

# NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

GIAN LUCA BORGHESE  
ADDETTO REGGENTE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI  
CULTURA DI BUDAPEST

COMITATO DI REDAZIONE

IMRE BARNA  
BUDAPEST

ZSUZSANNA FÁBIÁN  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND  
DI BUDAPEST

ILONA FRIED  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND  
DI BUDAPEST

GYÖRGY DOMOKOS  
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER  
DI PILISCSABA

JÁNOS KELEMEN  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND  
DI BUDAPEST

LÁSZLÓ PETE  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

IMRE MADARÁSZ  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

JÓZSEF PÁL  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

GIAMPAOLO SALVI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND  
DI BUDAPEST

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI  
UNIVERSITÀ DI TURKU (FINLANDIA)

GYŐZŐ SZABÓ  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND  
DI BUDAPEST

LUIGI TASSONI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÉCS

COORDINAMENTO REDAZIONALE:

MICHELE SITÀ  
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER  
DI PILISCSABA

REDAZIONE LINGUISTICA:  
DOMITILLA MAZZOLENI,  
FRANCESCA DE SANCTIS



N.



# NUOVA CORVINA



GIAN LUCA BORGHESE	Presentazione	5
	<i>Dal cinema alla letteratura: i nuovi linguaggi</i>	
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI	La voce della coscienza sensibile. In ricordo di Giorgio Pressburger	8
LUIGI TASSONI	Cronache da una lingua altra. <i>Per Biografia sommaria</i>	15
MARIANGELA LANDO	Le reminiscenze letterarie in <i>Le città invisibili</i> di Italo Calvino	29
BEÁTA TOMBI	Quattro opere - un linguaggio: il linguaggio della divulgazione scientifica nella letteratura e nel cinema - <i>La vita di Galileo Galilei</i>	39
MILLY CURCIO	Le parole «chiare e necessarie» di Natalia Ginzburg	49
PAOLO ORRÙ	Plurilinguismo e innovazione nel cinema sulle migrazioni da <i>Terraferma</i> a <i>Fuocoammare</i>	61
MICHELE SITÀ	<i>Le due vite di Mattia Pascal</i> : dal romanzo al film di Mario Monicelli	72
STEFANO ONDELLI	L'italianizzazione del lessico della moda nel Ventennio: sondaggi preliminari sulle riviste della <i>Fashion Library</i> di Milano	81
TÍMEA FARKIS	«Ballando s'impara la lingua italiana»	90
IMRE SZILÁGYI	Problemi sintattici dei verbi percettivi nella prosa pirandelliana	97

2017

№ 30

# SOMMARIO

ROSA MARIA MARAFIOTI	«Segnavia» della ricezione italiana di Hölderlin. Classicismo, ellenismo e ricerca del divino	104
CATHERINE HOREL	La rivalità delle politiche culturali francese e italiana in Ungheria attraverso le riviste: <i>La Nouvelle Revue de Hongrie</i> versus <i>Corvina</i>	118
ELENA DELLAPIANA, ANNA SIEKIERA	Il design italiano. L'italiano del design	131
PAOLO CORNAGLIA, SILVIA GRON	Progettare nella Storia: Budapest	143

## Recensioni

GÁBOR ANDREIDES	Alla ricerca della grandezza di una volta...	162
MILLY CURCIO	Magda Szabó: ritratto della scrittrice da giovane	165
MILLY CURCIO	Le Seniles di Ungaretti	169
BÁLINT JUHÁSZ	<i>Roma est patria omnium fuitque</i> – La storia dell'Accademia d'Ungheria di Roma nel volume di Antal Molnár e P.Tamás Tóth	172
LILI KRISZTINA KATONA-KOVÁCS	Volgare eloquenza. Come le parole hanno paralizzato la politica	174
ZSIGMOND LAKÓ	Carta canta – Kutyaőr	177
ÁGNES LUDMANN	Luigi Malerba: Romanzi e racconti	181
ÁGNES LUDMANN	I mille volti del silenzio	184
SERGIO LUZZATTO	Donne della Repubblica	186
MICHELE SITÀ	Scritti sul primo modernismo del film italiano	189
LUIGI TASSONI	Il mondo di Andrea Camilleri	191

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:  
Pauker Nyomda

Budapest, dicembre 2017

# Presentazione

GIAN LUCA BORGHESE

ADDETTO REGGENTE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BUDAPEST

**L** PRESENTE NUMERO DELLA NUOVA CORVINA COSTITUISCE UN AFFASCINANTE PERCORSO ATTRAVERSO VARI REGISTRI E FORME ESPRESSIVE DELL'ITALIANO, LA CUI RICCHEZZA ESPRESSIVA NON DIPENDE SOLO DALLA VARIETÀ DEI CAMPI DI APPLICAZIONE, MA ANCHE DALLO STESSO SUPPORTO MATERIALE CHE VEICOLA IL TESTO, DALLE PELLICOLE CINEMATOGRAFICHE, AI TESTI PUBBLICITARI DELLA MODA, FINO AI LUCIDI DELLA PROGETTAZIONE INDUSTRIALE DI OGGETTI E ARCHITETTURE. IL LINGUAGGIO ONIRICO RICCO DI REMINISCENZE COLTE DELLE CITTÀ INVISIBILI DI ITALO CALVINO, l'Italiano scientifico rievocato al cinema in quanto creazione galileiana, l'esperienza plurilinguistica e centrifuga nella creazione cinematografica di specifici contesti regionali, l'Italiano dell'introspezione psicologica di Luigi Pirandello, il linguaggio dei simboli e quello del movimento formano tutti un complesso mosaico linguistico con innumerevoli tessere che talvolta, inaspettatamente, possono scambiare la loro posizione. Lo sviluppo del linguaggio infatti non risiede solo nella mera coniazione di nuovi termini, ma nel loro innovativo accostamento, nella loro estensione a nuovi ambiti, nel loro confronto con un lessico ancestrale e localizzato come quello regionale.

Questo numero della Nuova Corvina è dunque specchio dell'Italiano del nostro tempo osservato nelle sue forme espressive e nei suoi contenuti, senza rinunciare ad alcune fughe a ritroso, per indagare il suo passato rapporto con altre lingue di grande diffusione o le politiche culturali di cui è stato l'oggetto e il pegno, particolarmente in Ungheria: in questo volume possiamo ritrovare le linee direttrici della sua evoluzione e le anticipazioni del suo futuro.



*Dal cinema  
alla  
letteratura:  
i nuovi  
linguaggi*

# La voce della coscienza sensibile. In ricordo di Giorgio Pressburger

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI  
UNIVERSITÀ DI TURKU

**I**L 5 OTTOBRE 2017 SI È SPENTA L'ESISTENZA DI GIORGIO PRESSBURGER: VENT'ANNI PRIMA, NEL 1998, ERA STATO NOMINATO DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BUDAPEST, DANDO INIZIO A UN PERIODO «NUOVO» NEI RAPPORTI TRA LE CATTEDRE DI ITALIANISTICA DELL'UNGHERIA E L'ISTITUTO AL NUMERO 8 DI BRÓDY SÁNDOR UTCA, MA FORSE, IN VIRTÙ DELLA SUA PERSONALITÀ COINVOLGENTE E BRILLANTE, POSSIAMO PARLARE ADDIRITTURA DI UN PERIODO DI NUOVE RELAZIONI TRA LE CATTEDRE STESSE, CHE COINCIDE INFATTI CON UNA SERIE DI INIZIATIVE che, a partire dal 1998–1999, riusciranno ad avvicinare sempre di più delle realtà che negli anni precedenti non avevano particolarmente curato la collaborazione interdipartimentale. La *Nuova Corvina*, resuscitata qualche anno prima, aveva con il nuovo direttore acquisito una nuova veste editoriale, era diventata più attraente per autori e lettori, inoltre si erano moltiplicate le iniziative culturali e scientifiche che l'Istituto portava o patrocinava «in provincia», nelle altre città magiare, segnalando la volontà di seguire l'italianistica anche al di là della cinta daziaria della capitale. Giorgio Pressburger fece molto, durante il suo incarico, per promuovere la cultura italiana, per rendere visibile l'impegno degli italianisti d'Ungheria, per aumentare il prestigio della nostra lingua e della nostra letteratura in quell'*estero* dove lui era nato: non potevamo non aspettarci che avrebbe dedicato parte del suo tempo e delle sue energie alla promozione della letteratura ungherese!

Péter Esterházy (1950–2016) pubblicò *Harmonia Caelestis* nel 2000, ma non sembrava scontato che il successo del libro in Ungheria avrebbe portato necessariamente a traduzioni in altre lingue: delle opere di Esterházy si pensava e si pensa, infatti, che siano intraducibili, che la sua giocosità – a volte confinante con l'enigmaticità – non sia riproducibile in idiomi diversi dall'ungherese, nonostante siano

state pubblicate in traduzione, prima del 2000, altre sue opere (si dirà: di meno complessa struttura). Si era però negli anni del successo planetario di Márai, forse anche per questo motivo ben presto la Feltrinelli gli chiese di tradurre *Harmonia Caelestis*. Un'impresa per chiunque, soprattutto considerando i tempi non lunghissimi che l'editoria contemporanea concede ai traduttori per opere che devono sfruttare l'onda chissà quanto lunga del successo di una letteratura «minore» e ricordando, come non ultimo dettaglio storico, che nell'autunno del 2002 Imre Kertész (1929–2016) avrebbe vinto il premio Nobel per la letteratura! Giorgio Pressburger mi chiese, durante una nostra conversazione nel suo ufficio nell'ottavo distretto<sup>1</sup>, di essere cotraduttore della *Celestiale Armonia* del noto scrittore ungherese: si trattava di un'occasione da cogliere al volo e, nonostante fossimo tutti e due comodamente seduti, ebbi la sensazione di levitare, sia per la stima che sentivo manifestarsi nei miei confronti con la proposta di condividere un'attività di grandissima intimità spirituale (cosa che ancora, anzi con maggiore cognizione di causa sento oggi, quando mi vesto dei panni del traduttore), sia per l'emozione di intraprendere la mia prima, importante traduzione letteraria.<sup>2</sup> Nel corso della prima fase della traduzione, ognuno di noi elaborò la sua parte (a Giorgio andò la prima, a me la seconda: chi conosce *Harmonia Caelestis* sa bene quanto siano diverse queste due «anime» dell'opera), dopo di che iniziò la seconda fase del nostro lavoro, la rilettura incrociata della prima versione, l'armonizzazione (in sintonia con il titolo), l'invenzione linguistica: i nostri incontri si svolgevano in un clima di distesa ma entusiastica ebbrezza testuale, provocata dalla polisemanticità dei testi di Esterházy e dalle possibili soluzioni di traduzione, soprattutto di quei nuclei in cui l'autore aveva disseminato il massimo della sua arte di biologo della lingua (posso affermarlo se penso alla sua lezione «Sulla meravigliosa vita delle parole»). In quei momenti riemergevano dalla memoria di Giorgio parole, espressioni, sensazioni visive legate alla lingua della sua infanzia e adolescenza, che ci spingevano verso sempre più complesse astrazioni nella gran parte dei casi, ma di necessità portavano anche a delle migliori scelte di traduzione (citando Manzoni potrei dire a chi ha letto la nostra traduzione di *Harmonia Caelestis* che *se non v'è dispiaciuta affatto, vogliatene bene a chi l'ha scritta, e anche un pochino a chi l'ha raccomandata. Ma se in vece fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta*). Sì, Giorgio, uomo di teatro, giornalista, scrittore e in quegli anni anche dirigente di un Istituto di cultura e traduttore (penso che il nostro lavoro a quattro mani sia stato per lui la prima traduzione letteraria pubblicata, a cui poi seguirono altre magnifiche prove), era attentissimo nella scelta delle parole, non so quanto condizionato dal vantaggio di conoscere bene più d'una lingua, oppure se proprio in virtù del fatto che, per il suo percorso artistico ed esistenziale, era stato avviato a guardare oltre, a ricercare *una lingua* in particolare, diversa da quelle (che conosceva o che avrebbe voluto imparare) naturali, capace di nascondere un segreto, che per semplicità chiameremo il segreto della *creatività*. Sicuramente questo era indotto innanzitutto dal suo rapporto con la scrittura letteraria e dal confronto continuo con la letteratura (voglio con questo dire che Giorgio *assorbiva* la letteratura, la cultura, non era uno scrittore dedito all'autocelebrazione o a quel genere di autarchia artistica in cui non c'è

posto per altri autori, anzi!), dalla sensazione di far parte di una non ben definita comunità allargata – forse oggi va più di moda l’immagine della rete – che da un lato lo collegava al mondo dei suoi avi – in senso molto lato, reali e virtuali – dall’altro alla res publica litterarum. La sua coscienza sensibile<sup>3</sup> e la molteplicità della sua anima erano componenti molto importanti della qualità di questo rapporto.

A luglio del 2016, quando Péter Esterházy è scomparso, il Corriere della Sera ha pubblicato un breve scritto di Giorgio, che definisce lo scrittore ungherese *l’anima dell’Ungheria*. In esso troviamo una importante rappresentazione di quello che uno scrittore significa per la cultura universale:

Chi non lo conosceva di persona o attraverso i mezzi di comunicazione, ha veramente perduto il sentire della parte migliore di quel secolo terribile che è stato il Novecento, il «secolo breve», il secolo che ha visto i più vergognosi massacri, i più sfrenati eccidi. Anche l’Europa e l’Ungheria di oggi perdono la parte più illuminata della loro società. In un certo senso l’Ungheria perde con Esterházy un pezzo del suo passato. Ma questo passato, con tutte le sue contraddizioni, comunque conserva il suo ruolo importante, quello di una nazione piccola, ma votata alla difesa della libertà umana, anche se qualche volta era caduta nell’errore. Ma Péter con la sua figura slanciata, i capelli bianchi, il sorriso sornione resterà ancora per un po’ di tempo nella parte migliore di quel passato e del presente.

Sempre sul Corriere della Sera Giorgio aveva dato l’ultimo addio anche a Imre Kertész (*Il Nobel e la cognizione dell’orrore*):

Le sue opere parlano in modo serio, a volte straziante, ma mai retorico o inautentico: dal punto di vista letterario e filosofico si tratta di libri di un rigore e di una consequenzialità talmente forti da serrare la gola. Questi lavori non si adattano all’andamento odierno degli indirizzi editoriali, non concedono facili intrattenimenti, ma obbligano il lettore a una riflessione rigorosa, seria, umana e non da automatismo del mercato. Tuttavia proprio per questo offrono un godimento fuori dell’ordinario, una forza che ci ridà energia e fiducia nel mondo, nella vita, per quanto vano e oscuro possa essere il primo, piena di terribili ostacoli la seconda.

Sei anni fa, in occasione della scomparsa di una delle scrittrici francofone maggiormente apprezzate dell’ultimo ventennio del Novecento, Ágota Kristóf (1935–2011), Giorgio ne aveva riassunto la vicenda esistenziale sulle colonne dello stesso quotidiano:

Era nata nel 1935 in un paesino dell’Ungheria chiamato Csikvánd. Viveva in Svizzera dal 1956, da quando le truppe sovietiche avevano invaso la sua nazione. (...) Ágota Kristóf fuggì in Svizzera con marito e figlia di pochi mesi. Trovò lavoro in una fabbrica in cui rimase per cinque anni.

Si divise dal marito, studiò il francese e cominciò a scrivere radiodrammi, pezzi teatrali e infine opere narrative. Da quel 1986, in cui apparve il suo primo romanzo (*Le grand cahier*) incominciò a essere nota in Svizzera, in Francia e in seguito con l’apparire uno alla volta dei suoi tre libri pubblicati poi in un volume cumulativo dal titolo *Trilogia della città di K*, praticamente in tutto il mondo.

Mentre nel caso di Esterházy e di Kertész, Giorgio avrebbe parlato della sua conoscenza personale degli autori, in questo caso le coincidenze tra vita e letteratura nel parallelo con la Kristóf non si presentano sotto l'aspetto di un contatto reale, ma nella condivisione di un destino comune e di un sentimento simile:

Chi scrive non ha mai conosciuto la scrittrice pur essendo nato nello stesso Paese, fuggito negli stessi mesi, circa alla stessa età e scegliendo però l'Italia (Roma e Trieste) come luogo dove trascorrere l'esistenza, con l'italiano come lingua letteraria. Ha pubblicato il suo primo libro di narrativa nello stesso anno in cui lo ha fatto lei (1986). È gemello e, come i protagonisti della trilogia di Ágota Kristóf, ha vissuto lontano da suo fratello, prima a causa degli eventi e infine della sua morte. Quindi egli si congeda da Ágota Kristóf con un sentimento simile a quello che si ritrova nei suoi libri, e si trovava probabilmente nell'animo di lei.

Giorgio Pressburger ha disseminato la sua opera narrativa di numerose tracce relative al proprio incontro con la poesia. In particolare, nell'*Orologio di Monaco* dedica un capitolo all'argomento, situando l'incontro in epoca adolescenziale, riferendosi anch'egli – come aveva fatto la Kristóf nell'*Analfabeta* – alla lingua tedesca, qui indicata non come *lingua* nemica, ma come *lingua di prestigio*, collegata alla tradizione mitteleuropea che nella struttura dell'*Orologio di Monaco* è centrale per la costruzione della rete di parentele e discendenze:

Per tre decenni ho errato nell'esistenza come un cieco, cambiando città, paese, avendo con me soltanto «la mia patria portatile», come ha definito il poeta Heinrich Heine l'Antico Testamento. (...) Improvvisamente ho forse scoperto una patria diversa.<sup>4</sup>

La patria diversa è quella della famiglia arcaica, della tradizione culturale che s'intravede come una filigrana nella cultura europea moderna. Se vogliamo, è la stessa matrice identitaria di cui parla Kertész quando cerca di definirsi come scrittore, quella letteratura ebraica formatasi nell'Europa Orientale, che ha visto la luce prima nei territori dell'Impero asburgico, poi negli Stati successori, soprattutto in lingua tedesca.<sup>5</sup> Nell'*Analfabeta* la Kristóf aveva registrato la lingua tedesca nella doppia identità di lingua della dominazione austriaca prima, dell'invasione tedesca poi, e così il Nostro ripercorre la successione degli eventi che segnano la vicenda esistenziale della propria famiglia:

Ero un ragazzo di dodici anni quando cominciai a leggere, in tedesco, le poesie di Heinrich Heine. Erano passati più di novant'anni dalla sua morte. Per noi era appena finita la guerra, la terribile, purulenta, demoniaca Seconda Guerra mondiale, durante la quale tutti gli ebrei della terra avrebbero dovuto morire. (...) I miei genitori e noi tre figli riuscimmo a sopravvivere per puro caso. (...) Dopo la guerra, in pochi mesi la famiglia si riunì e riprese una vita quasi normale: piccolo commercio, visite a vedove e orfani, celebrazione delle feste. Quando in tutto il mondo il nome «tedesco» era odiato, i miei genitori ci procurarono una professoressa che ci desse lezioni di lingua tedesca. Mio padre, uomo semplice ma lettore accanito, pur piangendo i suoi genitori uccisi

dai «tedeschi» in una camera a gas, a Bergen-Belsen, voleva a tutti i costi che noi e i nipoti studiassimo la grande letteratura di quella nazione tanto orrendamente colpevole.<sup>6</sup>

Nel *Sussurro della grande voce* Giorgio Pressburger parte dal racconto autobiografico per riflettere sulla lingua, sulla *voce*: mentre nelle osservazioni della Kristóf le lingue, le *voci* dei popoli sono poste in opposizione lineare e orizzontale (come nello schieramento di due eserciti nemici pronti ad affrontarsi in battaglia) fino a creare delle *zone di guerra* partendo dalla concezione della *lingua nemica*, per lo «scrittore dell'ottavo distretto» le lingue convivono – anche se ciò non avviene sempre senza contrasti – in una gerarchia, dunque in una opposizione verticale, nella quale non sempre emergono chiaramente relazioni di interdipendenza, o anche di semplice connessione. A nostro parere l'origine di questa concezione si deve ricercare – sulla base di quanto leggiamo nel *Sussurro* e nell'*Orologio* – nella ricerca che non pochi autori, a partire dagli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, hanno iniziato al fine di situare se stessi nella linea dell'eredità ebraica, ripercorrendo la genealogia sia in senso biologico che linguistico-culturale, valicando – spesso a ritroso – i confini interni dei territori attraversati dalla diaspora, contrastando con l'opera della memoria il progressivo aumento delle perdite, nel passato la minaccia dell'annientamento. Non è un caso, infatti, che l'*Orologio* sia stato definito romanzo genealogico e che esso trovi il primo nucleo di riflessione linguistica proprio nel *Sussurro*.

Il protagonista di questo romanzo, Andreas, si pone – anche dal punto di vista del significato etimologico del proprio nome – come l'*uomo* per eccellenza: sebbene nella storia contingente il giovane non sia che una semplice comparsa sulla scena di eventi tragici in altre forme già avvenuti e destinati a ripetersi anche in futuro, egli sa bene di contenere – in quanto *uomo* – il mistero della creazione che emerge nella coesistenza di due *voci*, la *piccola* e la *grande voce*. La storia personale di Andreas contiene una evidente evoluzione che inizia nel momento in cui, valicando un confine nazionale e quindi abbandonando il proprio Paese di nascita, anche la *piccola voce* si sdoppia (o raddoppia), nella convivenza gradualmente acquisita di lingua madre e lingua di adozione. Questo aspetto di giustapposizione viene dall'autore espresso con la registrazione di alcuni aspetti tipicamente fonetici dell'acquisizione della lingua italiana: il momento in cui essa diviene espressione che il protagonista riesce a dominare è l'ultimo dell'iniziale stato di confusione, che coincideva con lo stato di *ingenuità* di Andreas. Il segnale forte del rapporto tra *voce/lingua* e *identità* si coglie nell'esistenza onirica del protagonista:

Nel sogno Andreas nuotando nella profondità di un mare sterminato e dopo uno sforzo estenuante raggiunse una grotta, nella quale il suo vasto parentado era accampato, come nel deserto. Ma con sua grande sorpresa ognuno parlava, rivolgendogli la parola, in una lingua differente da quella degli altri. A un certo punto un sussurro appena percettibile gli gorgogliò: «Le settantadue lingue del mondo». «Che cosa vuol dire?» domandò Andreas a se stesso, ma già la voce era svanita insieme al sogno e lui si sentì sospinto su su fino alla superficie di un'alba grigia e gelida che era anche l'alba del suo distacco.<sup>7</sup>

Il distacco dal Paese natale, le peripezie dell'attraversamento dei confini, la nuova condizione di profugo, immergono il giovane in una situazione di estraniamento linguistico che si complica con l'intervento di un personaggio sicuramente non secondario, per quanto assai poco definito – proprio in virtù della sua identità fluttuante – e cioè l'*interprete*: incontrato già in precedenza al momento del drammatico passaggio tra Ungheria e Austria, quando Andreas aveva creduto che l'uomo fosse stato freddato con un colpo di arma da fuoco dalle guardie confinarie, questo individuo che adesso vede ricomparire dopo un incidente automobilistico, gli impartisce degli ordini perentori, gli impone di mentire per sfruttare una situazione di vantaggio economico, con parole chiare che denunciano un freddo calcolo: *Le parole non contano. Di' quello che vuoi. Basta che tu faccia finta di parlare.*<sup>8</sup>

Il colloquio tra i due uomini viene dunque tradotto dal misterioso *interprete* in maniera da creare una narrazione menzognera, che purtuttavia le autorità di polizia riterranno veritiera: la falsità dei fatti e delle frasi capovolge però la situazione di precarietà del giovane profugo, che viene a sapere anche questo dall'*interprete*, divenuto una *voce* di Andreas.

«Hai detto delle cose tremende di tuo padre e di tua madre, hai dipinto il guidatore dell'altra macchina come un lurido gaudente, hai detto tante cose sporche. A cosa ci serve la tua lingua se non per dire bugie e coprire tutto di immondizia?» «Ma come, io non ho detto niente!» «Ho parlato io, per te. Adesso sei libero».<sup>9</sup>

Se nei primi capitoli del romanzo Andreas aveva perso la sua ingenuità adolescenziale confrontandosi con il grande mistero dell'amore carnale, adesso finalmente gli appare chiaro come la realtà abbia sempre due volti: «*I vivi si fingono morti, gli innocenti colpevoli, i bugiardi onesti*» ma la sua considerazione amara è di non poter essere, al di là dei suoi sogni adolescenziali, che *un'umida massa di carne vessata dalla luce*.

Il seguito del romanzo vede svolgersi le esperienze di Andreas nel nuovo mondo che lo accoglie, in cui spera di veder accolto il suo desiderio di diventare regista, che attraversa udendo spesso «piccole voci» e attendendo che si faccia sentire il suono della «grande voce»: *sapeva che la «grande voce» risuonava soltanto nelle rivelazioni decisive e che la «piccola voce» era la sua guida personale. «Chissa chi parla dentro di noi, e con quali parole?» insisteva la sua oscura lucidità.*<sup>10</sup>

Fino alla fine del romanzo Andreas si trova a compiere delle scelte, fino a quella dolorosissima (nel penultimo capitolo, il XVI) di rinunciare alla donna amata: è a questo punto che la narrazione scorrevole si interrompe e la voce narrante indica nel diario del giovane la fonte del romanzo stesso, a cui si aggiunge una traccia importante, descritta come la prima opera di Andreas, la ricreazione del sogno archetipico:

un nastro magnetico in cui per circa quindici minuti si sente il balbettio disperato di una voce – quella di lui – nel riverbero di una grotta battuta dalle onde del mare. Le sillabe a poco a poco si compongono in tre parole appena comprensibili: nascere... non... nascere. Un lungo sussurro le ripete.<sup>11</sup>

## N O T E

- <sup>1</sup> Bródy Sándor utca fa parte dell'VIII distretto di Budapest. La prima opera narrativa di Giorgio e Nicola Pressburger, pubblicata nel 1986 da Marietti, s'intitolava appunto *Storie dell'ottavo distretto*.
- <sup>2</sup> Di lì a poco Feltrinelli mi avrebbe contattato per tradurre due romanzi di Kertész – *Fiasco* e *Liquidazione* – all'indomani del conferimento del Nobel, e proprio per gennaio del 2018 è prevista la pubblicazione per i tipi della Bompiani della mia traduzione dello *Spettatore*, sempre di Kertész: in questo quindicennio ho potuto tradurre anche Marai, Krúdy, Rubín, Mágda Szabó.
- <sup>3</sup> Nel 1992 Rizzoli pubblica l'opera di Giorgio Pressburger *La coscienza sensibile*.
- <sup>4</sup> *L'orologio di Monaco*, Einaudi, Torino 2003, p. 3.
- <sup>5</sup> La questione è in realtà molto più complessa, per approfondimenti si rimanda alle due opere di Imre Kertész *L'ultimo rifugio. Il romanzo di un diario* (traduzione di M. Scigliitano), Bompiani, Milano 2016 e *Lo spettatore* (traduzione di A. Sciacovelli), Bompiani, Milano 2018.
- <sup>6</sup> *L'orologio di Monaco*, Einaudi, Torino 2003, pp. 5–6.
- <sup>7</sup> *Il sussurro della grande voce*, Rizzoli, Milano 1990, p. 33.
- <sup>8</sup> *Ibidem*, p. 57.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, p. 58.
- <sup>10</sup> *Ibidem*, p. 167.
- <sup>11</sup> *Ibidem*, p. 187.

# Cronache da una lingua altra. Per *Biografia sommaria*

LUIGI TASSONI

DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA E DELL'ISTITUTO DI ROMANISTICA  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PECS

## POESIA E ALTRI LINGUAGGI

LA PAROLA DELLA POESIA ROMPE E ATTRAVERSA LA SUPERFICIE LISCIA DELLA COMUNICAZIONE, DEL DISCORSO, DEL DIALOGO, DEL VOCABOLARIO, DEL WEB E FA EMERGERE COME DA UN ABISSO L'INASPETTATO SUONO DEL SENSO, CHE COMUNEMENTE È SOLO INTRAUDITO NEL PERCORSO DEL NOSTRO PENSARE, PERCEPIRE, SPERIMENTARE, AGIRE, NEL QUOTIDIANO. IL SEGNO DELLA POESIA altera la lingua e la spinge verso regioni non accessibili ad alcun altro discorso: la lingua prima dell'immaginazione. I livelli di articolazione della lingua ci appaiono intuitivamente molto simili fra loro, ma essi sono, appunto, livelli e la lingua della poesia nutre da dentro la lingua in generale, che in se stessa corre il rischio di disperdersi, diluirsi o irrigidirsi. Ora, ogni parola della poesia è trovata all'interno di una rete di interconnessioni e rispetto alla parola del Web, dei media, della strada, gode di un'irrinunciabile *chance*: mentre lo spazio del Web non conosce né rispetta il silenzio, lo spazio della poesia fa del silenzio un linguaggio.

La situazione nuova della parola della poesia appare come un'inaspettata spinta voluta dalla necessità. Non solo non soffoca nel turbinio invasivo dei linguaggi contemporanei, ma in più reclama per sé e in sé un differente valore dell'ascolto. La situazione infatti si è capovolta rispetto alla condizione messa allo scoperto poco più di un secolo fa da Ungaretti, con quella sua testimonianza di una posizione dell'esserci nella poesia, un rivelarsi non privato, un moto autoreferenziale e senza soggettivismo: «Quando trovo/ in questo mio silenzio/ una parola/ scavata è nella mia vita/ come un abisso». *Il porto sepolto*, del 1916, non dà adito a dubbi in questo senso, perché lo scavo e la percezione abissale avvengono in quel concentrato che è



*Milo De Angelis (Foto di Viviana Nicodemo)*

un soggetto immerso nel proprio silenzio. È proprio un tale silenzio che fa parte della comunicazione e non della connessione, è il valore aggiunto, riconquistato nel presente della parola: il silenzio che fa parte del linguaggio della poesia, della comunicazione, della musica, del dialogo interpersonale, come materia concreta che ha senso, mentre rischia di essere pericoloso nella connessione al Web, allo stesso modo in cui rischiosa è la continuità sovrappopolata di parole nella filiera del network, un assordante, estenuante, isterico esserci senza esserci davvero. Invece la parola della poesia afferma l'esserci davvero. E fa bene Jean-Luc Nancy a distinguere nettamente tra un tipo di dialettica che affronta problemi da risolvere e la necessità della poesia che «non affronta problemi: essa si fa nella difficoltà»<sup>1</sup>. Sulla poesia non si può che riflettere continuamente, riprendendone il filo che si sposta con il tempo, e riflettere sulla poesia vuol dire toccare con mano un linguaggio che va oltre l'intuizione. La parola lavora in noi, nel tempo, ed esige attenzione, cura, ascolto, dizione.

Il percorso di lettura della parola della poesia è immediato nella fase iniziale di coinvolgimento del significante fonoritmico del testo, ma esige anche pazienza, memoria e una prova di distanza nel tempo. Voglio dire che la riorganizzazione dei percorsi del senso in cui è coinvolto ogni lettore produce una mappa in espansione, per cui la parola dimostra la sua durata anche in un quadro di motivazioni che eccedono, e giocano uno scacco al rialzo, rispetto alla parola dell'uso diretto, e rispetto alle parole dei Media e del Web (così in maiuscolo come imbronciate divinità della nostra epoca). Alla tendenza a consumarsi e cadere nel dimenticatoio, colpendo l'illusoria soglia di attenzione del momento, la parola digitata in quell'insieme di connessioni psiconeuronali che è il testo poetico oppone durata, riattualizzazione dell'interpretazione, mutamento del punto di vista.

Abbiamo la possibilità di ascoltare le cronache da una lingua altra e possiamo farlo unicamente con i testi poetici alla mano: in questa specifica circostanza un titolo esemplare come *Biografia sommaria* (1999)<sup>2</sup>, che è il libro centrale dell'intero percorso di Milo De Angelis, ci farà da guida in un insieme di considerazioni necessarie sulla parola della poesia, che dice in forme differenti la vita.

Prima di tutto vorrei liberare il campo da certe idiozie della critica che spesso ha alluso a un'insufficienza di vita nella scrittura di Milo De Angelis. Si tratta di un falso problema, in quanto chi scrive in questi termini dimostra di ritenere che la parola della poesia segua le storie dell'esistenza di qualcuno o che derivi da esse la propria cronaca del vissuto. Proprio per smontare questa banalità da manuali scolastici, Ungaretti aveva pensato a un titolo generale per la sua opera come *Vita d'un uomo*. Ed è chiaro che sin dai versi originari non c'è cronaca, non c'è diario, non c'è autobiografia privata, ma qualcosa d'altro che affonda nella percezione della creatura ungarettiana immersa in una storia condivisa. E come dimenticare lo spostamento di date a cui, nel gioco delle varianti, dal primo libretto del 1916 a tutta l'*Allegria* il poeta sottopone molti testi?

In questa ridda di ipotesi sulla vita della e nella scrittura poetica, è del massimo interesse la rilettura di *Biografia sommaria*: per farlo riprendo vecchi appunti che in parte pubblicai in due articoli di quello stesso 1999<sup>3</sup>, scritti prima che il libro uscisse, come dirò meglio più avanti, sulla base di un dattiloscritto che Milo mi aveva inviato nel gennaio 1998, definendolo, in un biglietto accluso, «quasi definitivo». In effetti su questa lezione del mio dattiloscritto, che chiamerò Notre Dame '98, in vista del volume edito da Mondadori nel 1999, infurierà un'autentica tempesta variantistica, di cui qui darò solo alcuni cenni, in attesa di un'edizione che renda merito sistematicamente dell'enorme apparato di varianti che accompagnano l'elaborazione dell'intero libro.

## LA VITA NEL DISCORSO DELLA POESIA

La lunga gestazione del libro di Milo De Angelis (che esce a dieci anni dalla pubblicazione di *Distante un padre*, 1989) alimenta una decisiva svolta esistenziale, di cui il poeta ha parlato in prima persona ripensando agli ultimi mesi del 1997, quelli della rielaborazione di *Biografia sommaria*:

Dovevo uscire dalla grande insonnia in cui abitavo da tanti anni, camminando nel buio delle strade, inseguendo il neon di un chiosco o di un'edicola, senza mangiare e senza dormire, divorato da un'ansia febbrile che mi spingeva solo a scrivere, scrivere e nient'altro. Dovevo trovare, appunto, un *rifugio*<sup>4</sup>.

Tutta la poesia di De Angelis si è connaturata a questa situazione creativa della parola, di modo che la biografia più che l'autobiografia venga intesa come «vita che si scrive», senz'altro differente dai modi privati «di un diario, di uno sfogo, di una vita ridotta a parlare solamente di se stessa»<sup>5</sup>.

Non posso dimenticare un nevoso febbraio del 1995, quando Milo, in visita a Pécs per una serie di letture, tentava con affanno di cavare fuori dal suo silenzio caotico e superpopolato i primi nuovi versi dopo *l'Oceano intorno a Milano*, la *plaque* uscita da poco in Francia (poi prima parte di *Biografia sommaria*). Vi lavorava con dedizione quotidiana, informandomi nelle nostre lunghe passeggiate verso l'Università soprattutto dei fallimenti, delle esitazioni notturne, delle impuntature, quasi dell'impossibilità di discorso, come se fosse stato trattenuto magneticamente nell'indicibile ipersegnicità del silenzio. Finché, in una augurale mattina di sole, mi disse serenissimo che c'era riuscito, aveva sbloccato il senso del discorso, e quei frammenti, quei foglietti che portava sempre con sé nella sua borsa nera e che tirava fuori apparentemente a caso, stavano seguendo una traccia possibile. Forse da qui è nato il libro, ovvero dalla dimensione di un silenzio, alle soglie del XXI secolo, accettato come "non parlato" entro il quale la parola, i linguaggi, il discorso, si sono accumulati fino alla congestione. Scrive appunto in *Prenestina* di gente «fermata per ore/ con le dita sul citofono: bastava tacere» (vv. 2–3). E se il silenzio è recuperato e riconquistato, anche dentro il discorso (ricordo il tono profetico e la voce pausata a lungo nelle letture in pubblico del poeta), contemporaneamente la visione reagisce alla mancanza della risposta con l'indicazione «muta» degli oggetti: «quel/ non parlato di chiodi per terra/ (...) / come un tutto senza notte» (vv. 6–10).

La poesia di De Angelis andrebbe letta debitamente dando ascolto al suo demone variantistico, direi incessante, tenendo conto di un impegno che sta sì a monte della scrittura ma anche continua a dare senso intorno al testo definitivo: ripensamenti, cancellazioni, spostamenti, aggiunte, che continuano a informare la lettura da quel luogo non misterioso che è la lezione variante. Ne è esempio mirabile il poemetto *L'oceano intorno a Milano*, come ho già avuto modo di mostrare in altra occasione<sup>6</sup>.

In questo titolo, che riguarda il nucleo cronologicamente primario del libro, dobbiamo stare attenti a non accettare una sorta di surrealismo dell'immagine alla Magritte. Anzi, al contrario, la visione sorge da concreti particolari, giacché la città amata e nominata prolunga la sua pianta dilatandosi fino al senso dell'oceano. Milano, netta e tagliata da una periferia che Milo conosce profondamente, si espande, e riempie lo spazio immaginabile fino a un punto massimo che per noi è l'oceano rispetto al Mediterraneo, una sorta di orizzonte prossimo all'infinito. Dice appunto l'*incipit*: «Milano lì davanti, lì davanti» (nella lezione del mio dattiloscritto del 1998 significativamente: «L'oceano lì davanti, lì davanti»), mentre lo sviluppo del poemetto si muove sul confine di uno spazio fatto di scatolette e file di case, oggetti ed elementi che segnalano dalla parte del finito il confronto e la continuazione con ciò che da esso si genera e continua: come la siepe o la finestra di Leopardi, oppure le cassette-scatolette in collina di Masaccio e di Piero della Francesca.

Con De Angelis abbiamo imparato che un grande capitolo della storia poetica europea è passato e che è questo il momento di voltare pagina. Ce lo dicono i suoi oggetti prescelti con la crudezza di un vivibile come «cronaca» visibile, in quanto non sono simboli né emblemi né correlativi o elementi desimbolizzati che lottano contro il loro destino. Per De Angelis la realtà è, non c'è bisogno che rappresenti al-

cunché. Così il sema *vita*, decisivo per questo libro, va inteso come tempo collettivo, non psicologico e non individualizzato, riconoscibile non tanto dalla storia cronologica quanto dalla dimora, il *rifugio* a cui accennavo, che consenta di risentire la biografia nella sua sommarietà. La poesia di De Angelis non conosce memoria oggettiva dei tempi della vita, perché nella traccia autobiografica il ricordo è tanto memorabile quanto momentaneo (si veda *Una pagina del passaporto*), con l'indicazione di una necessità, quasi una volontà di perdita. Il ricordare bene e puntualmente (come qui dice l'*incipit* di *Un nome della fine*: «Ricordo bene: novembre 1975») di molte poesie di De Angelis contrassegna in effetti lo spazio di una perdita, e persino l'inizio di una perdita: perduto è il tempo che è sempre già stato, perduti sono gli oggetti nel loro mutismo, divenuti meri significanti sostituibili e senza motivazione, così come i nomi propri (per esempio, quelli delle atlete, che cambiano nelle varianti), qui dove la memoria è il grande ricettacolo dei resti accumulati, dei segnali mnemonici provenienti dal già vissuto, meri e essenziali indicatori. Come dice De Angelis in una sua riflessione recente:

Il poeta si immerge nel suo passato con un tuffo in mare aperto (...). Non si tratta di una ricerca del tempo perduto, ma di un tempo in perdita, continuamente in perdita, che si intreccia al presente, lo trasforma, lo configura, lo sfigura, lo fa suo, in un abbraccio ardente e inesauribile. (...) Tutto è così presente da essere perduto. Tutto è così remoto da essere imminente<sup>7</sup>.

Il presente emerge in primo piano, la contemporaneità con la sua nuda immagine in bianco e nero non si fissa in un rappresentabile. L'atto di nominazione e di riconoscimento (del mondo, della vita, del presente) si rende possibile nella provvisorietà e nell'intercambiabilità dei referenti del nome. In uno dei testi del dattiloscritto 1998, eliminati poi dalla lezione Mondadori, *Le campane di Niguarda*, ai vv. 9–10, scrive: «Li ho chiamati amore/ e ferita, sale, minuto». È come se Milo formasse il verso nel modo in cui talvolta fa con le sue fotografie, anche con quelle che scatta al pubblico che lo ascolta nelle letture di poesia: le foto vengono tagliate e separate dal destino di rappresentare per immagine il residuo del tempo a cui sono state sottratte e i ritagli diventano *collage* di striscioline in un insieme di volti e figure nitidi, assemblati e ben distinguibili uno per uno, ovvero referenti riconoscibili in quanto collettivamente ricontestualizzati.

Nel libro ci sono alcune figure a cui è affidato il racconto di questo scollamento necessario perché la contemporaneità riprenda il senso del suo essere, del suo esserci all'interno del disorientante ma vitale bombardamento mass-mediale a cui è sottoposta. Una di queste figure è la giovane messaggera Any Dromos che può scattare lontano (*Lezione di storia antica*) ma non «oltre quella/ soglia lontana e proibita» (vv.19–20; la variante del dattiloscritto suggerisce *pietra* in luogo di *soglia*), misteriosamente vigilata da uomini sui gradoni. E anche qui, in questa creatura che rimane al di qua della storia mentre l'io la supera, c'è come una mescolanza tra il nonsenso primo-novecentesco (per esempio il Palazzeschi dei *Cavalli bianchi*, con gli uomini in cerchio a guardia delle colonne), l'immagine dell'atleta antica e moderna e persino un involontario repertorio da canzone d'oggi («rideranno di questo

mio petto adolescente/ e voleranno via per sempre» (vv. 24–25): a metà tra una canzone di De Gregori e una di Baglioni). Questo è elemento portante del linguaggio di De Angelis che ha assorbito, anche inconsapevolmente, i cosiddetti codici della contemporaneità, li ha resi personali, ma associandoli senza pregiudizio di livelli, assemblandoli nello spazio del testo.

## LA PAROLA MEDITATA

Un libro è qualcosa che ricerca una sua unità imperfetta e rappresenta per il lettore un'intromissione nel suo vissuto forse di informazioni non volute, forse di messaggi che si ricontestualizzano nel tempo individuale. L'idea della "biografia sommaria" ha un antecedente in un'esile antologia di poesie di De Angelis, dal titolo eponimo, che propone in coda 5 inediti poi confluiti in Mondadori '99<sup>8</sup>. Come ho già detto, il dattiloscritto di *Biografia sommaria* mi ha raggiunto oltre oceano, segnato dalle tentazioni variantistiche di Milo, nel dolce, nevoso e luminoso gennaio del 1998 nell'Indiana, alla University of Notre Dame. Ho sempre creduto alla necessità che il poeta aveva di segnalare, sin dal titolo, la propria capacità di tracciare un processo biografico *a patto che* fosse sommario, con tutta la potente ambiguità del termine (i processi sommari, il sommario scolastico, la somma degli eventi, il pressappoco, ecc.). La biografia comunque, come il libro di poesia, può raggiungere una sua imperfetta unità: né l'uno né l'altra possono ambire a un'esemplarità emblematica, né possono obbedire a un disegno precostituito, a un'esattezza programmatica. La biografia, come scrittura di una vita, e la poesia, come scrittura in altro senso di una vita, percorrono una loro naturale deriva: il loro senso è quello dell'adattamento al fluire tanto del tempo quanto della scrittura, che è in ogni caso un fluire che modifica. Anche Milo De Angelis vi ha riflettuto e con il consueto acume. Scrive infatti:

L'opera poetica (...) è storica in due sensi tra di loro contrastanti: primo perché appartiene a un anno del calendario e della lingua in mutamento; secondo perché, mirando a trascendere la cronaca, per esistere deve incarnarsi nel dibattito pulsante di quest'ultima. L'opera spinge così a un paradosso che d'altra parte ne costituisce l'essenza: trasformare il tempo cronologico in tempo esemplare per poi riportarne i singoli esempi in un tempo definito degli orologi<sup>9</sup>.

Nella sfasatura e trasformazione del tempo assistiamo a una perdita e a uno scollamento, che poi sono quella stessa perdita e scollamento di cui parlano i tanti oggetti, nomi, numeri, eventi, azioni, apparizioni, posti dal poeta con sequenza esatta nel verso. In effetti tale esattezza risulta essere illusoria perché ciò che resta, il dato o la cifra memorizzati, non è altro che un segnale lapidario di ciò che acquista un riferimento urgente alla sua tangibilità. Così la *cosa* non computa il calcolo di un'esattezza della visione (come hanno invece ritenuto critici acutissimi di quest'opera, come Niva Lorenzini e Roberto Carifi), al contrario la *cosa* emerge da una visione che ha reso promiscui il simbolo, il ricordo, il nome proprio, il numero e li ha collocati da un'altra parte, posti in un orizzonte improprio che però è quello in cui si

proietta il presente dicibile rispetto al passato, se il presente si può dire senza che il passato debba ritornare. Scrive De Angelis nel saggio da me già citato:

Credo (...) che non sia possibile dare vita a una parola sprezzandone le regole e l'ordine profondo, ma portando tale ordine a una tensione così forte da sfigurarla, da farne un'altra figura. Strano dovere della poesia: esprimere il silenzio con delle parole, esprimere la libertà con delle regole<sup>10</sup>.

C'è insomma in tutta la poesia di De Angelis un rispetto del tempo come modificatore e manipolatore, che impedisce di cercare le cause nel "prima" e consente di vedere solo le proiezioni, gli effetti, i richiami, nel presente che si fa memoria solo come uncino momentaneo. Ogni biografia generalmente risulta essere un presente che giudica il passato e, anche se si tenta di tirarne le somme, avanza sempre un resto che quelle pietre miliari che sono gli oggetti, i nomi, le persone, non potrebbero mai rappresentare. È questo il prodigioso resto che apre il discorso di Milo De Angelis, là dove troviamo i puntini di sospensione, i monologhi, il ricorso a un noi collettivo quanto generico, come nei versi con valore metadiscorsivo di *Distante un padre*: «A memoria dunque, la memoria ci siamo tutti» (*Qualcosa che resta stracciato*, vv.42–43); «a memoria/ ancora una volta ci siamo tutti» (*Maestri campioni*, vv.15–16). Accade così che i segnali si accumulano ma il senso va al di là e anziché farsi discorso, privatizzarsi intorno a queste cisti che sono i dati informativi, al contrario li supera e li sposta, dissociando, decostruendo, scucendo il segno dal suo referente e riportando quel referente analogicamente alla percezione attuale del reale per come ci appare nel testo: non, dunque, il diario dei ricordi ma la scrittura della vita attraverso le poche cifre che emergono dalla magmaticità della realtà visivamente presente.

Questo ha a che fare in Milo De Angelis con il suo rapporto con la memoria: l'accumulo di dati concreti della memoria personale, sentimentale, esistenziale, il loro segnalarsi in sequenza nei versi, priva la memoria del ricordo, inoltre non la emblemattizza, mentre fornisce il discorso di una prova di realtà che serve soprattutto al discorso che si sta facendo, al momento in cui si dice, per cui ogni ricordo è un confronto, e non varrebbe a nulla l'alibi dell'autobiografia. C'è nel dattiloscritto del '98 un esempio interessante, espunto dalla lezione definitiva del libro, ed è un esempio sul quale mi vorrei qui soffermare, ovvero quello della poesia intitolata *Le campane di Niguarda*, mai pubblicata da Milo né ripresa in altro contesto:

Li ho visti, credimi,  
li ho visti ancora  
tra le mezze luci del piazzale,  
erano tutti li, nel tram  
numero quattro.  
All'improvviso ho avuto paura:  
ho sentito, è incredibile, un coro.  
Non distinguevo il mio pianto dal loro.  
Li ho chiamati amore,  
e ferita, sale, minuto,  
vita a cui non so  
dare un saluto. Vita, un semplice finale<sup>11</sup>

Il fatto incredibile, nel testo, sta nella inesattezza della nominazione. Il riconoscimento rinnovato e dunque non straordinario del tram abituale, il cui numero vorrebbe dare esattezza al vedere (le ripetizioni semantiche e foniche, le rime occasionali, la ripetizione della parola tematica *vita*, la ripresa da altri contesti del sintagma in chiusura<sup>12</sup>, funzionano come lacci per il *continuum* di questa memoria-non ricordo), il riconoscimento sembra incredibile mentre il poeta contraddittoriamente esorta l'altro in ascolto a credere. E quando l'uno si unisce al *coro*, quando l'io diviene *loro* (si noti che una terza persona, fuori dal coro, il tu, sta in ascolto) anche attraverso il pianto, allora al vedere segue il riconoscimento, ma di cosa? Se il tram ha un numero, che sembrerebbe stampato nella memoria oltre che nella consuetudine quotidiana, così come la consuetudine delle mezze luci del piazzale, ci si aspetterebbe che al vedere e al sentire *tutti*, proprio tutti, (come i «tutti» presenti a memoria nei versi che ho citato), si facesse seguire un richiamo e riconoscimento diretto, preciso, naturale. Ma giacché il ricordo non conta quanto il suo passaggio da un tempo a un altro tempo che ne manipola e ne acquisisce la connotazione, ecco che quel «tutti» si specifica sommariamente «amore/ e ferita, sale, minuti,/ vita», come un'equivalenza per difetto. Ovvero non si specifica (se non nella rima interna *ferita/vita*), e anzi si generalizza nei macrosemi *amore* e *vita*, trova connotazione nella ferita, come sofferenza e come taglio (e chissà quanto avrà contato nella scelta del lemma *sale* il sapere che il sale brucia sulla ferita). Tuttavia il nesso non si specifica in questo incontro insolito per accumulo promiscuo dei tre referenti che dicono ma solo per difetto la vita, qui dove l'io si sente nel molteplice e il sema *vita* (niente di più dubbio in un libro di poesia) viene recuperato come congedo mancato, il *saluto* in rima interna con *minuto* (saluto di benvenuto o di addio?, percezione della vita o ipotesi di suicidio?). Perché la vita sia «un semplice finale» è cosa ardua a dirsi: forse (e intanto non si trascuri il cerchio che si chiude con la visione nella rima a distanza *piazzale/finale*) perché davvero rappresenta un finale semplice tanto a conclusione del testo quanto a conclusione d'una domanda di fondo: che cosa è stata la mia vita? Risposta: anche una somma di tre parole in fila, il cui tessuto connettivo, però, rimane invisibile. Non per nulla la vita confrontata con il momento, dunque non solo somma ma anche istante e provvisorio, ritorna in un altro campione esemplare del libro, *Luogo intero*, dove persino il poliptoto, «la vita era viva» (v.2), ricorre a una semplice e intuitiva definizione e a una sua collocazione nell'ordine del provvisorio, dell'evento, del momentaneo, della casualità legata anche al dire e insomma indicando l'impossibilità del consuntivo, della summa o della sommarietà della storia d'un uomo. L'incidenza, l'evento, come la ferita e il momento del testo letto ne sono senza dubbio i punti di riferimento. In più questo vitalizzarsi della vita appare come il presupposto presente, per l'io che si sente presente, per la preparazione della parola, «la vita era viva,/ tutto si stava preparando/ alla parola» (vv. 2-4), che si può supporre preparazione alla parola come avviene nel gioco dei cortili, che prepara alla vita stessa: «noi vediamo sull'agenda/ che anche qui è l'identico momento» (vv. 10-11).

Ora, queste scelte si collocano all'opposto di quel travaso di vita e di quella materiale opera di scavo che vede nella vita per Ungaretti il punto di più alto rac-

cordo con la possibilità di recupero della memoria (ricordate ad esempio *Lindoro di Deserto?* «Mi si travasa la vita/ in un ghirigoro di nostalgie», vv. 6–7). Nella *Biografia* di Milo De Angelis non va cercato recupero di memoria, ma proprio il proseguimento, l'attualità, la materializzazione della memoria in ciò che l'ha trasformata. Non a caso, ritengo, il poeta ripete spesso nelle interviste la propria predilezione per le periferie e per quelle città che sono state distrutte, ricostruite o semiricostruite (come, ad esempio, Milano, Colonia, Varsavia, dove ha vissuto): qui, piuttosto che la conservazione o il recupero, è la trasformazione che reca tracce di memoria, che costringe al confronto e alla necessità del presente.

## AL FUOCO DELLE VARIANTI

Quando, ai primi di gennaio del 1998, trovai il dattiloscritto di *Biografia sommaria* nella mia cassetta postale alla University of Notre Dame, dove sarei rimasto fino a giugno inoltrato, mai avrei immaginato che nel corso della mia permanenza americana Milo avrebbe decisamente stravolto il libro che mi aveva inviato dattiloscritto, tanto da arrivare a riscriverlo, dando alle stampe, a mia insaputa, un volume per molti aspetti diverso da quello che io avevo letto, studiato e commentato in quei mesi. Dunque, il dattiloscritto che chiamo Notre Dame '98 di 50 pagine numerate a penna dal poeta e accompagnato da un biglietto autografo (vi si legge, fra l'altro, «ecco il dattiloscritto... c'è qualche correzione, ma è quasi definitivo»), comprende 34 poesie, solo in parte riconoscibili nei testi della lezione Mondadori '99. Dato che le particolarità sono notevoli, qui devo rimandare a uno studio ampio e dettagliato, necessario sia a comprendere l'elaborazione di *Biografia sommaria* sia a capire il percorso *in fieri* di alcuni suoi nuclei portanti, come i due poemetti *Loceano intorno a Milano* e *Costruzione con fiammiferi* che, come vedremo, costituisce una delle prove più interessanti benché in Notre Dame '98 sia solo allo stato di abbozzo, quasi una sinopia. Tra il dattiloscritto e la rielaborazione pubblicata nel 1999 (il libro puntualmente è così riproposto tanto nel volume onnicomprensivo delle *Poesie* del 2008<sup>13</sup> quanto in *Tutte le poesie* del 2017), infurierà un'autentica tempesta variantistica: correzioni, smembramenti, ricollocazione di frammenti in libri successivi, ampliamenti, indici e titoli differenti, 4 nuove poesie<sup>14</sup> e 8 poesie eliminate. A riprova di questo moto sus-sultorio della riscrittura dei testi basterà ricordare qui che il poemetto finale in Mondadori '99, *Costruzione con fiammiferi*, costituito ora da 8 movimenti, si forma in varie parti di Notre Dame '98 attraverso vistosi rifacimenti dei singoli nuclei. Non posso, a questo punto che facilitare il compito del lettore, trascrivendo i tre testi brevi che confluiscono in parte nel poemetto, e che in gran parte rimangono inutilizzati. Basterà confrontare la lezione del dattiloscritto Notre Dame '98, qui di seguito, con il testo *ne varietur* di Mondadori '99, di cui do anche indicazione.

Cominciamo con *Semifinale* (da non confondersi con l'omonima poesia di *Biografia sommaria* come oggi appare in Tp, pp. 279–280) che costituisce la lezione originaria del movimento II del poemetto (soprattutto nei vv. 1–9 della lezione definitiva da confrontarsi con i vv. 7–12 del testo variante qui di seguito):

Quei passi, così leggeri, quest'anno  
sono i tuoi. Se ne vanno  
quando inseguì quelli di altri eroi  
che mai vi entrarono nel cuore<sup>15</sup>:  
Splendore vanitoso che hai indossato,  
lo smarrisci quando vuoi.  
Non sei stato  
degnò di quel grido: un silenzio  
rappreso ti screpolò le labbra,  
ti mostrò il peso della biro su ogni tua poesia,  
a mano a mano, a ogni costo, tessitore. Hai perduto  
la conoscenza delle parole. Era soltanto  
un filo che porta con sé le belle arti.

L'altro testo breve, *Lettera per questo*, sarà rimaneggiato per il movimento VI :

Portami, portami via da quell'assoluto  
che cadeva sempre di schianto  
e rimaneva accanto ai suoi passi giovanili  
quando si avvicinava la fine, allora soltanto.  
Portami via, scava lentamente nell'ora quotidiana  
e plenaria: non il mottetto  
che sfiora la pelle, ma un essere detto  
giorno fecondato,  
giorno che moltiplica la notte,  
un essere stato  
chiunque vorranno, e qualcos'altro  
che si accende con la morte.

Infine *L'unica data*, solo in minima parte nucleo originario del movimento IV (perfettamente coincidenti solo i vv. 5–6 della nostra lezione con i vv. 4–5 della Modadori '99), e dunque praticamente testo inedito:

Un corpo estraneo  
strinse in una pietra l'idea: pietra rimasta,  
tra quelle migranti,  
dove qualcuno ci fiandò esattamente:  
era la stessa mano  
che gira all'infinito la maniglia  
e infine ci addita nella nebbia, con la sola  
certezza del proprio pallore.  
Si è fatto giorno. Grande è la scuola  
dell'esilio e del ritorno  
di ogni amore.

Per il resto, *Costruzione con fiammiferi* di Notre Dame '98 è un abbozzo di 21 versi, che di seguito trascrivo, rispetto al poemetto definitivo di 81 versi distribuiti nelle 8 sezioni o movimenti di Modadori '99. Ecco, dunque, il testo originario:

Parlavo di rovina  
 nell'ora del presagio rifiorito  
 sinfonia informale quasi sangue  
 ero metà della notizia

nessuno può, nel proprio male,  
 morire inalterato  
 così spartire una comune esperienza  
 ricordando l'ultimo spaccarsi  
 più saldo dell'esametro

che ribolle nella carne  
 trasfigurato da un'eleganza musicale  
 è indicare la sostanza  
 di ciò che sopravvive alla sua sorte

avere raccolto dove l'immagine  
 perfetta fossilizza, questo fu vano:  
 sa essere dolce invece la mano  
 che della morte terrà ambedue le chiavi

così talvolta  
 entra in un cerchio benedetto  
 l'anarchia del cuore:  
 ma non staccarti abisso dal mio fianco.

L'ultimo verso del testo (foglio 41 di *Notre Dame '98*), «ma non staccarti abisso dal mio fianco», confluisce addirittura nel libro successivo, *Tema dell'addio* (2005), e costituisce il v. 8 del frammento 9 di *Trovare la vena* (TP, p. 231): «Non andartene, abisso, dal mio fianco», come per una sorta di recupero di una memoria che nutre il riutilizzo della variante. L'*incipit* del nostro dattiloscritto, naturalmente rielaborato, confluisce nei corrispondenti vv. 1–4 del primo movimento nell'edizione mondadoriana del 1999, mentre la seconda strofa della nostra lezione, vv. 5–6, forma i vv. 1–2 del movimento V (inediti e non riutilizzati gli altri due versi della stessa strofa di *Notre Dame '98*). Sempre nello stesso movimento V della definitiva confluiscono i nostri vv. 9–13, sottoposti a diverse modifiche, così come i vv. 14–17 della nostra quarta strofa che diventano, con sostituzione di lemmi, i vv. 5–8 del VII movimento di *Costruzione con fiammiferi*, qui dove la chiusa dice: «la mano/ che ferma con un cenno il capogiro» (vv. 8–9), endecasillabo che subentra alla lezione variante qui sopra pubblicata: «la mano/ che della morte terrà ambedue le chiavi» (vv. 16–17). La versione originaria è seducente nella sua enigmaticità dantesca, ma evidentemente lontana dall'intenzione del poeta riguardo al nuovo contesto in cui si muove il poemetto. Infine, i nostri vv. 18–19 della quinta strofa, «così talvolta/ entra in un cerchio benedetto», si fondono nel v. 11 dell'VIII e ultimo movimento del poemetto: «talvolta ha un centro benedetto» (naturalmente in Mondadori '99).

Se dovessi oggi rileggere, affiancandole, le due versioni di *Costruzione con fiammiferi*, suggerirei a chi mi legge di prestare attenzione prima di tutto a questo eloquente titolo. Ma procediamo con ordine. La versione in dattiloscritto di *Costruzione con fiammiferi* svolge a filo continuo, senza interruzioni, il discorso innescato dalla prima persona, che ha come *focus* la percezione della rovina, intesa come sopravvivenza e limite. Una linea semica che è sottolineata da alcuni versi di Notre Dame '98, poi emendati nella lezione definitiva del poemetto: per esempio, i vv. 7–8, «così spartire una comune esperienza/ ricordando l'ultimo spaccarsi», e l'enigmatico v. 17, «che della morte terrà ambedue le chiavi», in cui ritorna la condivisione dell'esperienza comune, come alla lettera recita qui il v. 7, appena citato. È l'indivisibilità il motivo dominante: «sa essere dolce invece la mano/ che della morte terrà ambedue le chiavi» (vv. 16–17), da intendersi probabilmente come morte duplice di chi attraversa la morte in vita e la pensa come idea di morte altra, a venire, come sorte inalienabile tanto nel momento quanto al limite dell'esistenza. Si può intendere anche come morte che unisce le due figure che rischiano all'unisono e per questo le chiavi sarebbero due. Il verso finale, «ma non staccarti abisso dal mio fianco», v. 21, poi confluito in *Tema dell'addio* (cfr. Tp, p. 301: «Non andartene, abisso, dal mio fianco») pone anch'esso una doppia interpretazione: l'abisso è del compagno o della compagna che condivide la rovina o è la percezione dell'abissalità nel difficile percorso di rimozione delle superficiali del pensare, dell'immagine o più direttamente della *sostanza* (v. 12) essenziale e esistenziale. Il tema della rovina domina *Somiglianze* (1976) nei termini di una condivisione della deriva, della follia spersonalizzante, dello spaesamento da stupefacenti, della narcosi esistenziale ed è proprio nel primo libro che si concentra un repertorio di figure (l'arciere, la ginnasta, i compagni di scuola, i derelitti notturni, le vittime, gli assassini) che ritroveremo ricontestualizzate negli altri libri di De Angelis.

Il titolo di *Costruzione con fiammiferi* allude a un edificio fragile o provvisorio e anche all'improvvisazione di un gioco infantile o al limite dell'impossibile. Nella lezione Mondadori '99, rispetto alla prima persona verbale del dattiloscritto di Notre Dame '98, si passa alla seconda persona, come in uno sdoppiamento verso l'altro in cui l'io si specchia per somiglianza. Qui la voce accentua lo scenario della rovina, delle macerie, come indissociabile dalla sopravvivenza e come luogo di partenza, di un inizio, non di una fine. E qui si fa esplicita la relazione con il femminile che, invece, nel dattiloscritto del '98 è ancora figura evanescente, quella che condivide l'abisso della comune esperienza tragica. La ripresa della «stessa mano/ che gira all'infinito la maniglia» (IV, vv. 4–5; Tp, pp. 281–282), proveniente da Notre Dame '98, foglio 45 (*L'unica data*, vv. 5–6), è trasferita anche in *Tema dell'addio*, nono frammento di *Visite serali*, vv. 3–4 (Tp, p. 313): «con la mano/ che gira all'infinito la maniglia», là dove è ancora più in evidenza la figura femminile che resta «nuda per tutta l'estate». Anche l'intenzione esortativa nella prospettiva di una possibile salvezza («Allontànati, allontanati/ dal luogo che cadde di schianto», VI, vv. 1–2), nell'edizione '99 del poemetto è un passo avanti rispetto alla versione precedente di Notre Dame '98. Insomma, la figura che originariamente entrava «in un cerchio benedetto» con la propria «anarchia del cuore», e che l'invocazione di Notre Dame '98 mirava a trattenere perché non si staccasse dall'io, questa stessa figura sarà

invece salvata da «un centro benedetto» (VIII, v.11; Tp, p. 283): «e dall'incubo/estrae una comunione» (VIII, vv. 12–13), in Mondadori '99.

Sono certo che il lettore, adesso che ha a sua disposizione l'intero percorso della poesia di Milo De Angelis, ovvero l'edizione di tutte le sue poesie scritte fra il 1969 e il 2015, non rimarrà indifferente ai modi in cui si forma progressivamente il discorso della poesia, in gran parte deducibili dalla frequentazione di quel cantiere sempre aperto che è l'insieme delle lezioni varianti, gli autografi, gli scartafacci, i fogli sopravvissuti per le vie le più diverse alla necessaria imprevedibilità e inafferrabilità delle nostre giornate.

Il linguaggio della poesia, nuovo e antichissimo, si rintraccia anche nei ricettacoli di una memoria consegnata a testi sopravvissuti al fuoco delle varianti e delle elaborazioni successive e diverse che corrono sul filo della scrittura. Ovvero di una sorta di limbo delle parole inascoltate o riudite diversamente dal poeta, che ci danno formidabili informazioni sulla mente del testo e ci ricordano che la poesia sopravvive e fa transitare il senso anche nella scrittura non definitiva, fatta di fogli che non servono a precisare l'idea del significato perché, al contrario, dimostrano come il processo di formazione del senso metta a dura prova il raggiungimento di un dire certo. Sono proprio i percorsi dell'elaborazione *in fieri* i più esposti all'impetosa cultura della scrittura virtuale sul supporto tecnologico che segue così velocemente il pensiero da cancellarne ogni variazione progressiva nel vivo della scrittura. La smemorata presenza del supporto tecnologico ci fa correre il rischio di cancellare ogni percorso antecedente il testo *ne varietur* e consegnare la storia del testo a un ingeneroso dimenticatoio. Il Web contro le varianti, il Web contro la vita della poesia? Credo proprio di no, giacché ora possiamo pensare a degli archivi digitali dove far confluire ogni sorta di materiale variantistico, in modo da riportare, quando necessario, in superficie la vita segreta del testo, formandoci così all'inesauribile filologia del contemporaneo.

## NOTE

<sup>1</sup> J.-L. NANCY, *Résistance de la poésie*, William Blake & Co., Bordeaux Cedex 2004; trad. it. di R. MAIER e R. ROMANO, *La custodia del senso. Necessità e resistenza della poesia*, EDB, Bologna 2017, p. 20.

<sup>2</sup> Cito da qui in avanti l'edizione definitiva del volume, conforme alla prima edizione, in MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie. 1969–2015*, postfazione e nota bibliografica di S. VERDINO, Mondadori, Milano 2017, pp. 247–283. Per i riferimenti a questo volume adopero la sigla TP seguita dal numero della pagina. Per riferirmi all'edizione di *Biografia sommaria*, Mondadori, Milano 1999, adotto la dicitura di comodo Mondadori '99. Per il dattiloscritto: Notre Dame '98.

<sup>3</sup> Cfr. L. TASSONI, *La memoria di De Angelis*, «Poesia», XII, n.130, luglio-agosto 1999, pp. 25–26; e *Su Biografia sommaria*, «Semicerchio», XX–XXI, 1999, pp. 135–136.

<sup>4</sup> M. DE ANGELIS, *La parola data. Interviste 2008–2016*, introduzione di L. TASSONI, Mimesis, Milano 2017, p. 145.

<sup>5</sup> Ivi, p. 169.

<sup>6</sup> L. TASSONI, *Lettura delle varianti e poesia contemporanea*, in D. CAOCCI e A. MORACE (a cura di), *La metamorfosi digitale*, ETS, Pisa 2014, pp. 181–201.

- <sup>7</sup> M. DE ANGELIS, *Cosa è la poesia?*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 414.
- <sup>8</sup> M. DE ANGELIS, *Biografia sommaria*, con una nota di M. RAFFAELI, Centro Studi Scataglini, Ancona 1997.
- <sup>9</sup> M. DE ANGELIS, *La chiarezza di ogni tragedia*, in M. I. GAETA e G. SICA (a cura di), *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, Marsilio, Venezia 1995, p.90.
- <sup>10</sup> Ivi, p.89.
- <sup>11</sup> Senza punto finale, il testo alla cartella n.13 del dattiloscritto, presenta una correzione a penna, per cui sotto quella correzione si legge: «Ti ho chiamata amore/ e ferita, sale, minuto;» (vv.9-10). Non è chiaro se il frego a penna sul punto e virgola di seguito alla parola *amore* della variante successiva indicasse cancellazione o sostituzione con una virgola. Nella mia trascrizione propendo arbitrariamente per la seconda ipotesi.
- <sup>12</sup> Ovvero: «un semplice finale», già in *Distante un padre. L'ora di punta*, v. 9, e *Sabato vivi*, v. 4; e poi ripreso in *Biografia sommaria, L'oceano intorno a Milano*, movimento II del poemetto, v. 9.
- <sup>13</sup> M. DE ANGELIS, *Poesie*, introduzione di E. AFFINATI, Mondadori, Milano 2008.
- <sup>14</sup> Le poesie nuove sono: *Preparazione invernale*, *Posto di blocco*, *Ieri, un altro ieri*, e *L'ago del ritorno*.
- <sup>15</sup> Anche se non giustificati i due punti, rispetto la lezione del dattiloscritto.

# Le reminiscenze letterarie in *Le città invisibili* di Italo Calvino

MARIANGELA LANDO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**I**TALO CALVINO SI CHIEDEVA, IN UNA NOTA CONFERENZA AMERICANA<sup>1</sup>, CHE COSA POTESSE RAPPRESENTARE LA CITTÀ PER L'UOMO CONTEMPORANEO, NEL MOMENTO IN CUI SI TROVA IN FORTE DIFFICOLTÀ A CONVIVERE IN UN MONDO CITTADINO NEVROTICO E DOMINATO DAL CAOS. È CALVINO STESSO A PROPORRE ALCUNE INTERPRETAZIONI SUGGERENDO AL LETTORE COME L'OPERA SIA STATA SCRITTA COME POEMA D'AMORE DEDICATO AD UNA SERIE DI CITTÀ IMMAGINATE COME LUOGHI PARTICOLARMENTE SUGGESTIVI, ONIRICI, IRREALI, IRRAGGIUNGIBILI CONCRETAMENTE, MA DENSI DI elementi reali, visibili, geometrici e attraenti.

Queste città elogiano la titolarità femminile, la esaltano nelle sue forme mentali e fisiche; i nomi hanno origini etimologiche e non sono collocati casualmente: i tanti luoghi attraversati da Calvino rinviano ad un viaggio attraverso la nostra storia letteraria. Giorgio Pasquali ha evidenziato come le reminiscenze letterarie, che impreciosiscono la scrittura, debbano essere considerate come «acqua da rivo che riunisce in sé tutti i sapori della roccia dalla quale sgorga e dei terreni per i quali è passata»<sup>2</sup>.

Anche Calvino offre al lettore de *Le città invisibili* l'occasione di un viaggio di ricerca e di meditazione che l'autore intraprende non in modo consequenziale, toccando luoghi e rinvii letterari che appaiono interessanti.

Ne *Le città e i morti* il lettore incontra Melania, nome di origine greca: la città ospita spesso nella piazza centrale un dialogo che rinvia ai testi di Plauto: nell'opera plautina il soldato millantatore e il parassita incontrano un giovane scialacquatore e la meretrice. Il *Miles gloriosus* incarna la vanagloria e sarà punito dal servo astuto, il quale, alleandosi con altri personaggi della commedia, permetterà alla ragazza rapita dal soldato stesso di riabbracciare l'amato padrone.

A Melania invece il dialogo-commedia si ripete da anni. Sono morti il parassita, la mezzana e il padre avaro, ma il soldato millantatore, la figlia amorosa e il servo sciocco hanno conservato il proprio posto, diventando poi persone quali l'ipocrita, il confidente e l'astrologo. Le persone modificano il proprio carattere e il proprio ruolo, continuando uno strano dialogo universale che appare come un racconto morale, in cui entrano tasselli nuovi: a Melania trovano spazio anche il vecchio irato, la servetta spiritosa, l'usuraio, il giovane diseredato e la nutrice.

Il microcosmo di Calvino coniuga diversi archetipi della letteratura. Le città diventano luoghi in cui si confrontano personaggi diversi per valori, ideologie, connotazioni sociali. Viene ridisegnato un mondo morale, sociale e psicologico in cui confluiscono conflitti, dove si contrappongono bene e male, commedia e tragedia, moralità e immoralità, legalità e illegalità.

Capita alle volte che un solo dialogante sostenga nello stesso tempo due o più parti: tiranno, benefattore, messaggero; o che una parte sia sdoppiata, moltiplicata, attribuita a cento, a mille abitanti di Melania: tremila per l'ipocrita, trentamila per lo scrocone, centomila figli di re caduti in bassa fortuna che attendono il riconoscimento. Col passare del tempo anche le parti non sono più esattamente le stesse di prima: certamente l'azione che esse mandano avanti attraverso intrighi e colpi di scena porta verso un qualche scioglimento finale<sup>3</sup>.

La città diventa una rappresentazione della civiltà ricca di sfaccettature, un dialogo universale dalle possibili trame appena abbozzate, dagli imprevedibili sviluppi ed esiti finali.

Continuando sulla scia delle impressioni letterarie giungiamo ad Adelma, nome di origine germanica, una città di mare dagli echi boccacciani: qui convivono il marinaio, il mercato del pesce, il vecchio con la cesta di ricci, il malato di febbri con gli occhi gialli e la barba ispida, un'erbivendola, una ragazza impazzita, gli scaricatori, un fluttuare di occhi, occhiaie, rughe, smorfie. Adelma è una città dove si arriva morendo e in cui ognuno può ritrovare le persone che ha conosciuto<sup>4</sup>.

Eusapia, nome di origine latina, invece è una città a due facce: quella sotterranea è la riproduzione esatta di quella in superficie. Questo connubio tra la vita e la morte vede trionfare il mondo dei morti: la città dei vivi è costruita sull'esatta combinazione di tutti gli elementi che compongono la città sotterranea dei morti.

La divisione è solo apparente. I morti «apportano innovazioni alla città», la morte sovrasta l'impalcatura dell'esistenza umana al punto tale da ribaltare la ciclicità stessa: non più nascita, vita, morte, ma morte, vita e rinascita dell'uomo:

I cadaveri, seccati in modo che ne resti lo scheletro rivestito di pelle gialla, vengono portati là sotto a continuare le occupazioni di prima.[...] I vivi domandano per dopo morti un destino diverso da quello che già toccò loro: la necropoli è affollata da cacciatori di leoni, mezzosoprano, banchieri, violinisti, duchesse, mantenate, generali, più di quanti mai ne contò città vivente. [...] I morti apportano innovazioni alla loro città; non molte, ma certo frutto di riflessione ponderata, non di capricci passeggeri. [...] In realtà sarebbero stati i morti a costruire Eusapia di sopra a somiglianza della loro città. Dicono che nelle due città gemelle non ci sia più modo di sapere quali sono i vivi e quali i morti<sup>5</sup>.

Anche Laudomia, nome di origine greca, è un'altra città dei morti per Calvino, è un luogo a doppia/tripla visione: gli abitanti si chiamano con lo stesso nome ed esiste una terza parte complementare, la città dei non nati. A differenza del Limbo dantesco, quale orlo estremo della voragine infernale che ospita le anime dei pagani virtuosi e dei nati senza battesimo, Laudomia appare il luogo in cui la popolazione convive con l'immagine del proprio futuro di morte rappresentato dalla distesa di tombe collocate fuori dalle mura delle città. Le persone riconoscono la lastra di pietra tombale dov'è iscritto ogni nome proprio e vedono scorrere la propria storia esistenziale fatta di fatiche, privazioni, delusioni, illusioni, ma anche di sentimenti ed emozioni. Laudomia predispone una dimora ampia ai non nati, i quali non hanno una forma o sembianza specifica, «possono essere grandi come topi o come bachi da seta o come formiche o uova di formiche, nulla vieta di immaginarli ritti o accoccolati su ogni oggetto o mensola che sporge dalle pareti».

Le proprietà della città doppia sono note. Più la Laudomia dei vivi s'affolla e si dilata, più cresce la distesa delle tombe fuori dalle mura. [...] Nei pomeriggi di bel tempo la popolazione vivente rende visita ai morti e decifra i propri nomi sulle loro lastre di pietra; a somiglianza della città dei vivi questa comunica una storia di fatiche, arrabbiature, illusioni, sentimenti; solo che qui tutto è diventato necessario, sottratto al caso, incasellato e messo in ordine<sup>6</sup>.

I vivi, abitanti concreti della città, dialogano con i non nati e le domande vengono formulate in silenzio, chiedendo notizie di sé per lasciare tracce di memoria del loro passaggio. Laudomia è una città spettrale abitata da persone invisibili che si affollano in ogni profonda cavità infernale a forma di imbuto. Sembra quasi che il visitatore debba affrontare un viaggio tra le insidie di questi improbabili luoghi. Dagli immaginari pori della pietra, si accalcano le persone rese irrealmente ammassate alle pendici del monte imbuto: da qui i neonati, non ancora alla luce, pretendono il collo in cerca di boccate d'aria per non soffocare nello spirito fantastico di questa architettura. Si tratta di una narrazione che spezza le barriere del tempo, che diviene geometria del vortice, o teorema dell'abisso, dove la vita assume un aspetto strano e funesto e i sogni si trasformano rapidamente in incubi. A Laudomia nelle abissali cavità geologiche esiste solo un'apparente quiete delle ere.

La Laudomia dei non nati non trasmette, come quella dei morti, una qualche sicurezza agli abitanti della Laudomia viva, ma solo sgomento. Ai pensieri dei visitatori finiscono per aprirsi due strade, e non si sa quale riserbi più angoscia: o si pensa che il numero dei nascituri superi di gran lunga quello di tutti i vivi e tutti i morti, e allora in ogni poro della pietra s'accalcano folle invisibili, stipate sulle pendici dell'imbuto come sulle gradinate d'uno stadio, e poiché a ogni generazione la discendenza di Laudomia si moltiplica, in ogni imbuto s'aprono centinaia di imbuto ognuno con milioni di persone che devono nascere e pretendono i colli e aprono la bocca per non soffocare<sup>7</sup>.

Le città e i segni si caratterizzano per un linguaggio comprensibile a chi approda in questi luoghi: «un'impronta sulla sabbia indica il passaggio della tigre, un pantano annuncia una vena d'acqua, il fiore dell'ibisco la fine dell'inverno. Tutto il resto è

muta e intercambiabile; alberi e pietre sono soltanto ciò che sono»<sup>8</sup>. A Tamara, nome di origine biblica tra i più belli, che indica superiorità e bellezza, tutti gli oggetti sono provvisti di un alter ego che ha un significato preciso: la tenaglia indica la casa dei cavadenti, il boccale la taverna, le alabarde il corpo di guardia, la stadera l'erbi-vendola. Statue e scudi rappresentano leoni, delfini, torri e stelle. La città è piena di cartelli che avvertono di ciò che è proibito. Ci sono edifici che non recano nessuna insegna o figura, ma la stessa forma dell'edificio è sufficiente alla comprensione del ruolo: la reggia, la prigione, la zecca, la scuola pitagorica, il bordello.

Vi sono delle corrispondenze semiotiche interessanti. Ogni relazione lega qualcosa di materialmente presente a qualcos'altro di assente. Nella città invisibile di Tamara si verifica una relazione di significazione e si attiva un processo di comunicazione. Riprendendo alcuni spunti dalla semiotica interpretativa di Eco, anche nella narrazione di Calvino la nozione di testo si amplia arricchendosi di significati ulteriori. Eco muove dall'idea che l'analisi delle strutture di un testo debba coincidere con la ricerca delle sue potenziali strategie interpretative. Di fondamentale importanza per l'interpretazione di un testo, secondo Eco, è il fruitore del testo stesso, cioè il lettore.

Anche le mercanzie che i venditori mettono in mostra sui banchi valgono non per se stesse, ma come segni di altre cose: la benda ricamata per la fronte vuol dire eleganza, la portantina dorata potere, i volumi di Averroè sapienza, il monile per la cavaglia voluttà. Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte: la città dice tutto quello che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso e mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti<sup>9</sup>.

A Ipazia, nome di origine greca, il lettore si accosta ad una simbologia iniziale neo-classica fondata sulla purezza delle forme e sull'ideale estetico. La limpidezza delle lagune, il desiderio di trovare giovani e belle donne a fare un bagno purificatore, la ricerca di un saggio-filosofo per la risoluzione degli interrogativi, il gabinetto dei papiri, la stuoia, la pipa d'oppio contribuiscono a creare un andirivieni curioso tra passato e presente, tra antica filosofia e modernismo, tra i segni che formano una lingua e la loro interpretazione. In questa città dei segni il filosofo siede sul prato della filosofia spirituale alla ricerca del bene e della verità. La filosofia diviene qui a Ipazia un antidoto indispensabile al rischio autodistruttivo. Nel cammino, tra le città invisibili, alla ricerca della filosofia di questi luoghi, occorre fare attenzione a non perdersi.

A Ipazia, città che non riguarda le cose ma le parole, un mattino, un giardino di magnolie si specchiava su lagune azzurre, io andavo tra le siepi sicuro di scoprire belle e giovani dame fare il bagno: ma in fondo all'acqua i granchi mordevano gli occhi delle suicide con la pietra legata al collo e i capelli verdi d'alghe. Non mi restava che interrogare i filosofi. Entrai nella grande biblioteca, mi persi tra gli scaffali che crollavano sotto le rilegature in pergamena, seguii l'ordine alfabetico d'alfabeti scomparsi, su e giù per corridoi, scalette e ponti. Nel più remoto gabinetto dei papiri, in una nuvola di fumo, mi apparvero gli occhi inebetiti d'un adolescente sdraiato su una stuoia, che non staccava le labbra da una pipa d'oppio<sup>10</sup>.

Avvolta in una nuvola di fuliggine, Olivia, nome di origine celtica, è una città ricca di prodotti e guadagni, molto prospera. Il luogo si riconosce per i palazzi in filigrana adornati con cuscini frangiati ai davanzali delle bifore; oltre la grata di un patio, si intravede una girandola di zampilli che innaffia un prato dove un pavone bianco fa la ruota. È una città operosa, viva, un sabato del villaggio postmoderno in cui al centro della piazza si possono trovare le botteghe dei sellai odorose di cuoio, le donne che dialogano intrecciando tappeti di rafia dei canali pensili, le cui cascate muovono le pale dei mulini: poco distante, si osservano altre dame navigare cantando la notte su canoe illuminate, tra le rive di un verde estuario. In filigrana ben presenti appaiono il legame tra il giorno e la vita umana presentati sotto forma di simbolo di una modernità, che allontana o avvicina l'uomo dalla natura. Traspare dalla narrazione un leggero sensismo leopardiano.

Olinda è invece una città nascosta, un luogo che cresce in cerchi concentrici, al pari dei tronchi degli alberi che ogni anno aumentano di un giro. Quando si cammina per Olinda il silenzio è il compagno che si cerca più ardentemente. Lo si trova quando si osservano i cerchi concentrici che si espandono senza rumore creando un alone di mistero. Mentre nelle città limitrofe a Olinda si stagliano i campanili, le torri, i tetti d'embrici, le cupole e i quartieri nuovi, a Olinda le antiche mura si dilatano portandosi con sé i quartieri antichi ingranditi che mantengono le proporzioni su un più largo orizzonte ai confini della città. Si tratta di una città che conserva i tratti e il flusso di linfa della prima Olinda e di tutte le Olinde che sono via via spuntate una dietro l'altra. Il lettore ricerca all'interno di queste città momenti di sospensione, all'interno di giorni e ore sempre uguali.

A Raissa, nome che deriva dal russo Rachele e dall'ebraico Rahel, la vita non è felice: per le strade la gente cammina torcendosi le mani, i bambini piangono, tra i banconi ci si punge, ci si schiaccia tutti i momenti le dita col martello o ci si punge con l'ago. Dentro le case è peggio e non occorre entrare in casa per saperlo: d'estate le finestre rintonano di litigi e pianti rotti. Ma a Raissa c'è spazio anche per i sorrisi, il buon cibo, per i complimenti rivolti a chi riesce a concludere un buon affare, per le signore che curano il proprio aspetto e fanno acquisti per rendersi più belle e desiderabili, per alcuni animali che vengono liberati dalla gabbia.

A Raissa corre un filo invisibile che lega ogni essere vivente a un altro, una città infelice che ne contiene un'altra felice che nemmeno sa di esistere<sup>11</sup>. Le filosofie orientali invitano a percepire il mondo com'è realmente, per comprenderne i limiti e vedere il cammino della vita nella sua complessità. Raissa è un'altra città a doppia visione: la felicità e l'infelicità fanno sempre parte del bagaglio umano di percezioni, coscienze, sensazioni separate, emozioni e relazioni che vive ogni individuo.

È il Gran Khan a possedere le mappe di queste città invisibili: un atlante dove tutte le città dell'impero e dei reami circostanti sono raffigurate palazzo per palazzo, strada per strada, con le case, le mura, i fiumi, i ponti, le scogliere: dai racconti biblici alle imprese di Cartagine, alle vittorie greche e troiane, a Costantinopoli, è sempre il gran maestro a tratteggiare alcuni eventi che appartengono alla nostra storia letteraria. Costantinopoli è osservata, ad esempio, come città di una bellezza «inanerrabile, dalle mura costruite con dodici filari, ciascuno di una diversa pietra preziosa, luogo

di valore adornato con porte d'oro e d'argento. Entro le mura esiste dorato il terreno, ma sono dorate anche le case e le ville. La città è ricca di una luce ignota e d'un soave profumo, ma nell'attraversarla non si intravede una sola persona o animale volatile». Ogni capitolo del libro è preceduto e seguito da un dialogo in cui Marco Polo dialoga con il gran maestro Kublai Kan. Ciò che sta a cuore a Marco Polo è indagare e far luce sulle ragioni recondite che portano gli uomini ad abitare nelle città. Le città assumono una dimensione totalitaria, unica, di memoria, di segni, di scambi, di continuità. Calvino stesso definisce il proprio libro un poliedro, sottolineando come gli Atlanti e il ruolo del Gran Kan siano stati trascurati dai critici<sup>12</sup>.

Il Gran Khan possiede un atlante in cui sono raccolte le mappe di tutte le città: quelle che elevano le loro mura su salde fondamenta, quelle che caddero in rovine furono inghiottite dalla sabbia, quelle che esisteranno un giorno e al cui posto ancora non s'aprono che le tane delle lepri. Marco Polo sfoglia le carte, riconosce Gerico, Ur, Cartagine, indica gli approdi alla foce dello Scamandro dove le navi achee per dieci anni attesero il reimbarco degli assediati, fino a che il cavallo inchiodato da Ulisse non fu trainato a forza d'argani per le porte Scee. Ma parlando di Troia, gli veniva d'attribuirle la forma di Costantinopoli e prevedere l'assedio con cui per lunghi mesi la stringerebbe Maometto, che astuto come Ulisse avrebbe fatto trainare le navi nottetempo su per i torrenti, dal Bosforo al Corno d'Oro, aggirando Pera e Galata<sup>13</sup>.

Tra le città continue appare Leonia, nome di origine latina. Qui l'apparente e positivo risveglio delle persone (lenzuola fresche, saponette appena sgusciate dall'involucro, vestaglie nuove fiammanti) contrasta con i detriti che riempiono i marciapiedi e le strade della città. A Leonia l'idea di ricchezza è associata allo scambio tra patume e oggetti nuovi, tra l'accumulo di immondezzai sparsi per la città in attesa di essere rimossi e la fastosità del nuovo.

Leonia è una città che si rinnova solamente grazie alla presenza apocalittica dei detriti e le montagne di rifiuti contribuiscono a dare alla città una veste impura. Da un lato Leonia appare una città nera, senza colori, senza vita, invasa da una natura quasi irriconoscibile, ridotta anch'essa come un grande immondezzaio; dall'altra parte Leonia è la parvenza di un mondo reale che ha voglia di rinnovamento continuo e di ridare un messaggio di speranza e di continuità ciclica alla vita.

Cormac McCarthy testimonia la crisi della società occidentale e dell'uomo contemporaneo con risvolti più drammatici rispetto all'analisi di Calvino. Ciò che immagina Calvino è una città sempre «vestita a nuovo», che mantiene nelle proprie fibre la capacità di rinnovarsi di continuo. Se il mondo presentato da McCarthy appare privo di speranza verso il futuro e il presente è apocalittico come il futuro, l'universo delle città invisibili presentate da Calvino orienta il lettore verso una serie di soluzioni narrative possibili e di interpretazioni positive. Le città limitrofe a Leonia sono pronte, con i propri rulli compressori, a spianare il suolo, a estendersi nei nuovi territori per ampliare i propri spazi e allontanare i nuovi immondezzai:

Tersi sacchi di plastica, i resti di Leonia d'ieri aspettano il carro dello spazzaturaio. Non solo tubi di dentifricio schiacciati, lampadine fulminate, giornali, contenitori, materiali

d'imballaggio, ma anche scaldabagni, enciclopedie, pianoforti, servizi di porcellana: più che dalle cose che ogni giorno vengono fabbricate, vendute e comprate, l'opulenza di Leonia si misura dalle cose che ogni giorno vengono buttate via per far posto alle nuove. Tanto che ci si chiede se la vera passione di Leonia sia davvero come dicono il godere delle cose nuove e diverse, o non piuttosto l'espellere, l'allontanare da sé, il mondarci d'una ricorrente impurità. [...] Il pattume di Leonia a poco a poco invaderebbe il mondo, se sullo sterminato immondezzaio non stessero premendo, al di là dell'estremo crinale, immondezzai di altre città, che anch'esse respingono lontano da sé montagne di rifiuti<sup>14</sup>.

Altra città continua è Trude, nome di origine tedesca, un luogo ricco di sobborghi, vie, piazze, case gialline e verdoline. Il mercato si caratterizza per gli stessi dialoghi tra venditori e compratori, mercanzie, imballaggi e consegne che si ripetono sempre uguali e sempre costanti nel tempo. Queste città continue si caratterizzano per gli atteggiamenti di ritualità nell'appartenenza ad una propria comunità del vivere odierno. L'universo è ricoperto da un'unica Trude che non comincia e non finisce, cambia solo il luogo della partenza che equivale al ritorno sempre uguale, punto per punto, all'esistenza, priva di novità, ma priva anche di sorprese negative improvvise, di dolori inaspettati, di privazioni estemporanee.

Puoi riprendere il volo quando vuoi, – mi dissero, – ma arriverai ad un'altra Trude, uguale punto per punto, il mondo è ricoperto da un'unica Trude che non comincia e non finisce, cambia solo il nome dell'aeroporto<sup>15</sup>.

A Procopia, altro nome latino, si prende alloggio sempre nella stessa stanza. Il paesaggio è caratterizzato da fossati, ponti, muretti, alberi di sorbi, distese di pannocchie, roveti con le more, dossi di colline, su tutto sovrasta il pezzo di cielo azzurro a forma di trapezio. Sorprende il lettore che anche in questa città il rinnovamento sia determinato dall'aumento, in questo caso, di persone che si accalcano in luoghi particolari.

Tanti visi, una distesa di facce, da un angolo ad un altro, vengono osservati a tutti i livelli e a tutte le distanze: visi tondi, fermi, piatti, con un accenno di sorrisi e in mezzo molte mani che si tengono alle spalle di quelli che stanno davanti. Una moltitudine umana che rappresenta le varie generazioni passate, presenti e quelle future.

La proiezione è verso un futuro numeroso, meno diversificato, pieno di tante persone dallo stesso viso, conformi e caratterialmente avidi. Come all'interno di un girone infernale, queste facce sorridono, si somigliano, qualcuno ha la bocca sporca, ma tutti sgranocchiano fino al torsolo le pannocchie.

Ogni anno, appena entrato nella stanza, alzavo la tendina e contavo alcune facce in più: sedici, compresi quelli giù nel fosso; ventinove, di cui otto appollaiati sul sorbo; quarantasette, senza contare quelli nel pollaio. Si somigliano, sembrano gentili, hanno lentiggini sulle guance, sorridono, qualcuno con la bocca sporca di more. Presto vidi tutto il ponte pieno di tipi dalla faccia tonda, accoccolati perché non avevano più posto per muoversi; sgranocchiavano le pannocchie, poi rodevano i torsoli<sup>16</sup>.

L'ultima città continua che si incontra è Cecilia, nome di origine etrusca, attratta dall'armonia e dal bello. Si tratta di una città illustre dove spicca l'incontro con un pastore in transumanza e il proprio gregge. Qui i pascoli hanno un nome: il Prato tra le Rocce, il Pendio Verde, l'Erba in Ombra; si cammina tra vicoli e angoli di case tutte uguali avendo la sensazione di uno spazio infinito che non ha alcuna delimitazione, un posto di non uscita e di non ritorno.

Sono gli stessi luoghi a mescolarsi, le stesse persone a incontrarsi, sempre uguali e continue nel tempo. Cecilia stessa finisce per esserci e per essere rappresentata dappertutto. Il pastore, la transumanza e il gregge potrebbero far pensare al pastore errante di Leopardi o ai pastori dannunziani. La realtà dei pastori è invece qui, nella città invisibile di Cecilia, ben più concreta e si colloca lontana dalle domande intimiste in stile leopardiano e dalle decadenze bucoliche del Vate. L'idea romantica della vita di campagna qui si scontra con la realtà delle capre che riconoscono le erbe dello spartitraffico o di quelle che brucano cartaccia nei bidoni dei rifiuti.

Mentre le città non hanno più nome e diventano luoghi senza foglie che separano un pascolo da un altro, le capre si spaventano ai crocevia e sbandano. Il pastore e il cane corrono, nella città invisibile per tenere compatto l'armento. Nei luoghi disabitati ogni pietra e ogni erba si confondono.

– A Cecilia, così non fosse! – mi rispose – Da tanto camminiamo per le sue vie, io e le capre, e non s'arriva ad uscirne... Lo riconobbi, nonostante la lunga barba bianca: era il pastore di quella volta. Lo seguivano poche capre spelate, che neppure più puzzavano, tanto erano ridotte pelle e ossa. Brucavano cartaccia nei bidoni dei rifiuti.[...] – I luoghi si sono mescolati – disse il capraio, – Cecilia è dappertutto; qui una volta doveva esserci il Prato della Salvia Bassa. Le mie capre riconoscono le erbe dello spartitraffico<sup>17</sup>.

Ogni città è come una partita a scacchi.

Rileggendo le parole che Nabokov scrive descrivendo come sarebbe nata l'idea narrativa di *La difesa di Lužin* sembra di ripercorrere anche la gestazione del progetto di Calvino per *Le città invisibili*: «Costruire la storia è stato difficile, ma mi sono divertito molto a sfruttare una scena là e un'immagine qua per introdurre nella vita di Lužin un disegno ineluttabile e per donare alla descrizione di un giardino, di un viaggio, di una serie di eventi ordinari, le parvenze di un gioco di ingegno e, in particolar modo negli ultimi capitoli, di un vero e proprio attacco scacchistico, tale da demolire gli elementi più riposti della salute mentale del poveraccio»<sup>18</sup>.

Uno dei personaggi del romanzo di Nabokov è un Gran Maestro tenebroso, il quale racconta i propri viaggi professionali, non in termini di solari etichette sui bagagli o di visioni da lanterna magica, bensì cogliendo alcuni elementi che, sparsi, ritroviamo anche nel racconto di Calvino: piastrellature, corridoi, cortili, giardini, rettangoli di terreno, lastricati di marmo, nebulose o chiare configurazioni geometriche disseminate in singole scene, asimmetrie reperibili in concatenazioni di strutture basilari architettoniche.

Kublai è un attento giocatore di scacchi: seguendo i gesti di Marco osservava che certi pezzi implicavano o escludevano la vicinanza d'altri pezzi e si spostavano secondo

certe linee. Trascurando la varietà di forme degli oggetti, ne definiva il modo di disporsi gli uni rispetto agli altri sul pavimento di maiolica. Pensò: – Se ogni città è come una partita a scacchi, il giorno in cui arriverò a conoscerne le regole possiederò finalmente il mio impero, anche se mai riuscirò a conoscere tutte le città che contiene. In fondo, era inutile che Marco per parlargli delle sue città ricorresse a tante cianfrusaglie: bastava una scacchiera coi suoi pezzi dalle forme esattamente classificabili<sup>19</sup>.

Nabokov definisce il gioco degli scacchi «quale supremo livello di astrazione». Il conflitto tra genio e normalità, volontà e predestinazione, ragionevole esistere quotidiano e leggi del Fato determinano una storia costruita con sottile ironia, una lunga partita giocata contro la vita. Se il romanzo di Nabokov esprime un calore inatteso, cosa apparentemente strana se si pensa al gioco degli scacchi come al supremo potere di astrazione simbolica, il romanzo di Calvino apre a tanti possibili sviluppi e finali. Il libro diventa un continente immaginario in cui altre opere letterarie trovano il loro spazio; continenti dell'altrove, oggi che l'altrove si può dire che non esista più e tutto il mondo tende ad uniformarsi<sup>20</sup>.

Esiste una città del futuro per Calvino?

Al lettore è lasciato un ruolo importante: di immedesimazione, di progettualità, di sogno onirico e di viaggio nella memoria. Le città invisibili creano labirinti di strutture in parte visibili, dove ognuno può sentirsi o meno a proprio agio. Si possono intravedere dei luoghi costruiti e pensati in modo tale da ripercorrere anche la storia dell'uomo. L'antica distinzione tra uomo e natura, tra abitante di città e abitante di campagna, tra greco e barbaro, tra cittadino e forestiero non vale più: l'intero pianeta è un villaggio onnicomprensivo e di conseguenza anche il più piccolo dei rioni viene progettato come un modello funzionante del mondo intero. Di conseguenza ognuna delle città invisibili non esprime il volere di un unico governante, ma la volontà individuale e collettiva dei suoi cittadini, pur se confusi abitanti della complessa realtà odierna.

Lewis Mumford ha proposto un interessante viaggio che riguarda l'origine e lo sviluppo della città attraverso la storia. La città nacque come sede di un dio, cioè come luogo in cui erano rappresentati i valori esterni e rivelate le possibilità divine.

Ora i simboli sono cambiati, ma la realtà che li esprimeva è rimasta. Oggi si riconosce che le potenzialità inespressive della vita si spingono ben oltre le elucubrazioni della scienza contemporanea. La città favorisce la partecipazione consapevole dell'uomo al processo cosmico e storico. Le città si caratterizzano per essere costruite come strutture complesse e questi elementi determinano la crescita della capacità umana di interpretare questi processi e di parteciparvi attivamente e anche da un punto di vista formativo, in modo che ogni fase del dramma messo in scena contenga, il più possibile, la luce della consapevolezza, il marchio della finalità e il colore dell'amore<sup>21</sup>.

*Le città invisibili* di Calvino possono essere interpretate come un ampliamento di tutte le dimensioni della vita, in cui entrano in gioco la razionalità, la geometria delle forme, la maestria tecnologica, la pluralità dei personaggi che la popolano o la visitano e in cui anche la rappresentazione drammatica dell'esistenza diviene una ragione d'essere e una testimonianza del vivere odierno.

## NOTE

- <sup>1</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, Presentazione, Milano, Mondadori, 2002, p. IX.
- <sup>2</sup> G. PASQUALI, *Arte Allusiva in Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza Editore, 1968, p.11.
- <sup>3</sup> I. CALVINO, *Le città invisibili*, cit., pp. 80–81.
- <sup>4</sup> Ivi, pp. 95–96.
- <sup>5</sup> Ivi, p. 110.
- <sup>6</sup> Ivi, p. 141.
- <sup>7</sup> Ivi, pp. 142-143
- <sup>8</sup> Ivi, p. 13
- <sup>9</sup> Ivi, p. 14.
- <sup>10</sup> Ivi, p. 47.
- <sup>11</sup> Ivi, pp. 148-149.
- <sup>12</sup> Ivi, p. X.
- <sup>13</sup> Ivi, p. 139.
- <sup>14</sup> Ivi, p. 113.
- <sup>15</sup> Ivi, p. 129.
- <sup>16</sup> Ivi, p. 146.
- <sup>17</sup> Ivi, p. 153.
- <sup>18</sup> V. NABOKOV, *La difesa di Lužin*, Milano, Adelphi, 2001, p. 12.
- <sup>19</sup> I. CALVINO, *Le città continue*, in *Le città invisibili*, cit., p. 122.
- <sup>20</sup> Ivi, p. VIII.
- <sup>21</sup> Ivi, p. 711.

# Quattro opere – un linguaggio: il linguaggio della divulgazione scientifica nella letteratura e nel cinema – *La vita di Galileo Galilei*

BEÁTA TOMBI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PECS

## I. IL GENERE BIOGRAFICO E LA DIVULGAZIONE SCIENTIFICA

A VITA È SEMPRE UNA PREZIOSA FONTE DI INFORMAZIONI. IN ALCUNI CASI, TUTTAVIA, LA SUA NARRAZIONE SI RISOLVE IN FORME DIVERSE. LA BIOGRAFIA DEI PERSONAGGI ILLUSTRI PRESENTATA IN FORMA DI DRAMMA, DI ROMANZO O DI FILM, RIPROPONE IN TERMINI DIVERSI LA GRANDE TRADIZIONE EUROPEA DELLA BIOGRAFIA. A DIFFERENZA DEL VECCHIO GENERE CHE RICOSTRUISCE SISTEMATICAMENTE, DI ANNO IN ANNO, I FATTI DELL'ESISTENZA, NEL CASO DEL DRAMMA O DI UN FILM BIOGRAFICO L'ATTENZIONE E L'INTERESSE DELL'AUTORE NON SI CONCENTRANO ESCLUSIVAMENTE SULLA VITA DEL PROTAGONISTA, MA TUTTO VIENE VISTO IN UNA PROSPETTIVA PIÙ AMPIA, PROFESSIONALE E POLITICO-CULTURALE, CHE SEGUE IL LIBERO CONCATENARSI DI EVENTI. QUI IL PUNTO DI PARTENZA È SEMPRE UN NUOVO MODO DI PENSARE LA VITA, APERTA ALLA DESCRIZIONE MOBILE E ALL'INTERPRETAZIONE DISARTICOLATA, MAI FISSA SUGLI EVENTI DELLA SUA MATERIA. FORSE PROPRIO PER LA RELATIVA LIBERTÀ E PER LA FELICE CRONOLOGIA DELLA MATERIA, QUESTA NUOVA FORMA DI VITA MOSTRA MAGGIOR DINAMICITÀ NEL PROPORRE I PIÙ DIVERSI CONTENUTI IN MODO INNOVATIVO. NEL NOVECENTO COS'ALTRO SAREBBE STATO DEGNO DI ESSER TRATTATO SE NON LA VITA DEGLI SCIENZIATI? LA BIOGRAFIA, QUINDI, INCLINE A RACCONTARE LA CRONACA DI UNA VITA, SI PERFEZIONA NELLA COMPOSIZIONE DI VITE SCIENTIFICHE.

Rispetto al genere classico, questa nuova forma della biografia dimostra l'acquisizione di una più precisa coscienza tecnico-scientifica e una conseguente nuova sensibilità culturale. Il contrasto con il concetto tradizionale della biografia si esprime perfettamente in quei passi delle opere nei quali gli scienziati vogliono dimostrare, ai loro discepoli o ai loro avversari, una loro teoria o scoperta. L'intro-

duzione dei nuovi concetti o strumenti scientifici non ha mai presentato alcuna difficoltà per la biografia tradizionale, che contribuiva semplicemente a rivelare il mondo scientifico e spirituale dello studioso, teso alla realizzazione della sua invenzione. I nuovi biografi dei fisici, degli astronomi e degli altri inventori, prendendo esempio dalla letteratura europea e mondiale, intendono presentare non semplicemente la scoperta scientifica, ma anche il contesto e le condizioni scientifiche della sfida, nonché la precisa indicazione dei contenuti principali. Da una parte si basano sulla conoscenza della vita privata, dall'altra si servono anche della storia della scienza. È proprio l'oggetto o la teoria eccezionale a permettere la trasposizione di elementi linguistici dal linguaggio scientifico a un nuovo linguaggio letterario, facendo strada a uno spirito nuovo, evidenziato dall'intenzione divulgativa.<sup>1</sup>

L'idea di proporre la pratica divulgativa come norma, tipica della biografia degli scienziati, condiziona anche il linguaggio di queste opere. La mescolanza del materiale scientifico con le memorie individuali crea una lingua a vari livelli di espressività: il linguaggio scientifico, penetrando nel linguaggio della narrazione, si adatta alle sue istanze espressive e comunicative e si sviluppa in tutto il processo narrativo. Ciò implica anche la frantumazione del discorso scientifico nel linguaggio letterario. In questo processo, invece, il linguaggio scientifico si accompagna alla sua realizzazione comune: prima deve liberarsi dalla sua astratta formulazione per farsi principio di un processo didattico e letterario. La narrazione letteraria, quindi, non può avvenire senza una continua interferenza con il piano scientifico: scienza e letteratura si fondono in un unico e inseparabile intreccio.

Le opere teatrali di László Németh e di Bertold Brecht, le produzioni cinematografiche di David Devine e di Liliana Cavani si sono ispirate a quest'idea di biografia. Le opere elencate, invece, teorizzano per tale genere un ruolo del tutto nuovo: non più soltanto la ricostruzione schematica della vita, ma anche l'espressione spettacolare del piano interiore del protagonista.

## 2. DAL TEATRO AL CINEMA

### 2.1. L'ORIZZONTE DIVULGATIVO

In diversi periodi del secolo scorso sono nate quattro opere che si legano in modo simile alla vita di Galileo Galilei. I due film, *Galileo* di Liliana CAVANI del 1968 e *On the Shoulders of Giants* [*Sulle spalle dei giganti*] di David DEVINE del 1998, l'opera teatrale di Bertold BRECHT intitolata *Vita di Galileo* (1938/39) e quella di László NÉMETH dal titolo *Galilei* (1953) offrono la testimonianza di uno scienziato che ha lasciato una formidabile eredità. Sono tutte composizioni di creatori diversissimi per mentalità e cultura, ma tutte e quattro dedicano un'attenzione complessa alla narrazione come specchio, pur dietro l'affabulazione letteraria. In fondo, quindi, Galileo Galilei manifesta l'essenza di un grande progetto di riforma culturale. Nel contempo, invece, le stesse vite sono anche gli specchi precisi e attendibili dell'infedeltà scientifica del fisico pisano che comunque, dopo l'ultima resistenza, preferiva il compro-

messo e la transigenza umile. Mentre forniscono notevole messe di informazioni sul carattere e pensiero scientifico e religioso del fisico, queste opere sono anche prova di un sapiente modulo divulgativo nell'uso della lingua.

Questione preliminare, quindi, è quella della divulgazione, che chiama in causa tutta la procedura linguistica dei creatori e apre la strada all'individuazione di una continuità tra scienza e letteratura. La continua semplificazione dei termini dell'astronomia e della fisica invece, in questi casi, non può esser interpretata come palese manifestazione del rovesciamento scientifico. Anzi, il linguaggio scientifico nell'orizzonte letterario legittima il superamento dei propri limiti canonizzati e dà organicità al tessuto linguistico. In questo intreccio di momenti eterogenei trovano spazio sia le metafore che varie altre associazioni che si sviluppano in sintonia con i termini scientifici. È un nuovo linguaggio meno rigido e limitato di quello scientifico, ma più libero di padroneggiare anche diversi orizzonti linguistici.

Il linguaggio divulgativo che domina la trama si risolve nei dialoghi di Galilei con i suoi discepoli e seguaci che lavorano insieme a lui. In queste situazioni, in cui va particolarmente sottolineata la necessità di una forma di comunicazione che sia comprensibile a tutti e abbandoni le rigide teorie scientifiche, trovano significato le scoperte e invenzioni dello studioso, prodotte in nome di un progresso culturale e scientifico. La volontà del fisico di favorire una scienza destinata a educare la moltitudine, trova la sua massima espressione nel dramma di Bertold Brecht. In quest'opera Galileo viene presentato come uno scienziato che testimonia una certa linea culturale che celebra la finalità pratica e concreta della scienza, e la consapevolezza di una sua possibile funzione sociale ed educativa di ampio respiro. Il dramma comincia a Padova, dove lo studioso cerca di far capire all'undicenne Andrea, figlio della sua governante, la teoria copernicana. Alla sua domanda che mira a verificare i frutti di un loro precedente incontro, il ragazzino risponde negativamente. La reazione del fisico, animato da una certa passione educativa e dal desiderio di rinnovamento, è un segno forte e chiaro della sua disposizione: «Proprio questo voglio: che anche tu lo capisca. Proprio perché lo si capisca io sto lavorando tanto, e mi compro quei libri che costano un occhio, invece di pagare il lattaio.»<sup>2</sup>

Una figura per molti versi analoga al fisico di Brecht è il Galileo di Liliana Cavani. L'elemento di connessione fra loro è quel nuovo punto di osservazione da cui guardano la scienza. Il fisico della regista italiana si presenta come uno scienziato che non riesce ad inserirsi nella vita scientifica di Padova, caratterizzata ancora dalla forte presenza dei dogmi di Aristotele. Qui si radica la sua ricerca di nuovi contenuti e nuove forme di espressione che evidenzia la sua destinazione popolare. Proprio la funzione del fisico di mediatore scientifico e culturale definisce il valore essenziale del suo impegno divulgativo. Il punto in cui si concreta questa sua presa di coscienza è l'accendersi di una discussione fra lo scienziato e il suo pubblico universitario, dopo la quale Galileo decide di impegnarsi con passione nella divulgazione della scienza: «È venuto il momento di parlare chiaro. Bisogna parlarne – a tutti quanti! [...]»<sup>3</sup> Quando un suo amico, Paolo Sarpi, vuole avvisarlo della decisione del rettore di voler sospendere le sue lezioni, la risposta di Galilei non lascia alcun dubbio: «Io la [teoria copernicana] insegnerò fuori, in piazza, in

strada, dappertutto! Voglio che tutti guardino dentro, voglio che si convincano!»<sup>4</sup>  
E a questa dimensione didattica lo scienziato pisano resta profondamente legato.

Un momento non contingente del dramma dell'autore tedesco è costituito dalla descrizione di un esperimento, sulla traccia del quale si sviluppa il carattere divulgativo del dramma. Per provare anche in pratica il nuovo modello cosmologico, Galileo prende una mela in cui infigge una scheggia. Facendo ruotare la mela attorno a quel pezzettino di legno riesce a convincere il suo giovane discepolo della rotazione della Terra:

ANDREA: E io invece stanotte ho scoperto che, se la terra girasse a quel modo, io tutte le notti me ne starei con la testa all'ingiù. E anche questo è un fatto.

GALILEO: (*prendendo una mela dal tavolo*) Dunque: questa è la terra.

[...]

ANDREA: Avanti, ripigliatela. Com'è che di notte non sto a testa in giù?

GALILEO: Dunque, questa è la terra e questo sei tu. (*Da un pezzo di legna per la stufa stacca una scheggia e la infigge nella mela*). E adesso la terra ruota intorno a se stessa.

ANDREA: E io adesso sto appeso con la testa all'ingiù.

GALILEO: Come? Guarda bene! Dov'è la tua testa?

ANDREA: (*indicando la mela*) Qui. Di sotto.

GALILEO: Come, di sotto? (*La fa ruotare all'indietro*) Guarda! Non sta nello stesso punto? I piedi non sono più alla base? Stai forse così, quando giro la mela? (*Toglie la scheggia e la rivolta sottosopra*).

ANDREA: No. E allora, perché non mi accorgo di girare?

GALILEO: Perché giri insieme alla terra! Tu, e l'aria sopra di te, e tutto quello che è sulla sfera!

ANDREA: E perché sembra che sia il sole a muoversi?

GALILEO: (*fa ruotare di nuovo la mela con la scheggia dentro*). Dunque: sotto di te tu vedi la terra, sempre uguale, che ti sta sempre sotto i piedi e che per te non si muove. Ma ora guarda in alto: ora, sopra la tua testa, c'è la lampada; ma se io giro, adesso cosa c'è sopra la tua testa, cioè in alto?

ANDREA: (*seguendo il moto di rotazione*). La stufa.

GALILEO: E dov'è la lampada?

ANDREA: Sotto.

GALILEO: Visto?<sup>5</sup>

È ben chiaro che la teoria che sposta il Sole al centro dell'universo viene semplificata all'estremo. Dall'altro canto, invece, bisogna tener presente che in questa scena Brecht mette in rilievo un momento fondamentale della scienza galileiana, affidando un nuovo ruolo e compito alla scienza: la chiarezza. A differenza delle vecchie biografie, che semplicemente ignoravano una scena di questo valore o l'avrebbero inserita in un orizzonte realistico, lasciando ampio spazio al concreto, nella presentazione letteraria dell'esperimento di Galileo manca ogni valore scientifico, il che evidenzia la forte presenza del suo orizzonte divulgativo. Il drammaturgo descrive la scena da un punto di vista assolutamente laico, puntando la sua attenzione su una rappresentazione elementare ed agevole della teoria scientifica in questione.

Come Andrea Sarti, anche Cosimo II de' Medici, discepolo in principio arrogante di Galileo Galilei, è presente nel film di David Devine per rafforzare il carattere divulgativo del componimento. Se nel dramma di Brecht l'apparenza della figura del discepolo incolto ma di mente aperta implica la precisa distanza dall'orizzonte scientifico, nel film canadese il giovane principe si pone come portavoce di una nuova mentalità che non è ancora arrivata. L'esperimento sulla caduta degli oggetti di peso diverso è l'episodio più caratteristico del film con il giovane Cosimo, affascinato e coinvolto. Il fisico, per provare in modo convincente che gli oggetti diversi cadono alla stessa velocità, ripete il suo esperimento, già verificato a Pisa, anche davanti al principe. Maestro e discepolo esplorano insieme la realtà nella sua forma illimitata e salgono insieme sulla maggiore delle due torri dell'antico Castello di Padova. Dalla cima della Torlonga il fisico getta per terra due palle di diversa grandezza e densità: una palla da cannone e una da moschetto. Il risultato, visto con i loro propri occhi, non può esser messo in dubbio: le palle meravigliosamente arrivano a terra quasi nello stesso tempo.<sup>6</sup> Nella scena l'accento cade chiaramente sulla maturazione scientifica del principe: l'evoluzione di un ragazzo alimentato di scetticismo che impara a fidarsi dei suoi occhi. Non è sicuro che tale leggenda trovi la sua giustificazione nella vita dello studioso, è invece un dato biografico che la concezione scientifica di Galileo non solo fece una grande impressione al giovane allievo, ma segna anche l'inizio di una grande amicizia fra di loro: il futuro Cosimo II de' Medici fino alla sua morte sarà il protettore e il patrono più dedito del fisico.

Il ruolo centrale di questo momento viene rafforzato anche a livello delle immagini. Il regista propone un nuovo modo di trattare l'argomento scientifico: affida la scienza all'orizzonte iconico. Facendo eliminare gli effetti sonori costruisce la scena di più inquadrature. La caduta delle palle viene ripresa da molti punti diversi (vicino, lontano, frontale, dall'alto ecc.), il che simula un effetto di rallentamento. Soprattutto l'accumulazione degli effetti iconici crea una scena straordinaria, che predispose il pubblico a capire le teorie scientifiche. La scelta delle inquadrature adatte è il dato più significativo di un nuovo linguaggio cinematografico che intende spingersi al di là della semplice narrazione. La scena tende a condensare e spiegare dentro di sé il vero significato del film: il regista si rivolge ai nuovi spettatori per illuminarli sulle questioni scientifiche. Si tratta, quindi, di legare la scienza alla quotidianità.

Rispetto al film canadese, nell'opera di László Németh l'intento divulgativo dell'autore si rivela a un livello teorico, se non filosofico. L'intenzione del drammaturgo ungherese era quella di dare un compendio utile e funzionale sul modo di pensare dello studioso. Il periodo che egli racconta si limita all'età della vecchiaia di Galileo. Il fisico sessantenne, costretto ad abbandonare la vita pubblica, si trova presso Villa Medici a Roma dove aspetta la sentenza dell'Inquisizione. Cosciente di precorrere i tempi, ripensa con distacco amaro e con delusione alla sua esperienza in ambito scientifico. Il criterio in base al quale giudica il mondo e a cui si attiene costantemente è la ricerca della verità: «Perché la verità, così come il bimbo nel grembo di sua madre, malgrado ogni inibizione, ci si muove dentro e vuole uscire.»<sup>7</sup> L'occhio disincantato con cui osserva il mondo gli fa esprimere giudizi

indiscutibili che assumono forma di sentenza. Sotto la regia di un senso di giustizia onnipotente giunge anche a toccare i limiti del sapere tradizionale.

In quest'opera, tuttavia, il sapore divulgativo non è così esplicito come nei testi precedenti. Lo si rinviene, in particolare, in quegli episodi in cui il fisico esprime con sincerità la sua fede nel futuro e in un progresso inarrestabile. In questi momenti Galileo è ormai lontano dalla sua figura di un tempo, deluso per le attese mancate: è indipendente e intellettualmente onesto: «Quindi, potrei anche morire perché anche quelle cose, di cui penso che senza di me non possano esistere, potrebbero facilmente uscire dalla testa di qualsiasi altra persona.»<sup>8</sup>. È l'apparizione di Torricelli ad affermare la necessità della scienza e a rafforzare in Galilei la piena certezza sul fatto che il fine dell'uomo sia la conoscenza: «[...] egli [Torricelli] mi ha convinto che la fisica non si perde, anche se noi spariamo. [...] ormai non ci si può mettere l'italiana scienza naturale ai piedi.»<sup>9</sup> Guardando alla scienza con senso pratico, Galileo riesce ad arrivare a conclusioni fiduciose. László Németh, nei panni di Galileo Galilei, crea un manifesto programmatico della nuova scienza che inaugura un sapere pieno di fervore per la diffusione.

## 2.2. LINGUAGGIO SCIENTIFICO, LINGUAGGIO DIVULGATIVO

Il tentativo di dare rilievo alle cose nella loro quotidianità si realizza anche sul piano linguistico: tutte e quattro le narrazioni rifiutano la terminologia scientifica e accolgono volentieri i suggerimenti popolari e le espressioni di uso parlato. Ciò ovviamente non significa che tali elementi quotidiani non si ritrovino nel linguaggio scientifico di Galileo Galilei. La differenza, invece, sta nel fatto che mentre nella prosa galileiana queste parole si legano ancora all'uso di un linguaggio metaforico, l'orizzonte linguistico delle narrazioni in questione non viene limitato da orientamenti secenteschi ed è lontano dal linguaggio barocco, ornato e frondoso. Il loro linguaggio, infatti, risulta essere un insieme di elementi quotidiani, sottratti alla dimensione scientifica e poi ricondotti all'orizzonte del discorso letterario. In altre parole fra l'orizzonte scientifico e quello quotidiano si instaura un perfetto rapporto di reciproca convenienza.

Il gusto per il linguaggio divulgativo, fatto di espressioni semplificate e di frasi misurate e accessibili, si nota benissimo in quelle parti delle narrazioni in cui il vecchio linguaggio aristotelico si confronta con il nuovo linguaggio scientifico. Da questi frammenti emerge chiaramente il carattere e il ruolo diverso di un linguaggio sottilmente articolato che si adegua anche alle esigenze di un pubblico fatto di interlocutori laici. Il discorso del Cardinale Vecchissimo tenuto presso il Collegio Romano, rivela immediatamente il fondamento retorico a cui il porporato si affida:

Io cammino con passo sicuro sulla terra, e la terra sta ferma ed è il centro di tutte le cose, e io sto al centro e l'occhio del Creatore sta sopra di me. Intorno a me, fissate a otto calotte di cristallo, girano le stelle fisse e il grande luminare del sole, creato per diffondere luce su ciò che mi circonda e anche su me, cosicché Dio possa vedermi.<sup>10</sup>

Nel contestare la teoria galileiana, il Cardinale ricorre alla cosmologia aristotelico-tolemaica che concepiva l'universo come chiuso e finito, con la Terra immobile al suo centro. La lingua asseconda il contenuto religioso-metafisico: dalle conclusioni indimostrabili della tradizione sono tratti i termini emblematici della concezione geocentrica, come per esempio «terra ferma», «calotte di cristallo», «stelle fisse» ecc.

Tutt'altra cosa la cosmologia di Galileo Galilei che, partendo da un'osservazione semplice, rovescia l'interpretazione aristotelica dell'universo. La sua nuova visione del mondo si attua nel segno del rifiuto del linguaggio metafisico-tradizionale. Per confutare il principio di autorità il suo linguaggio ha come base la scienza copernicana. Nel passo che segue si può notare perfettamente come opponga al linguaggio vecchio e arcaico del Cardinale, che si basa sulla ripetizione pedestre di formule bibliche, un linguaggio chiaro, dinamico e non intralciato da contenuti oscuri:

GALILEO È quel che mi domando, Sagredo. Da ier l'altro me lo domando. Ecco Giove. *(Punta il telescopio)* Vicino a lui ci sono quattro stelle minori, visibili solo con l'occhiale. Le vidi lunedì, ma non feci molto caso alla loro posizione. Le rividi ieri, e avrei giurato che s'eran mosse, tutt'e quattro. Ne ho preso nota... Ecco, si sono mosse ancora! Ma come! Ne avevo pur viste quattro! *(Spostandosi)* Guarda tu!

SAGREDO Ne vedo tre.

GALILEO E la quarta? Prendiamo le tavole. Dobbiamo calcolare i movimenti che hanno potuto compiere.

*(Si siedono tutti infervorati al lavoro. La scena si oscura, ma all'orizzonte si continua a vedere Giove e i suoi satelliti. Quando torna la luce, i due sono sempre seduti, avvolti nei pesanti mantelli.)*

È dimostrato. La quarta non può che trovarsi dietro Giove, dove noi non possiamo vederla. Ed eccoti un astro intorno al quale ne ruota un altro.

SAGREDO Ma, e la calotta di cristallo su cui è fissato Giove?

GALILEO Già, dove va a finire? Come può Giove essere una stella fissa, se altre stelle gli ruotano attorno? Non ci sono sostegni nel cielo, non c'è nulla che stia fermo nell'universo! C'è un altro sole, piuttosto!<sup>11</sup>

Tramite la combinazione della razionale sistematicità dell'astronomia con la curiosità sperimentale lo scienziato conferma, con la forza dell'evidenza, la validità delle tesi di Copernico. Puntando il suo cannocchiale verso il cielo dimostra che attorno ad un centro diverso dalla Terra ruotano quattro satelliti. Questa scoperta grandiosa invalida subito la teoria delle sfere concentriche su cui si basa la cosmologia tolemaica. Il linguaggio di Galileo si concentra sulle caratteristiche ricorrenti del nuovo lessico scientifico. Con i termini «vedere», «rivedere», «calcolare» e «dimostrare», si propone di sollecitare la necessità di un nuovo modo di pensare. Confrontato con la terminologia aristotelica questo vocabolario, che rivela i limiti del lessico metafisico-religioso, è pronto ad incontrare una realtà di tutt'altra specie rispetto a quella precedente.

In questo panorama merita una menzione una scena prettamente divulgativa del film di David Devine, laddove il contrasto psicologico tradizione-innovazione struttura tutto l'episodio. Il quadro, che rispetta chiaramente lo schema dei dialoghi

galileiani, mette a confronto due personaggi che incarnano due prospettive, due punti di vista diversi. Da una parte sta il giovane principe, amico e seguace di Galileo Galilei, mentre sull'altro versante c'è Lodovico delle Colombe, fermo sostenitore della teoria aristotelica, con la sua ostilità quasi umiliante. Il filosofo fiorentino, trasformando la scienza in una comica scena teatrale, tentava di comprovare davanti a un pubblico numeroso il fatto che, in accordo con la fisica aristotelica, solo la forma e nient'altro determina se un corpo affonda o galleggia in un fluido. Dopo aver gettato in una vasca d'acqua una scatola di legno e una palla, oggetti leggeri e di superficie liscia, credeva di rafforzare la tesi di Aristotele. Cosimo invece, ponendo subito l'accento sulla debolezza della teoria aristotelica con un'esperienza concreta, dimostrava che era perfettamente corretto valutare il galleggiamento come qualcosa che dipendesse dalle proprietà fisiche di un oggetto<sup>12</sup>: prende un grosso pezzo di ghiaccio, rugoso in superficie e lo immerge nell'acqua. Il corpo tuttavia, rovesciando la fisica aristotelica, non rimane in fondo al mastello ma raggiunge subito il pelo dell'acqua.<sup>13</sup> Anche il povero Lodovico, dopo essere fortunatamente finito in acqua, cominciò a galleggiare.

La vena satirica percorre tutta la scena, appuntandosi in particolare sulla figura e sull'uso linguistico di Lodovico delle Colombe. Adattando la lingua alla situazione rappresentata, il regista ricorre a vari strumenti espressivi che connotano il registro delle parole. Mettendo a confronto il linguaggio della scienza di un tempo e il linguaggio nuovo, il regista, tramite la satira e l'ironia, fornisce la prova più convincente del distacco apertosi fra di essi. All'immagine di Lodovico, personaggio emblematico di un mondo pienamente religioso, prigioniero inconsapevole degli schemi aristotelici, corrisponde perfettamente un linguaggio che punta a costruire e idealizzare una rigida precettistica. Alla sua parlata, caratterizzata da una tendenza erudita, va aggiunta anche la voluta rinuncia della semplicità dell'esposizione. La sua parlata, unita a uno stile sublime e magniloquente, sviluppa un tono caricaturale. Quando lui parla non mira alla verità, bensì alla sua esaltazione.

L'atteggiamento di Cosimo è del tutto diverso. La sua lingua appare caratterizzata dalla ricerca di una chiarezza semplice, lontana dall'uso vistoso degli espedienti retorici. I termini usati dal giovane allievo («densità», «strato liquido», «proprietà fisica») si legano a un vocabolario nuovo, proiettato verso la trasmissione dei saperi. La sua strategia è molto semplice: riprende i termini aristotelici di Lodovico e con la loro negazione, li trasforma in chiave scientifica. Alla base del suo bisogno di trasformazione, o meglio dire rovesciamento, sta la ricerca di una nuova scienza e di una comunicazione più diretta. Tra le nuove parole incluse nel linguaggio galileiano ci sono: «peso=densità»; «acqua=strato liquido»; «forma, superficie = proprietà fisica». Anche il livello formale è caratterizzato da una tendenza che regola la struttura delle frasi. Il vocabolo scientifico viene bilanciato da una sintassi semplice e lineare sostenuta da uno stile privo di affettazione.

L'intento risulta evidente: recuperare i germi del linguaggio divulgativo del periodo secentesco, ammettendo una maggiore libertà dell'esigenza della comunicazione del sapere e di un'apertura ideologica e scientifica. Anche sul piano linguistico è palpabile la volontà di oltrepassare la misura del linguaggio tradizionale, il

cui lessico era chiuso nel dogmatismo della retorica aristotelica, e proporre un nuovo modo di trattare i sistemi della scienza e di cominciare un dialogo pronto a continue interrogazioni.

Nell'opera di László Németh l'aspetto divulgativo si fissa e si esprime in una forma nuova. Il drammaturgo, pur facendo i conti con l'uso linguistico del periodo secentesco, sia nei contenuti che nella lingua si apre verso soluzioni diverse. L'autore rifiuta ogni formula linguistica di tipo scientifico e sceglie un linguaggio puramente letterario. Gli unici episodi che si rifanno a un linguaggio rigoroso sono quelli di carattere fisico in cui Galileo discute di uno speciale tubo di vetro riempito di mercurio con il giovane Torricelli.<sup>14</sup> In altri casi, invece, anche i termini scientifici si svuotano della loro specifica carica semantica, accentuando un orizzonte tipicamente letterario. A mantenere viva la suggestione della scientificità si instaura quindi nel dramma un sottile gioco letterario: ad essere ricreata è pertanto l'atmosfera e non il linguaggio della situazione. La calcolata mancanza di elementi scientifici e il dominio dell'orizzonte letterario, invece, non provoca una frattura fra questi due linguaggi. Al contrario: si attua una saldatura tra di essi che prelude alla formazione di un nuovo orizzonte, quello divulgativo.

## CONCLUSIONI

Le quattro opere studiate brevemente in questo saggio si legano in modo simile alla vita di Galileo Galilei: nessuna di esse si accosta volutamente alla tradizione. Ciò significa due cose: da una parte la scelta di un genere non consueto, lontano dal canone tradizionale, dall'altra l'uso di un linguaggio nuovo. Non si tratta, infatti, di tipici modelli di biografia. Diversamente da esperimenti precedenti queste narrazioni non colgono soltanto la personalità del protagonista-scienziato e la genesi dei dati di una vita, ma anche lo sviluppo del pensiero scientifico. Contro lo schema della tradizionale narrazione biografica, tali componimenti nascono all'incrocio tra biografia e letteratura. È proprio quest'incontro particolare a rendere tale genere il veicolo più adatto per diffondere e applicare la conoscenza.

Che il linguaggio scientifico e quello letterario non fossero tra loro incompatibili risulta anche dalla tradizione divulgativa.<sup>15</sup> I testi di valore divulgativo, pur se strettamente vincolati alla scienza, non sono privi di legami con la letteratura. La scientificità, invece, viene in ogni caso subordinata alla volontà di rendere comprensibile il linguaggio fisico ed astronomico. Ciò matura una sensibilità linguistica, poiché riesce a far corrispondere al linguaggio letterario un registro scientifico. In un certo senso gli autori dichiarano la superiorità del linguaggio divulgativo su quello scientifico: vogliono dimostrare che la scienza è conciliabile con la letteratura. Tutto sommato, nella scelta del linguaggio divulgativo e nell'uso particolare che ne fanno le opere, non si manifesta semplicemente una sfida letteraria, ma anche la volontà dell'elaborazione di un nuovo modello linguistico.

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

- BRECHT B., *La vita di Galileo*, tradotto da E. CASTELLANI, Einaudi, Torino 1970.
- CAVANI L., *Galileo*, Rizzoli Film, 1968.
- DEVINE D., *On the shoulders of giganti*, Devine Entertainment, 1998.
- GALILEI G., *Opere di Galileo Galilei*, a cura di A. FAVARO, Edizione Nazionale, Firenze ed. 1968.
- NÉMETH L., *Galilei*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1956.
- TOMBI B., *Irodalom és tudomány*, in *Az újatin filológia aktuális kérdései a XXI. Században*, a cura di É. OSZETZKY, L. TÓTH, J. JÓZSA, MTA Pécsi Területi Bizottsága, Pécs 2010.

## N O T E

- <sup>1</sup> Secondo le mie ricerche non è difficile avvertire uno stretto legame fra scienza e letteratura che, in un certo senso, rappresenta anche l'allontanamento della scienza dall'orizzonte scientifico. Infatti, la scienza in questi casi si presenta come parte integrale della letteratura. cfr. B. TOMBI, *Irodalom és tudomány* [Letteratura e scienza], in *Az újatin filológia aktuális kérdései a XXI. Században*, a cura di É. OSZETZKY, L. TÓTH, J. JÓZSA (szerk.), MTA Pécsi Területi Bizottsága, Pécs 2010, pp. 13–34.
- <sup>2</sup> B. BRECHT, *La vita di Galileo*, tradotto da E. CASTELLANI, Einaudi, Torino 1970, p. 4.
- <sup>3</sup> L. CAVANI, *Galileo*, Rizzoli Film, 1968, 35.min.
- <sup>4</sup> ibidem.
- <sup>5</sup> *Ivi*, p. 5.
- <sup>6</sup> Cfr. D. DEVINE, *On the shoulders of giganti*, Devine Entertainment, 1998, 14.50–16.30. min.
- <sup>7</sup> L. NÉMETH, *Galilei*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1956, p. 174. (traduzione mia)
- <sup>8</sup> *Ivi*, p. 261.
- <sup>9</sup> *Ivi*, p. 263.
- <sup>10</sup> B. BRECHT, op. cit., p.31.
- <sup>11</sup> *Ivi*, p. 13.
- <sup>12</sup> Galileo Galilei affronta il problema del galleggiamento ancora giovanissimo ma riprende più volte l'argomento in diversi testi. L'opera in cui studia approfonditamente questa tematica è intitolata *Discorso intorno alle cose che stanno in su l'acqua o che in quella si muovono* (1612.) cfr. G. GALILEI, op. cit., in *Opere di Galileo Galilei*, a cura di A. FAVARO, Edizione Nazionale, Firenze ed. 1968, vol. VIII.
- <sup>13</sup> cfr. D. DEVINE, op. cit., 31.47–34.25. min.
- <sup>14</sup> Si tratta del tubo di Torricelli, ossia del barometro, il primo strumento fabbricato da Evangelista Torricelli per misurare la pressione atmosferica. In questa scena la scelta dei termini come «termometro» (p. 260), «vuoto» (p. 261), «pompa» (p. 261), «densità» (p. 262), «colonna di mercurio» (p. 262) ecc. garantiscono la scientificità. Il dramma si chiude con quest'episodio. cfr. *ivi*, *Quarta scena*, pp. 254–265.
- <sup>15</sup> I ricordi testimoniano che l'intenzione di trasportare varie materie scientifiche nel campo della letteratura si lega all'antichità. Vale però a dire che la pratica divulgativa come norma emerge solo nei secoli della rivoluzione scientifica, dove il giornalismo nascente favorì positivamente l'esplosione dei testi divulgativi.

# Le parole «chiare e necessarie» di Natalia Ginzburg

MILLY CURCIO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PECS

UNA DELLE RAGIONI SICURAMENTE DETERMINANTI PER LA SCELTA DELL'ELABORAZIONE DEL RACCONTO ATTRAVERSO L'UTILIZZO DELLE LETTERE È GIÀ INSITA, PER NATALIA GINZBURG, NELLA NECESSITÀ DI UN LINGUAGGIO NARRATIVO CHE CONSENTA DI EVITARE IL PERICOLO DELLA RETORICA DEL DISCORSO, IL TONO MELODRAMMATICO, LA PSICOLOGIA APPARISCENTE E L'EVIDENZA DELL'INTRECCIO DI TIPO ROMANZESCO, CIOÈ FORMATO DA TUTTI GLI ELEMENTI CHE POSSONO CORRISPONDERE ALLA STORIA NEL ROMANZO MODERNO.

Per comprendere quale grande *chance* si offre alla scrittrice con il ricorso al romanzo epistolare, bisogna partire da questa considerazione generale, e scendere via via al forse segreto proposito, di fatto mai dichiarato apertamente, di muoversi in modo disinibito nel genere stesso, tanto da proporre una sua precisa versione adatta agli scopi. Abbiamo però anche l'opportunità di restringere la nostra attenzione essenzialmente su una ipotetica trilogia che mette a confronto i due racconti attraverso le lettere, ovvero *Caro Michele* (1973) e *La città e la casa* (1984), con il libro cronologicamente intermedio, *Famiglia* (1977), che include due racconti lunghi.

Così facendo, ci troveremo simultaneamente sia al centro di una tematica fondamentale per Ginzburg, quella della famiglia appunto, sia in una delle zone meno comprese e, in certi casi, tollerate dalla critica italiana, tendenzialmente portata a non riconoscere e non riconoscersi in eccezioni all'eccezione inventiva. Di queste felici inno-



vazioni, che si avvantaggiano di un genere, la lettera, in un'epoca in cui proprio la scrittura di lettere sta per cedere e per diventare obsoleta nel tempo dell'incipiente tecnologia, intendo qui occuparmi.

L'abbrivio ci è dato da un intervento di Guido Fink che nel maggio del 1990, nel corso di una trasmissione radiofonica di conversazioni con Natalia Ginzburg, chiamato a intervenire fra altri autorevoli interlocutori della scrittrice, dice:

il teatro, come anche il romanzo epistolare *Caro Michele*, erano in fondo dei modi per dissimulare, proprio per evitare filtri. Per evitare magari il grande romanzo, la trama, con tutte le coincidenze che ci sarebbero state, perché in fondo una commedia come *La segretaria*, o un romanzo come *Caro Michele*, avrebbero potuto essere grandi tragedie, grandi melodrammi<sup>1</sup>.

L'intervento di Fink orienta la conversazione verso uno dei nodi più rilevanti della scrittura di Ginzburg, e per ora accontentiamoci di questa *agudeza* che punta il dito sulla volontà non di dissimulare ma più precisamente di non concentrare il racconto sul fatto tragico da un lato, né tanto meno sul pericolo del motivo melodrammatico dall'altro. Nelle corde della narrazione, infatti, i motivi del tragico, eventualmente del melodrammatico, così come dell'autobiografia, del sesso, del femminile, della maternità, gli spazi delle case, delle città, delle relazioni umane e familiari, devono appunto filtrare senza apparire come preponderanti o prepotenti. Dunque, il racconto, il romanzo, il testo teatrale e persino i saggi, necessitano di una voce narrante che riesca a collocarsi sia fuori che dentro alla scena, in modo da non determinare figure caratteriali fondanti psicologicamente, e non nel senso che generalmente determina gli intrecci del racconto e del romanzo italiani del Novecento. Quel «nuovo» spazio narrativo che garantisce a Natalia Ginzburg un efficiente alibi di movimento è costituito dal vecchio genere del romanzo epistolare, motivato dall'invenzione di false lettere, opera pur sempre di un narratore unico fuori di scena, ma sufficientemente autentiche in quanto emanazione diretta del pensiero dei vari personaggi. In tutto questo ciò che più interessa è la relazione, l'interazione, il confronto e l'alternarsi lineare di eventi che costituiscono il mosaico della storia, un mosaico nel quale il ruolo del lettore acquista, oggi più che mai, un valore coinvolto per l'intervento che gli è richiesto nella condivisione del romanzo.

Il maggiore critico dell'opera di Ginzburg, Cesare Garboli, con disincanto e confessione di congenialità, fa il punto intorno a questa essenziale tipologia narrativa, in un passaggio rilevante della sua introduzione a tutta l'opera della scrittrice. Dice Garboli:

in *Caro Michele* (...) la Ginzburg ci racconta di una famiglia dispersa e divisa senza nessuna ragione. Simili a frammenti scagliati nel vuoto da un'esplosione così silenziosa da sembrare un'inspiegabile malattia, i personaggi di *Caro Michele* soffrono tutti di disappartenenza, non sanno e non possono più riconoscersi, non hanno in comune uno straccio di espressione, finito il tempo di scambiarsi dei messaggi, passata per sempre la voglia di avere interlocutori<sup>2</sup>.

Prima di ripartire con le nostre considerazioni da *Caro Michele*, mi pare opportuno ricordare che a una madre, e questa volta non una delle madri di cui è costellata la narrativa di Natalia Ginzburg, ma proprio la madre della scrittrice, si deve la necessità di scrivere romanzi brevi, o per meglio dire a considerare la brevità come misura utile a evitare quelle «sbrodolate» alle quali la madre era insofferente nella lettura dei romanzi lunghi. Nella già citata conversazione radiofonica, alla domanda di Sinibaldi, che fa riferimento a questa circostanza e le chiede a cosa si debba questa scelta della brevità, Ginzburg risponde semplicemente: «All'influsso di mia madre e dei miei fratelli, che mi dicevano di star zitta. Quando parlavo, mi dicevano di star zitta, allora io pensavo che bisognava che dicessi le cose molto in fretta, molto con poche parole, per essere ascoltata»<sup>3</sup>. E cosa poteva esserci di più congeniale al bisogno di dire «molto con poche parole» dello spazio di una lettera che, per di più, mette il parlante a riparo dalle interruzioni del dialogo narrativo e gli garantisce di approfondire con l'enunciazione diretta un aspetto del suo messaggio?

*Caro Michele* si avvia con un *incipit* essenziale, diretto, scandito da poche brevi battute, nel modo più congeniale e familiare alla scrittura di Ginzburg. In questa enunciazione di base è praticamente configurato l'intero cerchio motivazionale, utile a orientare l'attenzione su Adriana, la madre, che è in effetti il personaggio principale del romanzo epistolare, anche se, proprio in un romanzo epistolare, è davvero difficile assegnare a questo o quel personaggio un ruolo da protagonista, quando la parte gli può essere contesa dal maggiore destinatario o dal più impegnato autore di lettere. In questo caso, è il figlio Michele a cui è destinata la gran parte di lettere del romanzo, e soprattutto quelle della madre. Dunque, l'*incipit*:

Una donna che si chiamava Adriana si alzò nella sua casa nuova. Nevicava. Quel giorno era il suo compleanno. Aveva quarantatré anni. La casa era in aperta campagna. In distanza si vedeva il paese, situato su una collinetta. Il paese era a due chilometri. La città era a quindici chilometri.

Le notizie di base, utili per questo romanzo, ma anche per i due successivi che ho virtualmente incluso in una sorta di trilogia, ci sono tutte: la donna, la casa, la campagna, la città, e sullo sfondo gli «dei assenti» della famiglia disunita, dissociata, promiscua, vera e falsa allo stesso tempo, legittima e illegittima.

Ecco, perciò, segnata la mappa dell'ambiente di base, disegnati gli spazi nei quali agisce il personaggio, e soprattutto ecco le coordinate spaziali della distanza della casa rispetto alla campagna, e da questa alla città. Come in un quadro di Hopper, noi vediamo sempre più da vicino, successivamente al brano citato, la stanza in cui si muove Adriana, e soprattutto l'ambiente nel quale, protetta, lei scrive la prima lettera, e ancora prima di leggerla ne conosciamo la «voce», la cadenza delle frasi prive di subordinate, prive di congiunzioni, più simile a un discorso infantile e detto a singhiozzi, un frammento alla volta. La prima lettera di Adriana è incastonata lungo il tracciato della narrazione, come un inciso tra virgolette, ma occupa ben cinque pagine, e la gran parte del primo capitolo. Ma perché la madre scrive al figlio, perché proprio a Michele? Perché Michele è colui che sta più lontano degli altri sia fisicamente che psicologicamente, e allora la lettera produce un

duplice effetto: tiene a riparo la madre da una diretta relazione di discorso con il figlio e, allo stesso tempo, le consente di parlare al figlio, aprendo da questa sua speciale nicchia che è la lettera, alcune finestre che le permettano di relazionarsi e talvolta confidarsi con questo figlio (e in parte con la figlia Angelica), il quale, a differenza delle due ragazze, è cresciuto con il padre, è diverso, incomprensibile, sconosciuto, problematico. La narrazione di Ginzburg pone così nettamente, come Garboli ha ben messo in evidenza, il femminile da un lato, con un istinto di solidarietà e familiarità complice fra i personaggi, e il maschile dall'altro, un maschile che separa, che fugge dalla famiglia, che attraversa il femminile attraente e crea strappi nelle vite degli altri.

Un femminile che qui è intento sempre a rimettere insieme pazientemente i cocci, a sopportare la tragedia degli avvenimenti, a far passare la comunicazione fra le parti, come fa più di ogni altro la madre, pur ferma nella sua stanza desolata e solitaria, e un maschile malato, fragile, destinato a non sopravvivere, a morire, come accade appunto al padre, e a Michele, semplicemente accoltellato a Bruges, dopo una fuga dall'ultima dimora e dall'ultima disastrosa convivenza a Leeds. Ecco, le donne comunque convivono, gli uomini no: e comunque le donne sono costrette a scrivere lettere, e a scriversi lettere, per cercare di tirare dentro il cerchio della convivenza Michele, l'escluso per scelta.

Il romanzo epistolare, al quale la scrittrice abitua gradualmente il lettore, parte con l'avvio della voce narrante, cede essa stessa lo spazio narrativo alla prima lettera, e arriva fino all'avvicendamento prepotente di lettere che sviluppano da sole la narrazione (come la bicicletta di un principiante dopo le prime pedalate, poi autonoma, infine rapida a filare), con questa sequenza: breve narrazione (CM, p. 4), prima lettera a Michele (CM, pp. 4–8), narrazione (CM, pp. 8–22), lettera (CM, pp. 23–30), narrazione (CM, pp. 30–36), lettere (CM, pp. 37–46), narrazione (CM, pp. 46–57), lettere (CM, pp. 58–80), narrazione (CM, pp. 81–86), lettere (CM, pp. 87–148), narrazione (CM, pp. 149–153), lettera (CM, pp. 156–158). Dall'alternarsi delle soluzioni e degli innesti fra narrazione, comprensiva di dialoghi, e lettere, si vede bene come la prevalenza di lettere sia naturalmente fondante, ma meglio comprendiamo il modo in cui Ginzburg interpreta il romanzo epistolare, come genere nuovo e dotato di una sua dimensione novecentesca, se pensiamo che i fatti fondamentali sono comunicati per lettera, con poche battute secche ad apertura di lettera (la morte del padre, i traslochi di Mara, le fughe di Michele), mentre le lettere servono meno a dar spazio alle confessioni di vita femminile fra le sorelle di Michele (e l'eccezione della disinvolta e informale Mara che invece le scrive per parlare di sé e delle sue cose intime la pongono fuori dal nucleo), la morte del padre, la malattia della madre, la morte di Michele. Il romanzo epistolare relega il narratore a ruolo di raccordo fra le lettere, depositario di informazioni indispensabili e quasi didascaliche per il lettore, mentre, come dicevo, fa scorrere la narrazione grazie all'alternarsi degli scambi epistolari, ma prima di tutto grazie alle diverse lettere iniziali della madre alle quali Michele risponde con parsimonia e senz'altro prima alla sorella Angelica (CM, pp. 28–36), e dopo giorni un breve foglio alla madre (CM, p. 37), come segno ulteriore della propria sparizione e del proprio sottrarsi all'ingiustificato e fittizio controllo materno,

ovvero di una madre non materna che da lontano ha dovuto seguire la crescita del figlio. È singolare che proprio la prima lettera della madre Adriana a Michele, introdotta da un'essenziale narrazione dell'ambiente, non abbia data: sappiamo solo che è il compleanno di Adriana. Una madre, insomma, che consente si identifichi la sua natura sin dalla prima lettera scritta al figlio, che è una lettera piena di risentimento e in parte schizofrenica, laddove sono sparsi a piene mani il senso di colpa e la possibilità del rimorso, salvo poi a giustificare il rimorso stesso: «è vero che a un certo punto della nostra vita i rimorsi li inzuppiano nel caffè la mattina come biscotti»<sup>4</sup>. C'è tuttavia nella prima lettera l'allusione allo spazio che virtualmente avrebbe potuto costituire un luogo d'incontro, ovvero la casa, mentre il solo luogo d'incontro con il figlio sarà quello virtuale delle lettere scritte e di quelle rare da lui inviate («Sono contenta di questa casa, ma certo trovo scomodo essere così lontana da tutti»; «Forse ho fatto un errore a comperare questa casa», CM, p.8). Le lettere nel loro insieme, e soprattutto quelle di Adriana, cercano di sondare la possibilità di un resoconto esistenziale, e la permanenza di una memoria necessaria affidata a labili tracce. Nell'ultima lettera a Michele (quattro mesi dopo la prima), la madre scrive: «La felicità era per me protestare e per te frugare nei miei armadi. Ma devo anche dire che quel giorno abbiamo perduto un tempo prezioso. Avremmo potuto metterci seduti e interrogarci vicendevolmente su cose essenziali» (CM, p. 126). Le cose essenziali, allora, e quelle terribili trovano nelle lettere un ricettacolo del pensiero, una possibilità di sopravvivenza, opposta alla sparizione fisica e sentimentale delle persone.

Ma chi è il protagonista della storia? Ecco, si deve proprio alla forma romanzo epistolare così congegnata da Natalia Ginzburg la possibilità del dubbio: Michele potrebbe esserlo in quanto è costantemente presente in tutta la narrazione, direttamente o indirettamente rispecchiato anche nelle lettere che non lo riguardano, inoltre è colui che compie le azioni più rilevanti nel romanzo. Anche se la percentuale di lettere scritte da Michele è minima (sono 9 in tutto: 5 ad Angelica, 2 alla madre, 1 a Mara, 1 a Osvaldo), contro le lettere della madre, molto più rilevanti, e non certo per il numero (anche lei ne scrive 9), ma per la loro particolarità di racconti ampi, dettagliati, diretti, e rivolti anche ad altri interlocutori. Dunque, è Adriana, la madre che nello schema epistolare del romanzo acquista valore di protagonista, o forse co-protagonista, se proprio vogliamo adeguarci a canoni teatrali o filmici. La domanda che come lettori ci interessa è, però, questa: chi compie le azioni principali nel romanzo? Ecco il punto: se le azioni sono nelle lettere, naturalmente la *priority* spetta ad Adriana, la madre, ma se le azioni sono quelle che vengono narrate, e anche da più punti prospettici, allora, evidentemente, il rilievo spetta a Michele, colui che è narrato sia nelle epistole sia dal narratore impersonale che, come abbiamo visto, di tanto in tanto interviene. Ma possiamo arrivare a dire che risulta del tutto irrilevante stabilire chi è il protagonista del romanzo, in quanto ci basterà comprendere che il romanzo epistolare, grazie alla sua forma fluida, fatta di interferenze e frammenti per voce sola, orienta il *focus* della narrazione verso una storia principale, e allo stesso tempo la rende tale grazie al concorso di più testimoni che sono gli autori, narratori, delle lettere. In questo senso, Michele avrebbe vinto la partita, ma a lui manca la memoria, come scrive l'amico Osvaldo nell'ultima lettera



del romanzo ricordandolo: «Michele non aveva memoria, o meglio non si piegava mai a respirarla e coltivarla»<sup>5</sup>. E questo invece sarebbe necessario nel mosaico comunque romanzesco dell'epistolario a più voci messo insieme dalla mano invisibile e silenziosa di un narratore talvolta invisibile, talvolta tanto presente da insinuarsi nei dialoghi più privati fra i personaggi.

Un tema di base, capace di formare il motivo conduttore di natura metonimica, è la percezione di qualcosa che sta fuori posto, che sia imperfezione o fallimento esistenziale, separazione o vuoto affettivo e emotivo. Alcuni personaggi che incontriamo nel romanzo sono ammalati di questa sindrome, e i loro destini, messi sufficientemente in evidenza dal racconto degli altri o dalla confessione in prima persona, sono esempi di insuccesso, dolenti, marginali, muti, e in questo quadro d'insieme spicca ancor più il forte valore indicativo di alcune immagini secche e rappresentative del tema al di là della storia dei personaggi. Vediamone alcuni esempi. Quando il narratore ci descrive Angelica, la fa sembrare un'eccezione a una norma che in effetti non esiste: «Era pallida, alta, con il viso un po' troppo lungo, gli occhi verdi come la madre ma di un'altra forma, lunghi, stretti e obliqui» (CM, p. 30); quando ci descrive il padre che tira fuori dalla tasca dei soldi: «Dalla tasca rimase fuori un lembo di fazzoletto. Aveva sempre un lembo di fazzoletto che gli pendeva dalla tasca» (CM, pp. 31–32); quando la madre guarda nel frigo: «Pensò che sarebbero stati perseguitati mesi e mesi da quella lingua salmistrata probabilmente imperfetta» (CM, p. 46); a proposito di una cena da Angelica: «Le frittelle erano un po' troppo imbevute d'olio» (CM, p. 82); la madre a Michele: «io sono perennemente sconvolta che niente mi sconvolge più» (CM, p. 93); Michele ad Angelica: «Eileen è molto intelligente, ma ho scoperto che tutta la sua intelligenza non mi serve a nul-

la» (CM, p. 117); la madre a Michele: «a illuminare la mia e la tua persona, che sempre si sono scambiate parole di natura deteriore, non mai parole chiare e necessarie ma invece parole grigie, bonarie, fluttuanti e inutili» (CM, p. 126).

Il romanzo *puzzle* e sin troppo linearmente epistolare (ogni lettera aggiunge particolari alla storia in atto senza ripetizioni né equivoci possibili, come mossa da una regia segreta) trova una sorta di sponda parallela e interlocutoria in *Famiglia*.

Si potrebbe infatti leggere il racconto *Famiglia*<sup>6</sup> (il primo dei due racconti contenuti nel volume a cui dà il titolo) nella chiave di una sperimentazione e allo stesso tempo riproposizione degli elementi narrativi sia tematici che strutturali del romanzo epistolare di quattro anni prima, ma anche in una sorta di prospettiva allungata che guarda in avanti all'altro romanzo epistolare, *La città e la casa* (1984) (con l'intermezzo, eloquente sotto molti punti di vista, di *La famiglia Manzoni*, del 1983, che si colloca però in un contesto molto differente da quello di cui ora ci stiamo occupando).

Dunque, in *Famiglia* la radiografia del mosaico sconnesso dell'insieme familiare, mostrato sempre attraverso connotati esteriori, come gli abiti, il disordine delle persone e delle cose, e soprattutto gli attributi che ne designano l'impressione, diventa una sorta di *puzzle* sconnesso che si ricompone in continuazione con spostamenti, sovrapposizioni, accostamenti forzosi e continui. Ma vi regna sovrana una tollerante promiscuità, una sopportazione diffidente, una solitudine messa in relazione ad altre solitudini, una incomprendibilità di fondo, la traccia di una incoerente affettività, il filo fragile di un legame, che comunque intercorre fra gli individui che popolano questo mondo schivo e capriccioso, instabile ed esposto alla relazione discontinua. Anche per queste strette necessità riguardanti la rappresentazione del quadro d'insieme il linguaggio è essenziale, la frase breve, il ritmo scandito e rapidissimo. Perché, infatti, i cambiamenti avvengono senza riflessività tragica o melodrammatica, le morti seguano alle convivenze, le relazioni amorose ai tempi quotidiani, le città piccole o grandi contengano case piccole o grandi, e in modo che le persone entrino ed escano dalla vita degli uni e degli altri a fasi imprevedibili, umorali e inspiegabili. Però, in tutto questo avvicendamento di frequentazioni più o meno sopportate, qualcosa di altrettanto inspiegabile ed enigmatico unisce i personaggi, li rende una strana, varia, fluttuante, famiglia.

A partire dal formidabile *incipit* («Un uomo e una donna andarono, un pomeriggio, a vedere un film»<sup>7</sup>), il lettore entra velocemente nella storia della relazione che manca di spiegazione e affettività tra quest'uomo, Carmine, e questa donna, Ivana, amici, amanti, nuovamente amici e alternati ad amanti e a una moglie. Il narratore ce li indica e descrive subito all'uscita del cinema, ovvero in una situazione di familiarità, con figli propri e figli d'altri, ovvero una non famiglia che però sta lì, con le sue fattezze, con le sue nefandezze, con i suoi dolori inespressi, che è disegnata e disegna un insieme di individui sempre con pochi tratti salienti. Quando, ad esempio, i due sono intenti a conversare al caffè (il caffè è l'alternativa occasionale alle stanze della casa e alle strade delle città, con tracce di memoria nelle cose sotto gli occhi) vedono l'immagine di una donna, che è Ninetta, la moglie di lui, in due versioni compatibili e differenti, che noi conosciamo come se spalle, collo, ca-

PELLI, EQUIVALESSERO A UN CARATTERE NELLA PROSPETTIVA DI LUI E AD UN FRUTTO NELLA LAONICA ED EFFICACE PROSPETTIVA DI LEI, IN OGNI CASO GUARDATI CON DISAMORE E RISENTIMENTO:

L'uomo aveva davanti agli occhi la persona della Ninetta, alta e fragile, le sue spalle esili e leggermente curve, il lungo collo, la testa dalla morbida frangia nera, il viso d'un pallore latteo, il sorriso che essa offriva come si offre un oggetto di pregio. (...) La donna trovava la Ninetta stupida come una pera<sup>8</sup>.

Siamo alle prime battute del romanzo, e addirittura non conosciamo ancora il nome dell'uomo, ma sappiamo già come egli guarda il mondo e come lo guarda la donna, sappiamo il loro disamore, sappiamo della strana situazione immotivata che li porta al cinema e al caffè, e soprattutto, attraverso i loro pensieri, sappiamo già molto di loro. Ma il lettore sarà a lungo incerto, direi fino alla fine, se assegnare il ruolo di protagonista a Ivana, che indubbiamente segna lo spazio attraverso cui passano giudizi e destini, volontariamente o involontariamente, o a Carmine, su cui si chiude il romanzo, rovesciandosi la situazione, e assegnando ora a Ivana il ruolo gregario di chi sta accanto all'altro personaggio, a quell'uomo che sta per morire. Ecco, appunto, il finale che ci spiega questa situazione rovesciata, nella quale il personaggio scopre di aver sperperato la propria memoria del passato e di aver conservato solo rapidi particolari:

Tutto questo, la sua memoria l'aveva buttato via come inutile. Aveva invece conservato a caso un mucchietto di impressioni minime, struggenti ma leggere. Aveva conservato le voci, il fango, gli ombrelli, la gente, la notte<sup>9</sup>.

Come la memoria di Carmine è inservibile, inutile perché non produce connessioni sostanziose fra le parti, ma solo tracce forse troppo personali per essere condivise da altri, così questa famiglia, queste famiglie, non creano alcuna robusta connessione di reciprocità ma salvano particolari di sé e del mondo, che possono essere tanto inconsistenti, soggettivi, occasionali, quanto fondamentali.

Anche in questo racconto lungo si parla di lettere. Non leggiamo qui delle lettere, ma delle lettere ci vengono raccontate, e in modo piuttosto interessante, nella prospettiva dei due romanzi epistolari in mezzo ai quali cronologicamente si colloca il racconto. Ci vengono raccontate quattro lettere, ricordandoci qui, diversamente che nei romanzi epistolari, la presenza di altre forme di comunicazione più rapide, come il telefono, alternative alla scrittura di lettere. La prima lettera a cui si fa riferimento nel racconto è quella «brutta, piena di piccole cattiverie»<sup>10</sup>, quella che Ninetta scrive da Venezia al marito, che desumiamo essere un vero e proprio documento del disamore anche da parte di lei e tuttavia utile a mantenere un tenue contatto. Ancora lettere<sup>11</sup> scrive da Bristol a Ivana la zia del padre di sua figlia, e reca notizie cattive riguardo al peggioramento della condizione psicologica di Joachim, sedato e passivo in una clinica per malattie mentali. C'è quindi il gruppetto di lettere brevi di Amos Elia, che Ivana legge subito dopo il suicidio dell'ex amante, «poche e brevi lettere (...), scritte nei primi anni che si conoscevano, quando pen-

sava che lei fosse importante per lui»<sup>12</sup>. Dopo queste lettere che fanno la differenza, rispetto al tempo dell'allontanamento e del distacco, e che sono una pallida, dolorosa traccia della relazione affettiva, ce ne viene raccontata una di scuse (Ivana a Carmine «chiedeva scusa per averlo maltrattato, e lo pregava di venire a trovarla»<sup>13</sup>), di richiesta di aiuto, ma anche riguardante la strana eredità di Amos Elia, raccontata dal narratore come una trascrizione fedele dell'originale:

Il cane era morto. Era morto perché era vecchio, le aveva detto il veterinario. Lei però pensava che era morto perché aveva cambiato paese. Doveva essergli sembrato orribile trovarsi in quelle loro tre stanze, e dormire in quella loro cucina, e affacciarsi la mattina a quel loro balcone stretto. Lei lo capiva. Anche a lei quelle stanze sembravano orribili, e aveva voglia di trovarsi altrove. Non sapeva però dove. Se avesse saputo dove avrebbe voluto essere, tutto le sarebbe sembrato meglio, e tutto sarebbe stato più sopportabile<sup>14</sup>.

Ecco precisamente una lettera, riferita nella narrazione in stile indiretto, che comunque consente di accedere direttamente alla confessione del personaggio e segue il medesimo tracciato delle lettere di *La città e la casa*: cambiare casa, cambiare città, avere desideri, ma non sapere né dove né come cambiare, quasi in balia del caso. Prima di accedere al complesso mosaico del secondo romanzo epistolare di Natalia Ginzburg, vorrei ricordare quanto ci può essere utile, nel senso della lettura che qui stiamo sperando, *La famiglia Manzoni*, documento nient'affatto trascurabile, anche perché appartenente al genere della scrittura su base storica.

Lo spazio epistolare sperimentato come forma di possibilità di una relazione o comunicazione, sia pure a distanza, e come forma di autonarrazione e narrazione speculare, reciproca, di storie legate a un gruppo familiare, è il riferimento concreto, strutturale, a cui Ginzburg perviene nella scrittura di *Caro Michele*, e da cui parte nel differente e più coraggioso disegno intorno a *La città e la casa*. Qui il romanzo epistolare viene portato fino al massimo delle sue possibilità, come a voler tirare da più lati una tessitura narrativa gestita direttamente dai personaggi, che scrivono lettere, che si raccontano e sono raccontati, ma senza, questa volta, alcun intervento del narratore esterno. Sparito il narratore onnisciente, ogni voce narrativa assume in proporzioni differenti la responsabilità di raccontare dal proprio punto di vista, sempre rivolta a un preciso interlocutore (dunque, mai in assoluto) una storia che si fa progressivamente in un intreccio tempestivamente testimoniato da questi narratori momentanei o continui. E che intreccio ci sia nel romanzo è ben chiaro, il lettore lo intuisce subito, dal momento in cui si lascia portare dalle maglie più segrete di questa famiglia posticcia, promiscua, soggetta a ripetuti colpi di scena, sostituzioni, separazioni, unioni, dietro ai quali il racconto epistolare manifesta i fatti, le azioni, gli avvenimenti, così come gli umori, le affezioni, le disaffezioni. Tutto ciò in modo che non si sprechino parole legate ai luoghi comuni dell'amore, dell'odio e del dolore, che pure corrono come fili elettrici sotto questa tessitura narrativa, e però evitando l'estrema dimostrazione che racconterebbe la tragicità, la melodrammaticità, l'ansia e l'angoscia, le solitudini e i desideri, nei quali si dibattono le gior-

nate dei singoli personaggi. Naturalmente un fulcro, un *focus*, è facilmente rintracciabile nella figura di un protagonista, Giuseppe, autore della prima lettera, non casualmente lontano più di tutti dall'insieme mobile del gruppo pseudofamiliare, e destinatario della maggior parte di lettere, compresa l'ultima, quella che gli scrive Lucrezia, l'amica, già amante, forse madre di un suo figlio, figura materna capace di attrazioni e repulsioni, e verso la fine della storia amica del figlio omosessuale di Giuseppe, Alberico. La relazione forte di tutto il romanzo è proprio quella problematica, incostante, discreta e straziante, tra un padre, Giuseppe, che non sa esserlo con il vero figlio ma potrebbe esserlo con la nipotina di sua moglie, in modo amovibile e concreto, e un figlio, Alberico, che impara a esserlo con il padre, gradualmente nella curva di sviluppo del romanzo, così come sa di dover essere padre per una bambina che ha una giovanissima madre strampalata. La straordinaria storia romanzesca, orchestrata da Natalia Ginzburg secondo un modello tradizionale di romanzo con trama fitta e colpi di scena, si sviluppa in effetti in modo antitradizionale e non convenzionale mediante la pluralità delle voci che parlano nelle lettere. Vi è in questo intreccio di avvenimenti romanzeschi, là dove la città tradita e in parte ritrovata è Roma e la casa è quella sempre perduta e mai ritrovata di molti dei personaggi, persino il ruolo aggregante delle vittime che sono molte, a partire dai personaggi che muoiono (e persino di morte violenta), a partire dalla moglie di Giuseppe, che non viene mai ricordata, e poi dalla morte del fratello Ferruccio, del neonato quinto figlio di Lucrezia, della ragazza madre Nadia, di Alberico, della moglie americana di Ferruccio, poi moglie di Giuseppe. Queste morti, accanto ad altre raccontate laconicamente, segnano la scomparsa, l'allontanamento definitivo, e portano il lettore a rivalutare in pieno il ruolo delle lettere che virtualmente esorcizzano l'assenza (le lettere, lo si dice una sola volta nel romanzo, possono essere rilette) e non la rendono definitiva. Nel mosaico, dunque, in cui si muove questa nuova epistolarità sperimentata da Ginzburg, spetta proprio alla lettera di creare quel legame altrimenti irrealizzabile e sicuramente poco sponsorizzato da alcuni dei personaggi. A partire dal padre e dal figlio: ovvero da Giuseppe, che racconta subito in una lunga lettera a Lucrezia la vita del figlio (che peraltro lei conosce, ma noi lettori no) e poi sa di Alberico perché gliene scrive a Princeton tutto il gruppo di amici, ma anche il diretto interessato, sia pure laconicamente e discretamente; e dallo stesso Alberico che solo per via epistolare recupera la figura paterna, di un padre che percepisce come disinteressato e lontano da lui, tanto che si passa dal «Gentile padre» della sua prima lettera al padre, appunto<sup>15</sup>, all'«Amato padre» della sua ultima<sup>16</sup>, a cui risponde Giuseppe, per coincidenza romanzesca, scrivendo, nello stesso giorno in cui il figlio viene accoltellato a morte in un vicolo di Trastevere, «Amatissimo figlio»<sup>17</sup>. Un amore, dunque, epistolare: confessato, ammesso, affermato e vissuto solo per via epistolare.

Natalia Ginzburg inventa in questo romanzo una struttura mobile e dinamica, poco nota fino a quel momento alla storia del romanzo italiano, e senz'altro poco compresa dai critici e dagli studiosi, soprattutto negli anni successivi alla pubblicazione del volume. Con il senno di poi va detto che proprio nei primi anni Ottanta, negli anni in cui cioè la scrittura di lettere sta progressivamente cedendo il posto ad

altre e più rapide forme di comunicazione, a partire dallo sviluppo crescente della telefonia fissa e mobile, la letteratura recupera pienamente la dignità dello scambio epistolare come sottotraccia del romanzo di ciascuno e come riferimento a una storia più complessa che riguarda addirittura un gruppo di persone legate da vari livelli di vincoli affettivi.

Nel far ciò, sottolinea appunto la passione di alcuni per il telefono anziché per le lettere<sup>18</sup>, e il fatto che il nostro tempo è veloce e tutto succede in fretta (come in fretta, in poche agghiaccianti



*Pier Paolo Pasolini, Natalia Ginzburg  
e Giorgio Bassani*

battute, viene detto della morte dei personaggi), toccando l'aspetto dell'essenzialità della scrittura narrativa come determinante nell'epoca moderna<sup>19</sup>. La lettera, che a questo punto costruisce e costituisce il romanzo, assume in tale contesto un altro valore determinante che è quello della memoria soggettiva e non per forza veritiera o adeguata allo sviluppo degli eventi, anzi proprio a una sorta di memoria diversa, personalizzata da chi racconta l'altro attraverso le lettere che diventano il nuovo ritratto a senso di tutta un'epoca. Uno dei centri motore della relazione umana che comunque si innesca con la scrittura di lettere riguarda una prospettiva toccata in gran parte dall'opera di Ginzburg: gli uni e gli altri non si conoscono davvero, e forse non è necessario che si conoscano davvero, perché il tempo e le circostanze modificano l'identità dell'altro e costringono il gruppo a una ricostruzione attendibile ma dinamica, suscettibile di variazioni e aggiustamenti, mai affidata a parole definitive. Per questo Natalia Ginzburg scrive il romanzo degli altri, ovvero del gruppo che affida a lettere la possibilità di conoscersi, di dirsi, così che le parole sono necessarie e pericolose, ma sono in sé un meccanismo delicato e prezioso.

È per questi motivi ancora maggiormente significativo che *La città e la casa* si concluda con le parole della lettera di Lucrezia a Giuseppe, che rivendicano il punto di vista di lei che lo racconta e la pretesa di raccontare l'altro non come egli pretende forse giustamente che sia, ovvero nella prospettiva della propria soggettività, ma diversamente.

È vero che a te e a me, in questi anni, sono successe troppe cose. Per questo, se dovessimo rivederci, per un poco non riusciremmo a parlare.

Ho adoperato anch'io il condizionale, chissà perché. Per quale ragione mai non dovremmo rivederci, in questa vita o nell'altra.

Non è vero che non so più come sei. So benissimo come sei. Ti ricordo come se ti avessi davanti.

I tuoi pochi e lunghi capelli. I tuoi occhiali. Il tuo lungo naso. Le tue gambe lunghe e magre. Le tue mani grandi. Erano sempre fredde, anche quando faceva caldo. Così ti ricordo<sup>20</sup>.

In questa ipotesi, Natalia Ginzburg ha scritto il romanzo del gruppo che guarda l'io e ha ribaltato così le prerogative di ogni tipo di soggettività romanzesca: dalla confessione presunta veritiera all'alibi degli psicologismi, dalla presunzione delle interpretazioni alle illazioni sui fatti. I fatti sono in queste parole «chiare e necessarie», parole affidate a lettere, che disegnano una storia a sua volta confidata all'unico destinatario possibile che è il lettore del romanzo epistolare. Agli altri, ai personaggi che in esso leggono le lettere a loro destinate, e che agiscono o non agiscono in silenzio, spetta solo il diritto parziale di comprensione della storia stessa.

## N O T E

<sup>1</sup> N. GINZBURG, *È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi*, a cura di C. GARBOLI e L. GINZBURG, Einaudi, Torino 1999, p. 214.

<sup>2</sup> C. GARBOLI, *Scritti servili*, Einaudi, Torino 1989, p. 123..

<sup>3</sup> N. GINZBURG, *È difficile parlare di sé* cit., pp. 75–76.

<sup>4</sup> N. GINZBURG, *Caro Michele* (1973), prefazione di C. GARBOLI, Einaudi, Torino 2015, p. 4. Come già infra p. 52, indico quest'edizione da qui in avanti con la sigla CM, seguita dall'indicazione della pagina. Da qui in avanti con la sigla CM, seguita dall'indicazione della pagina.

<sup>5</sup> N. GINZBURG, *Caro Michele*, cit., p. 5.

<sup>6</sup> Ivi, p. 155.

<sup>7</sup> N. GINZBURG, *Famiglia*, Einaudi, Torino 1977. Al racconto eponimo del volume (pp. 3-69) ne segue un secondo dal titolo *Borghesia* (pp. 71–115).

<sup>8</sup> *Famiglia*, cit., p. 5.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 7–8.

<sup>10</sup> Ivi, p. 69.

<sup>11</sup> Ivi, p. 7.

<sup>12</sup> Ivi, p.12.

<sup>13</sup> Ivi, p. 30.

<sup>14</sup> Ivi, p. 40.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> N. GINZBURG, *La città e la casa*, Einaudi, Torino 1984, p. 82.

<sup>17</sup> Ivi, p. 224.

<sup>18</sup> Ivi, p. 225.

<sup>19</sup> Ivi, p. 3, p. 47.

<sup>20</sup> Ivi, p. 196, pp. 120–121.

<sup>21</sup> Ivi, p. 236.

# Plurilinguismo e innovazione nel cinema sulle migrazioni da *Terraferma* a *Fuocoammare*

PAOLO ORRÙ

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

## INTRODUZIONE

SONO ORMAI NUMEROSI GLI INTERVENTI E LE ANALISI SUL CINEMA DELLE MIGRAZIONI IN ITALIA,<sup>1</sup> IN CORRISPONDENZA DI UN RINNOVATO E COSTANTE IMPEGNO DA PARTE DI REGISTI E AUTORI SUL TEMA,<sup>2</sup> BASTI PENSARE A OPERE COME *PUMMARÒ* (1990) DI MICHELE PLACIDO O *QUANDO SEI NATO NON PUOI PIÙ NASCONDERTI* (2005) DI MARCO TULLIO GIORDANA, PASSANDO PER *LAMERICA* (1994) DI GIANNI AMELIO, fino alla più recente produzione di EMANUELE CRIALESE, permeata dalla dialettica tra vecchie e nuove migrazioni di *Nuovomondo* (2006) e *Terraferma* (2011).

Nel presente contributo tenteremo una breve ricognizione su alcune recenti tendenze del cinema italiano riguardo all'immigrazione, privilegiando gli aspetti della lingua e della costruzione discorsiva del fenomeno migratorio rispetto alle questioni più puramente inerenti al linguaggio filmico. Per fare ciò abbiamo deciso di dedicare la nostra analisi a tre pellicole, intese come casi di studio, che sintetizzano altrettante realizzazioni estetiche del mezzo: *Terraferma* (2011) di EMANUELE CRIALESE, *Fuocoammare* (2016) di GIANFRANCO ROSI e *Mare chiuso* (2012) di ANDREA SEGRE e STEFANO LIBERTI. Dal punto di vista del genere, i tre lungometraggi possono essere idealmente collocati su un asse che va dal finzionale di *Terraferma*, al documentario di *Mare chiuso*, passando per l'opera di ROSI che, pur essendo anch'essa in larga parte documentaristica, impiega delle scelte narrative che la distanziano sia da una classica inchiesta sia dal lavoro di SEGRE e LIBERTI e la collocano nel territorio delle *docufiction*.

La forte presenza del cinema documentario non deve stupire; il genere ha offerto negli ultimi anni numerosi segnali di vitalità e creatività,<sup>3</sup> come ricordano ANGELONE e CLÒ:

Liberated from the fantasy of objectivity, or rather from the assumption that reality can only be captured by suppressing the presence (and work) of the author, documentary film has resurged as one of the most innovative and creative artistic sites in Italy, challenging established forms and subject matters and proposing new and unprecedented 'visions' of both Italy and Italians, often extending beyond geographic borders.<sup>4</sup>

La riscoperta del cinema documentario e la nascita di nuovi linguaggi visivi e narrativi, come la *docufiction*, ha anche risvolti immediati dal punto di vista linguistico: l'attenzione verso la marginalità e gli ultimi si lega alla registrazione senza filtri delle lingue di tali soggetti, all'insegna di un plurilinguismo che incorpora dialetti, italiani regionali e lingue straniere.<sup>5</sup>

In tutte e tre le pellicole, ma più generalmente nel cinema sulla migrazione, così come rilevato tempo fa da O'HEALY,<sup>6</sup> si affronta il tema degli arrivi dei migranti attraverso il Mediterraneo. Le cifre lungo tutto il decennio 2000–2010 ci informano che solo una parte minoritaria dei nuovi ingressi nel Paese sono avvenuti con tale modalità;<sup>7</sup> tuttavia, le immagini delle imbarcazioni cariche di persone trasmesse quotidianamente attraverso i mass media hanno creato una potente associazione tra migrazione e arrivi via mare, le cosiddette «carrette del mare» colme di «clandestini» e guidate dagli «scafisti» sono diventate vere e proprie icone<sup>8</sup> e hanno perfino attuato molteplici slittamenti semantici nei vocaboli interessati.<sup>9</sup> Il mare del resto assume un valore immaginativo fortissimo, permea la storia della cultura italiana, e ben si presta alla spettacolarizzazione delle notizie, dovuta in larga parte alla drammaticità degli eventi. È inoltre da considerare la semplicità di rappresentare visivamente l'arrivo dei migranti nei porti e in mare rispetto all'ingresso attraverso i confini terrestri o allo sfruttamento dei visti e dei documenti oltre i limiti previsti, casistiche numericamente più consistenti, ma difficilmente riproducibili nella cronaca con gli stessi effetti.

La lingua è parte di qualsiasi fenomeno sociale<sup>10</sup> e concorre insieme ai fattori extralinguistici alla composizione dello stesso, è una parte ineludibile dell'interpretazione cognitiva che si forma nella mente delle persone e contribuisce al consolidarsi di costruzioni di senso comune in una data comunità; pertanto, l'osservazione dei codici impiegati, così come il loro alternarsi o intrecciarsi, nella costruzione delle narrazioni mediatiche non può che rivelarsi essenziale.

## T E R R A F E R M A

Per *Terraferma*, EMANUELE CRIALESE si è ispirato alla storia vera di Timnit, che nel film recita la parte di Sara, una donna eritrea sopravvissuta alla deriva del gommone su cui tentava di arrivare in Italia insieme ad altre 79 persone. Nel film, Sara è una donna etiopica incinta che viene salvata dall'affondamento di un barcone dai due protagonisti Ernesto e Filippo (Mimmo Cuticchio e Filippo Pucillo), nonno e nipote, pe-

scatori della piccola isola di Linosa, vicina a Lampedusa. La decisione di soccorrere e prendere sulla propria barca alcuni migranti si scontra con la realtà delle leggi allora appena varate, che obbligavano i civili a non prestare soccorso diretto in mare.

Il film è permeato da molteplici dualità: la prima e più evidente è realizzata nel titolo. La *terraferma* che per gli abitanti di Linosa è rappresentata dalla Sicilia e dall'Italia, per i migranti è invece l'isola stessa, in quanto approdo sicuro dopo il viaggio per mare. Entrambi i gruppi sono accomunati, nondimeno, da un senso di instabilità: i primi per l'evoluzione della struttura economica a cui va incontro la propria terra, con il passaggio dalle tradizionali attività legate alla pesca allo sfruttamento delle bellezze naturalistiche in chiave turistica;<sup>11</sup> i secondi, per ben più ovvi motivi, incarnano il senso di precarietà di chi affronta un viaggio lungo e pieno di insidie e nella piccola roccia vede un segno tangibile di speranza per il futuro.

Il secondo elemento di contrasto è costituito dal rapporto generazionale tra gli anziani pescatori e i propri figli, più interessati allo sfruttamento turistico del territorio. Tale contrapposizione si manifesta linguisticamente dall'incontro e scontro tra il dialetto e la lingua nazionale. Il primo è la lingua dei pescatori e della legge del mare, che impone il salvataggio delle persone in acqua, nonostante le leggi richiedano il contrario. Il merito di *CRIALESE* è senza dubbio quello di non limitarsi a un banale utilizzo della varietà locale da parte degli anziani di Linosa; nel film anche i giovani e gli adulti padroneggiano il dialetto, pur con vari livelli di interferenza con la lingua nazionale; l'adozione, dunque, di una varietà rispetto a un'altra va di pari passo a precisi significati ideologici. Giulietta (Donatella Finocchiaro), ad esempio, rimane in una posizione di mezzo, impiegando alternativamente il siciliano e l'italiano; tuttavia quest'ultimo rappresenta per lei la lingua dell'emancipazione e del futuro, ciò è assai evidente nella scena in cui manifesta al figlio la volontà di abbandonare l'isola: «ce ne dobbiamo andare dall'isola hai capito? Io voglio che tu vedi altre cose, cose nuove, cose diverse, voglio che parli con gente diversa», alla risposta in dialetto di Filippo, la donna fa seguire un laconico «manco l'italiano sai parlare».

Il giovane rimane, invece, legato alla lingua locale, alla quale oppone un sostanziale mutismo o un diffuso imbarazzo nell'uso dell'italiano: il suo idioletto rispecchia realisticamente un'identità incerta; il suo restare aggrappato al dialetto testimonia non solo la volontà di ancorarsi alla realtà in cui è immerso e al forte legame con il nonno, ma anche il turbamento e l'inadeguatezza verso la modernità del mondo fuori dall'isola. Filippo, ad esempio, non riesce a interagire pienamente con i giovani turisti che ospita in casa sua e non ne comprende il gergo.

Le scelte linguistiche di *Terraferma* rappresentano in modo esemplare, anche se pressoché inedito, il rapporto non soltanto tra generazioni, ma anche tra prospettiva globale e prospettiva locale. Il nipote, Filippo, è molto più vicino alla prospettiva locale del nonno che a quella globale dello zio, mentre la madre di Filippo si trova in certo qual modo nel mezzo e con funzione di mediatrice.<sup>12</sup>

Specularmente, l'italiano è la lingua del turismo e della nuova realtà, della globalizzazione e delle leggi dello Stato, qui personificate dal capitano della Guardia di Finanza, il cui accento settentrionale non può che risaltare nel tessuto linguistico siciliano

della pellicola. Il film di CRIALESE mette con successo in scena le intersezioni tra capitalismo e globalizzazione: il dramma umano delle migrazioni deve essere messo in secondo piano rispetto al benessere economico e allo sfruttamento commerciale dei luoghi. Per Nino (Giuseppe Fiorello), figlio di Ernesto, la rimozione dei migranti deve essere fisica (di loro ha sempre fretta di cancellare le tracce e i resti materiali degli arrivi), ma in special modo ideale e linguistica. Il discorso di Nino volto a tranquillizzare i turisti e occultare la presenza e l'arrivo dei migranti nell'isola è indicativo:

- Turista: ma è vero che sono sbarcati dei clandestini?<sup>13</sup>  
Nino: ma chi le dice 'ste minchiate?  
Turista 2: ma come? hanno sequestrato la barca davanti a noi al porto!  
Nino: Sì sì, questo l'ho sentito anch'io. No, ma la barca gliel'hanno sequestrata perché non c'avevano la licenza per portare in giro i turisti, tutto qua. Qua clandestini non ne sbarcano più. Signori, qua ci sono soltanto pesci e fondali meravigliosi! Godetevi la vostra vacanza! Ma quali clandestini?

Se i turisti e Nino Pucillo adottano unicamente il criminonimo<sup>14</sup> *clandestini* per riferirsi ai migranti, i pescatori si rivolgono a loro come *cristiani*, che nei dialetti meridionali, così come nell'italiano, vale semplicemente per «Persona umana (con una sfumatura di simpatia)»<sup>15</sup>: «A quei cristiani li avrei dovuti far morire a fondo?» e ancora «noi nelle reti pigliamo cristiani vivi e assai morti».

L'italiano è altresì la lingua di contatto tra Giulietta e Sara; ciò serve, da un lato come mero espediente narrativo per consentire alle due donne di comunicare e creare uno scambio emotivo, evitando allo stesso tempo l'accumulo di codici; dall'altro lato, a riconnettere, seppur in maniera troppo accennata, l'Italia con il suo passato coloniale, mai veramente affrontato a fondo nella cinematografia impegnata sul tema, ancor meno nel discorso politico e mediatico quotidiano.

## F U O C O A M M A R E

La realizzazione di *Fuocoammare* ha richiesto al suo autore una lunga gestazione; Rosi ha, infatti, deciso di vivere per un anno intero a Lampedusa, al fine di osservarne a fondo i tempi, le vite, il rapporto dei suoi cittadini con quello che succede quotidianamente intorno a loro. Il film così assume una prospettiva inedita e lontana dalle consuete rappresentazioni mediatiche dell'isola e delle inchieste giornalistiche.<sup>16</sup> L'opera è costruita intorno a un parallelismo, esplicitato da subito, tra la quotidianità dei lampedusani, incarnati soprattutto nella figura del piccolo Samuele, e l'esperienza dei migranti. Il montaggio alterna sapientemente tali ottiche, mettendo in mostra due mondi che non entrano mai in contatto diretto.

Tutto ciò ha evidenti ricadute dal punto di vista linguistico. I codici sono molteplici e si avvicinano costruendo un'impalcatura plurilingue ricca e interessante. In linea con tale scelta narrativa di fondo, è possibile osservare uno scarto tra il dialetto siciliano della vita quotidiana e le lingue altre dei migranti; tra questi due poli si colloca l'italiano del medico dell'isola che, come meglio vedremo più avanti,

si pone come unico punto di contatto esplicito tra i due mondi all'interno del film. I primi minuti dell'opera sono particolarmente esemplificativi: alle immagini di Samuele che gioca per la campagna e si esprime in siciliano con il suo cane, seguono i fotogrammi delle potenti antenne radio che intercettano una chiamata di soccorso in inglese (con i rispettivi accenti, italiano e nigeriano) tra la guardia costiera e un'imbarcazione di migranti. Essi sono, appunto, lontani in questa fase, invisibili alla comunità di Lampedusa, di loro arriva notizia attraverso la radio mentre la nonna di Samuele, intenta a preparare il pranzo, esattamente come in *Terraferma*, si riferisce a loro come *poveri cristiani*.

È questo uno dei nodi fondamentali per Rosi, la diversa esperienza del luogo e soprattutto del mare: se per i lampedusani è parte costante delle proprie abitudini, del lavoro ed è fonte di vita e di alimenti, per migliaia di migranti equivale, invece, alla possibilità estrema di abbandonare i propri paesi, ma è altresì un luogo di morte, come ricordano i numeri riportati nei titoli di apertura e in misura ancora maggiore le scene finali in cui Rosi si addentra nella stiva di una nave colma di migranti morti.

«Sono arrivato a Lampedusa per raccontare l'identità dell'isola, non volevo che il film fosse solo un collettore di storie legate all'immigrazione»<sup>17</sup> afferma Rosi in una lunga intervista per *la Repubblica*; in quest'ottica la scelta linguistica del siciliano assume la duplice funzione di registrazione quanto più fedele possibile della realtà, tipica del documentario, e di assunzione della prospettiva di quella che identifica come una parte identitaria dell'isola, invisibile e marginalizzata nel discorso pubblico quotidiano.

Anche l'inglese occupa uno spazio interessante nel film: è la lingua veicolare tra guardia costiera e migranti, ma è, soprattutto, la lingua del racconto da parte dei sopravvissuti al naufragio, che in una delle scene più forti del film si lasciano andare a una preghiera cantata, quasi un *rap* come lo definisce lo stesso Rosi,<sup>18</sup> in cui ripercorrono le vicissitudini del viaggio attraverso l'Africa, dalla Nigeria alla Libia, e poi in mare: «This is my testimony. We could no longer stay in Nigeria. Many were dying, most were bombed. We were bombed, and we flee from Nigeria, we ran to the desert, we went Sahara desert and many died».

L'inglese è poi la materia scolastica studiata da Samuele in due distinte scene: nella prima, in salotto insieme alla nonna mentre fa i canonici «compiti a casa»; nella seconda è, invece, in classe con i compagni e la maestra. La lingua fa, quindi, da tratto ideale d'unione per l'esperienza del ragazzino e dei migranti e accomuna i due popoli ai lati opposti del Mediterraneo, ricordando così che Samuele non è poi così diverso dai tanti giovani che vogliono attraversare il mare.

Invece, come accennato sopra, è il medico, il dott. Bartolo, a fare da cerniera tra i due mondi: è l'unico tra i lampedusani a interagire sia con i migranti, passati e presenti, sia con Samuele. Le due scene che lo vedono protagonista sono, infatti, emotivamente fortissime e altamente simboliche. La scoperta che l'affanno e la fatica a respirare del bambino possono essere dovuti all'ansia funziona da *sineddoche*<sup>19</sup> per il senso di turbamento percepito dalla sua comunità, che pur non entrando più in contatto giornaliero coi migranti, ne avverte la presenza e non può ignorare quello che le succede intorno. La lunga confessione/intervista davanti alle immagini

dei tanti corpi passati sotto i suoi occhi negli anni e il racconto delle procedure mediche effettuate giornalmente funzionano da preambolo per le scene finali in cui ROSI, a bordo di una motovedetta, riprende il salvataggio di un gruppo di nigeriani e la tragica scoperta dei corpi dei migranti soffocati nella stiva dell'imbarcazione.

## M A R E C H I U S O

Il lavoro di SEGRE e LIBERTI prende le mosse da una forte critica verso le politiche di controllo delle rotte marittime (i cosiddetti respingimenti) attuate dal governo di centrodestra tra il 2009 e il 2011 a seguito dell'accordo di cooperazione con la Libia di Mu'ammar Gheddafi.

Il documentario raccoglie le testimonianze di alcuni profughi etiopi, eritrei e somali, che nel tentativo di raggiungere l'Italia vengono riportati in Libia, dove vengono tenuti in carcere e torturati per mesi, fino allo scoppio della guerra e alla caduta del regime.

In *Mare chiuso* è il titolo stesso, nella sua forma ossimorica, a racchiudere icasticamente il senso dell'intera pellicola. Il gioco linguistico tra la comunissima collocazione *mare aperto* e la sostituzione con il suo opposto implica un rovesciamento che è anche ideale tra un Mediterraneo «aperto», luogo di incontri e contatti, e uno «chiuso», confine invalicabile, seppur invisibile, e controllato militarmente.

La scelta linguistico-ideologica alla base è netta: il racconto è interamente riportato dalla viva voce dei protagonisti e incentrato sulle proprie esperienze personali. *Mare chiuso*, come altre pellicole di SEGRE (*Il sangue verde*, 2010, *Io sono Li*, 2011, *La prima neve*, 2013) offre un altro esempio della vitalità linguistica del cinema italiano contemporaneo, ovverosia la rappresentazione attraverso il plurilinguismo delle realtà marginali, come, per l'appunto, quelle dei migranti. La presenza dell'italiano è riservata, oltre che ai sottotitoli, a poche didascalie di accompagnamento e a fugaci frammenti estratti dai telegiornali. Nelle loro opere, infatti, SEGRE e LIBERTI mettono in scena un plurilinguismo che dà a personaggi altrimenti marginalizzati la possibilità di una voce propria; come sottolinea GAUDENZI, tale decisione si pone ideologicamente in opposizione alla gran parte del cinema italiano:

The linguistic choices of Segre [...] are significant if placed against past Italian cinematic practices, where it has been a common habit, for various practical and ideological reasons, either to dub the foreigner, or effectively to silence him/her by providing no Italian subtitles for his/her language, or simply to represent him/her through a few foreign expressions or through an accented Italian.<sup>20</sup>

La viva voce dei migranti restituisce allo spettatore tutte le inflessioni emozionali dei protagonisti, allo stesso modo la camera si sofferma in primi piani stretti sugli occhi dei protagonisti a farne risaltare l'emotività.<sup>21</sup>

La costruzione discorsiva che emerge dalla pellicola è di una forte critica delle politiche italiane; a essere messi in discussione sono anche il ruolo e l'immagine stereotipata dell'italiano accogliente e premuroso. Il discorso mediatico intorno agli

arrivi via mare si è concretizzato a lungo in una duplice narrativa: da una parte una comunicazione ansiogena, votata alla descrizione di un perenne stato d'emergenza e del rischio «invasione»; dall'altra, il continuo ricorso a una visione paternalistica e salvifica dell'intervento italiano pronto a soccorrere e assicurare i migranti.<sup>22</sup> In *Mare chiuso* i protagonisti della vagheggiata «invasione di clandestini» appaiono nella loro devastante normalità: hanno i volti e le storie di persone comuni, lavoratori, famiglie e giovani che affrontano mesi, o anni, di viaggio per raggiungere l'Europa. È questa una soluzione retorica che contrasta apertamente con le usuali rappresentazioni discorsive altamente spersonalizzanti impiegate nella stampa quotidiana, che insistono su strategie referenziali incentrate su quantificazioni e numeri, o nella pubblicistica politica,<sup>23</sup> dove i migranti appaiono spesso fotografati in campi lunghi, privati della propria umanità e raffigurati come agglomerati di colori e *silhouette*.

Nell'ampia sezione di mezzo del documentario i migranti cambiano registro e passano dal racconto dei primi istanti di felicità per l'avvenuto salvataggio da parte dei militari italiani alla disperazione nella descrizione dell'indifferenza degli stessi di fronte ai maltrattamenti perpetuati dai membri dell'esercito libico; ciò che viene messo in discussione è soprattutto una serie di stereotipi identitari consolidati circa il ruolo degli italiani. A un atteggiamento inizialmente premuroso si alternano una totale freddezza e noncuranza.

Migrante: Mi ricordo ancora il capitano italiano. Era un po' tozzo, stempiato, con alcuni capelli bianchi e la barba lunga. L'ho visto, ci siamo guardati, stava lì e sorrideva. Aveva uno sguardo rassicurante. Mi sono avvicinato, ho provato a spiegargli i nostri problemi. Gli ho detto: siamo eritrei. Ho cercato di fargli capire molte cose su di noi. Le sue parole e il suo sguardo sorridente erano agli antipodi. Con il sorriso mi rassicurava, ma poi mi diceva: «Scusa ho degli ordini da eseguire. Devo rispettarli.»

L'intento di rovesciare tali costruzioni di senso è ancora più evidente nell'assemblaggio degli unici frammenti di parlato in italiano. Le dichiarazioni di Silvio Berlusconi e Roberto Maroni, allora primo ministro e ministro degli interni in carica, entrambi artefici della politica dei respingimenti, sono precedute e seguite dalla lunga e dettagliata ricostruzione del comportamento e delle modalità con cui venivano attuati i respingimenti. In questo modo le parole dei due politici italiani risaltano con maggior vigore e ne viene esposta l'intera portata ideologica e propagandistica:

Maroni: È una svolta. Naturalmente applichiamo tutte le norme e le regole che riguardano i rifugiati, che riguardano quelli che riescono ad arrivare. Ma il primo compito è impedire che arrivino, fare in modo, mettere in atto tutte le misure per impedire gli sbarchi.

Berlusconi: Non è che queste persone siano spinte da una loro speciale situazione all'interno di certi paesi dove sono vittime di ingiustizie, sono invece reclutati in maniera scientifica da delle organizzazioni criminali.

Se la prima dichiarazione viene contraddetta sia dal racconto dei migranti (l'intervento in mare dei militari italiani non consente l'effettivo esercizio del diritto d'asi-

lo), sia dalle sentenze della Corte Europea per i Diritti Umani;<sup>24</sup> la seconda viene confutata dall'effettiva messa in primo piano dell'identità delle persone e delle loro storie personali, madri e padri di famiglia, giovani lavoratori in fuga da guerre civili, oppressioni e povertà, responsabili delle proprie scelte e con alle spalle un progetto migratorio ragionato, seppur doloroso.

## C O N C L U S I O N I

Con il presente contributo si è voluto fornire alcune riflessioni, certamente non esaustive, sul recente stato della filmografia sulle migrazioni nel contesto italiano e delle sue ricadute linguistiche. La composizione del repertorio di varietà in *Terraferma* e *Fuocoammare* è certamente degna di interesse: l'alternarsi di lingue e dialetti assume in entrambe le pellicole precisi valori comunicativi e ideologici. Il dialetto di *Terraferma* è la lingua del mondo tradizionale, del codice del mare e di solidarietà; non essendo solamente la varietà privilegiata degli anziani, in quanto anche i più giovani sono in grado di parlarlo, rivela il suo essere strumento simbolico di significati e valori altri. Il film di CRIALESE sfoggia un intreccio di codici alla cui base vi è l'opposizione tra apertura/chiusura, tra solidarietà e individualismo, tra valori e lingue tradizionali e globalizzazione.

In *Fuocoammare* questo discorso si fa più sfumato; il protagonista, Samuele, non è veicolo per la trasmissione di una precisa idea politica: il siciliano parlato dal bambino è la sua lingua quotidiana e l'intento è quindi puramente realistico. Rosi vuole dar voce a una comunità, quella lampedusana, che troppo spesso si trova posta al centro di dispute politiche e trovate propagandistiche, ma che cerca e riesce a vivere una propria quotidianità, scandita dai ritmi a volte lenti delle faccende domestiche, del lavoro e della pesca o dei giochi infantili del protagonista. I migranti sono portatori di un'identità globalizzata, parlano l'inglese, giocano a calcio, pregano attraverso una canzone che ricorda quasi una forma *rap*. Questi due mondi, tuttavia, non hanno più modo di entrare in contatto sull'isola.

*Mare chiuso*, così come altre opere di SEGRE e LIBERTI, attua una scelta linguistica di fondo che ha delle ripercussioni ideologiche profonde: il migrante viene posto in primo piano ed è protagonista del racconto della propria storia; la possibilità di parlare con la propria voce e raccontare la propria versione permette di rovesciare alcune delle costruzioni di senso a cui lo spettatore italiano è abituato dal discorso quotidiano sulle migrazioni. L'assenza del doppiaggio consente allo spettatore di cogliere a pieno la personalità dei protagonisti. Nel caso di *Mare chiuso* è soprattutto lo stereotipo del ruolo salvifico e umanitario dell'Italia a venire messo in discussione e ribaltato, mostrando una realtà decisamente più fredda e a tratti cruda.

Le tre opere offrono una panoramica tutto sommato fedele di alcune tendenze linguistiche messe in evidenza nei recenti studi sull'italiano del cinema: l'uso del dialetto e del plurilinguismo rispecchiano tanto una ricerca di realismo comunicativo, quanto il bisogno di costruire parallelismi tra identità locali e globali o dare voce a individui e comunità marginalizzati.

## BIBLIOGRAFIA

- ANGELONE A., CLÒ C., «Other visions: Contemporary Italian documentary cinema as counter-discourse», in: *Studies in Documentary Film*, Nr. 5 (2&3), 2011, pp. 83–89.
- ARDIZZONI M., «Narratives of change, images for change: Contemporary social documentaries in Italy», in: *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, Nr. 1 (3), pp. 311–326.
- BINOTTO M., BRUNO M., LAI V., a cura di, *Tracciare confini. L'immigrazione nei media italiani*, Franco Angeli, Milano 2016.
- BONSAVER G., PELLEGRINI F., VANOLI G., *The Italian Cinema and Immigration Database*, [http://www.mod-langs.ox.ac.uk/mml\\_apps/italian\\_movies/](http://www.mod-langs.ox.ac.uk/mml_apps/italian_movies/) (ultimo accesso 29 ottobre 2017).
- BRUNO M., «Andare oltre gli stereotipi. La figura del migrante nell'informazione italiana e le ricerche per la Carta di Roma», in: F. CRISTALDI, D. CASTAGNOLI, a cura di, *Le parole per dirlo. Migrazioni. Comunicazione e Territorio*, Morlacchi, Perugia 2012, pp. 49–79.
- DEVOTO G., OLI G., *Il Devoto-Oli. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di L. SERIANNI e M. TRIFONE, Le Monnier, Milano 2016.
- DOLASINSKI L., «Crossing Borders. Migration, Tourism, and Liminality in Criaiese's Terraferma», in: *L'avventura*, Nr. 2 (2), 2016, pp. 417–432.
- FAIRCLOUGH N., *Critical discourse analysis*, Longman, London–New York 1995.
- GAUDENZI C., «Plurilinguism in Andrea Segre's Io sono Li and in Guido Lombardi's Là-bas: educazione criminale», in M. GARGIULO, a cura di, *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Aracne, Roma 2016, pp. 107–117.
- MIGLIORI G., «Revisualizing the Human Body in Criaiese and Rosi's Cinematic Narratives», in: *L'avventura*, Nr. 3 (1), 2017, pp. 113–128.
- MINISTERO DELL'INTERNO, *L'immigrazione in Italia tra identità e pluralismo culturale*, 2009, [http://www.libertaciviliimmigrazione.interno.it/dipim/export/sites/default/it/assets/pubblicazioni/0995\\_immigrazione\\_Italia\\_Indice\\_rev5.pdf](http://www.libertaciviliimmigrazione.interno.it/dipim/export/sites/default/it/assets/pubblicazioni/0995_immigrazione_Italia_Indice_rev5.pdf) (ultimo accesso 24 ottobre 2017).
- O'HEALY A., «Mediterranean Passages: Abjection and Belonging in Contemporary Italian Cinema», in: *California Italian Studies*, Nr. 1 (1), 2010, pp. 1–19.
- ORRÙ P., *Il discorso sulle migrazioni nell'Italia contemporanea: un'analisi linguistico-discorsiva sulla stampa (2000–2010)*, Franco Angeli, Milano 2017.
- PASTORE F., MONZINI P., SCIORTINO G., 2006. «Schengen's Soft Underbelly? Irregular Migration and Human Smuggling across Land and Sea Borders to Italy», in: *International Migration*, Nr. 44, pp. 95–119.
- REISIGL M., WODAK R., *Discourse and discrimination: Rhetorics of racism and antisemitism*, Routledge, London 2000.
- RICHARDSON J., COLOMBO M., «Continuity and Change in Anti-Immigrant Discourse in Italy. An Analysis of the Visual Propaganda of the Lega Nord», in: *Journal of Language and Politics*, Nr. 12 (2), pp. 180–202.
- ROSSI F., «L'italiano al cinema, l'italiano del cinema: un bilancio linguistico attraverso il tempo», in F. ROSSI, G. PATOTA, a cura di, *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, Accademia della Crusca, goWare, Firenze 2017.
- RUSSO BULLARO G., a cura di, *From terrone to extracomunitario*, Troubadour, London 2008.
- SCHRADER S., WINKLER D., a cura di, *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2013.
- TRAPASSI L., GAROSI L., a cura di, *Esodi e frontiere di celluloidi: il cinema italiano racconta le migrazioni*, Franco Cesati, Firenze 2016.
- ZHANG G., a cura di, *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, special issue on *Documentary films on migrations in Italy*, Nr. 6 (1), 2018.

## NOTE

- <sup>1</sup> Si vedano ad esempio, i tre volumi collettanei: G. RUSSO BULLARO, a cura di, *From terrone to extra-comunitario*, Troubador, London 2008; S. SCHRADER, D. WINKLER, a cura di, *The Cinemas of Italian Migration: European and Transatlantic Narratives*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2013; L. TRAPASSI, L. GAROSI, a cura di, *Esodi e frontiere di celluloido: il cinema italiano racconta le migrazioni*, Franco Cesati, Firenze 2016.
- <sup>2</sup> A tal proposito è bene menzionare le importanti esperienze di ricerca che hanno portato alla creazione del database «The Italian Cinema and Immigration Database», coordinato da Guido BONSAVER, in collaborazione con FRANCA PELLEGRINI e GIANCARLA VANOLI (consultabile all'indirizzo [http://www.mod-langs.ox.ac.uk/mml\\_apps/italian\\_movies/](http://www.mod-langs.ox.ac.uk/mml_apps/italian_movies/)). Il database comprende solamente prodotti di finzione distribuiti tra il 1980 e il 2010. L'Archivio memorie migranti ([www.archiviomemoriemigranti.net](http://www.archiviomemoriemigranti.net)) rappresenta, invece, un altro notevole progetto utile a investigare formati come i corti o i documentati, spesso realizzati da ex migranti in prima persona.
- <sup>3</sup> Si veda anche la recente uscita a cura di G. ZHANG del *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, Nr. 6 (1), 2018, dedicata al tema delle rappresentazioni delle migrazioni nel genere documentario.
- <sup>4</sup> A. ANGELONE, C. CLÒ, «Other visions: Contemporary Italian documentary cinema as counter-discourse», *Studies in Documentary Film*, Nr. 5 (2&3), 2011, pp. 83–89.
- <sup>5</sup> F. ROSSI, «L'italiano al cinema, l'italiano del cinema: un bilancio linguistico attraverso il tempo», in: F. ROSSI, G. PATOTA, a cura di, *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, Accademia della Crusca, Firenze – goWare, Firenze, 2017, pp. 25-ss.
- <sup>6</sup> A. O'HEALY, «Mediterranean Passages: Abjection and Belonging in Contemporary Italian Cinema», in: *California Italian Studies*, Nr. 1 (1), 2010, pp. 1–19.
- <sup>7</sup> Si vedano ad esempio, F. PASTORE, P. MONZINI, G. SCIORTINO, «Schengen's Soft Underbelly? Irregular Migration and Human Smuggling across Land and Sea Borders to Italy», in: *International Migration*, Nr. 44, 2006, pp. 95–119, MINISTERO DELL'INTERNO, *L'immigrazione in Italia tra identità e pluralismo culturale*, Roma 2009, consultabile all'indirizzo: [http://www.libertaciviliimmigrazione.interno.it/dipim/export/sites/default/it/assets/pubblicazioni/0995\\_immigrazione\\_Italia\\_Indice\\_rev5.pdf](http://www.libertaciviliimmigrazione.interno.it/dipim/export/sites/default/it/assets/pubblicazioni/0995_immigrazione_Italia_Indice_rev5.pdf) (ultimo accesso 24 ottobre 2017).
- <sup>8</sup> M. BRUNO, «Andare oltre gli stereotipi. La figura del migrante nell'informazione italiana e le ricerche per la Carta di Roma», in CRISTALDI F. e CASTAGNOLI D., a cura di, *Le parole per dirlo. Migrazioni. Comunicazione e Territorio*, Morlacchi, Perugia, 2012, pp. 49–79.
- <sup>9</sup> È sufficiente la consultazione e l'analisi delle collocazioni (ovvero associazioni di parole ricorrenti frequentemente insieme) degli stessi lemmi su un corpus di riferimento dell'italiano contemporaneo, o dei dizionari più recenti, per verificare che lo «scafista» non è più l'operaio addetto alla riparazione degli scafi delle barche, ma è il «Pilota di barche veloci usate per il contrabbando o per il trasporto di immigrati clandestini»; il «clandestino» è diventato sinonimo di immigrato irregolare; le «carrette» sono sempre più associate a parole come «gommoni», «mare», «affondamento» e «disperati», tutti vocaboli ricorrenti nella descrizione quotidiana degli arrivi dei migranti via mare; per una riflessione approfondita sul lessico e sulla costruzione discorsiva del tema, cfr. P. ORRÙ, *Il discorso sulle migrazioni nell'Italia contemporanea: un'analisi linguistico-discorsiva sulla stampa (2000-2010)*, Franco Angeli, Milano pp. 55-ss.
- <sup>10</sup> Facciamo qui riferimento alle riflessioni maturate all'interno dell'analisi critica del discorso da NORMAN FAIRCLOUGH, *Critical discourse analysis*, Longman, London-New York 1995.
- <sup>11</sup> Per una lettura più approfondita di questo aspetto nel film si veda L. DOLASINSKI, «Crossing Borders. Migration, Tourism, and Liminality in Crialesè's Terraferma», in: *L'avventura*, Nr. 2 (2), 2016, pp. 417–432.

- <sup>12</sup> F. ROSSI, *op. cit.*, p. 28.
- <sup>13</sup> Tutti gli esempi riproducono le battute così come effettivamente realizzate nel film.
- <sup>14</sup> Per *crimino* intendiamo quelle strategie referenziali che identificano gli attori sociali attraverso vocaboli e appellativi specificamente appartenenti al lessico giuridico o del crimine, come: *traffucanti, illegali, delinquenti, falsi rifugiati* ecc. Per una categorizzazione più dettagliata si veda M. REISIGL, R. WODAK, *Discourse and discrimination: Rhetorics of racism and antisemitism*, Routledge, London 2000, pp. 48–52.
- <sup>15</sup> G. DEVOTO, G. OLI, *Il Devoto-Oli. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di L. SERIANNI e M. TRIFONE, Le Monnier, Milano 2017.
- <sup>16</sup> G. MIGLIORI, «Revisualizing the Human Body in Crialese and Rosi's Cinematic Narratives», in: *L'Avventura*, Nr. 3 (1), 2017, pp. 113–128.
- <sup>17</sup> [http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2016/02/21/news/rosi\\_ho\\_obbligato\\_l\\_europa\\_a\\_guardare\\_lampedusa\\_e\\_il\\_dramma\\_dei\\_migranti\\_-133901975/](http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2016/02/21/news/rosi_ho_obbligato_l_europa_a_guardare_lampedusa_e_il_dramma_dei_migranti_-133901975/) (ultimo accesso 30 ottobre 2017).
- <sup>18</sup> «Ho seguito l'intero viaggio di un gruppo di nigeriani dal soccorso sulla nave militare al trasbordo sulla guardia costiera, lo sbarco a Lampedusa, l'arrivo in centro. È nata così la scena in cui il giovane nigeriano con il suo rap racconta l'orrore del viaggio, il deserto, la prigione in Libia, gli stenti. Quando sono tornato al centro, tre giorni dopo, erano tutti spariti», [http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2016/02/21/news/rosi\\_ho\\_obbligato\\_l\\_europa\\_a\\_guardare\\_lampedusa\\_e\\_il\\_dramma\\_dei\\_migranti\\_-133901975/](http://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2016/02/21/news/rosi_ho_obbligato_l_europa_a_guardare_lampedusa_e_il_dramma_dei_migranti_-133901975/) (ultimo accesso 30 ottobre 2017).
- <sup>19</sup> Le esperienze di Samuele fanno da canale metaforico per la collettività e per lo spettatore su vari livelli: il difetto oftalmico, «l'occhio pigro», che deve essere allenato a vedere, concettualizza l'assenza di sguardo da parte dello spettatore e dell'élite nei confronti dei drammi del Mediterraneo.
- <sup>20</sup> C. GAUDENZI, «Plurilinguism in Andrea Segre's *Io sono Li* and in Guido Lombardi's *Là-bas*: educazione criminale», in M. GARGIULO, a cura di, *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Aracne, Roma 2016, p. 107.
- <sup>21</sup> I primi piani sono stati una scelta invocata da uno dei protagonisti, Semere, che ha voluto fossero ripresi anche i momenti più intimi ed emozionali durante il racconto; ciò riflette la volontà di costruire documentari partecipativi che mettano al centro dell'esperienza i migranti e gli diano la possibilità di esprimersi liberamente; per una più articolata analisi delle modalità di realizzazione dei lavori di SEGRE e LIBERTI si veda M. ARDIZZONI, «Narratives of change, images for change: Contemporary social documentaries in Italy», in: *Journal of Italian Cinema and Media Studies*, Nr. 1 (3), 2013, 311–326.
- <sup>22</sup> Per quanto concerne la stampa quotidiana, tale aspetto è stato analizzato in profondità da un punto di vista linguistico in P. ORRÙ, *Il discorso sulle migrazioni nell'Italia contemporanea: un'analisi linguistico-discorsiva sulla stampa (2000–2010)*, Franco Angeli, Milano 2017; analisi più prettamente sociologico-mass mediologiche si possono trovare invece in M. BINOTTO, M. BRUNO, V. LAI, a cura di, *Tracciare confini. L'immigrazione nei media italiani*, Franco Angeli, Milano 2016.
- <sup>23</sup> Si veda J. RICHARDSON, M. COLOMBO, «Continuity and Change in Anti-Immigrant Discourse in Italy. An Analysis of the Visual Propaganda of the Lega Nord», in: *Journal of Language and Politics*, Nr. 12 (2), pp. 180–202.
- <sup>24</sup> Lo Stato italiano viene condannato nel febbraio 2012 dalla Corte per violazione del divieto di espulsione collettiva e per non aver offerto alcuna garanzia ai richiedenti asilo e ai rifugiati, imponendo loro un rimpatrio forzato.

# *Le due vite di Mattia Pascal:* dal romanzo al film di Mario Monicelli

MICHELE SITÀ

UNIVERSITÀ CATTOLICA PÉTER PÁZMÁNY

*... il pensiero più fastidioso e più affliggente che si possa avere, vivendo: quello della morte. io sono ancora vivo per la morte e morto per la vita.*

Luigi Pirandello – *Il fu Mattia Pascal*

*Se noi si deve ridere, si ride in questa maniera. Con dentro anche l'amarezza, l'ironia e la morte. Cosa c'è nella Commedia? Tutto! C'è il divertimento, c'è l'amore, il romanticismo, c'è la turpitudine. C'è il bello, il brutto, il cattivo, il porco, c'è tutto.*

Mario Monicelli

## UN FILM DIMENTICATO

RASFORMARE UN ROMANZO IN UN FILM È SEMPRE UN RISCHIO, QUANDO SI TRATTA DI UN AUTORE COME PIRANDELLO I RISCHI SONO ANCORA PIÙ EVIDENTI, SI POTREBBE ANZI DIRE CHE A PARTE *KAOS* DEI FRATELLI TAVIANI, NON CI SIANO MOLTI ALTRI FILM CHE ABBIANO SAPUTO PORTARE A PIENO SULLO SCHERMO LA NARRATIVITÀ DELL'OPERA E DEL PENSIERO PIRANDELLIANI. PERCHÉ RISPOLVERARE quindi questo film di Mario Monicelli? Perché occuparsi de *Le due vite di Mattia Pascal*, un film quasi dimenticato che fu definito, da alcuni, come un passo falso di colui che fu uno dei padri della gloriosa commedia all'italiana? Ebbene sarà proprio ripercorrendo, anche nei suoi limiti e nelle sue debolezze, questo film interpretato, tra gli altri, da Marcello Mastroianni, che si cercherà di capire cosa non ha funzionato, tentando però di dare una nuova chiave interpretativa a questa grottesca ed ibrida trasposizione di un capolavoro letterario.

## PIRANDELLO E IL DIFFICILE RAPPORTO CON IL CINEMA

Innanzitutto bisognerà notare che l'attrazione del cinema per Pirandello è strettamente connessa a ciò che più ha contribuito alla sua fortuna, ovvero alla sua capacità di scandagliare i segreti dell'animo umano, alla forza provocatoria di alcuni suoi personaggi, alla loro contraddittorietà nonché alla forte critica sociale che questi riescono tuttora a sprigionare. Se è quindi normale che negli anni '30<sup>1</sup>, quando ormai Pirandello aveva raggiunto una grande notorietà (coronata dal Premio Nobel per la letteratura nel 1934), ci fosse un chiaro interesse del cinema per le sue opere, potrebbe sembrare invece strano che Monicelli, nel 1984-85, riprendesse tra le mani *Il fu Mattia Pascal*. In effetti nei decenni successivi agli anni '30, pur tornando di tanto in tanto qualche adattamento cinematografico di Pirandello, potremmo considerare i film prodotti come sparuti tentativi di ritagliare uno spazio esiguo, sul piccolo e sul grande schermo, ad alcuni personaggi pirandelliani<sup>2</sup>. Nonostante tutto il cinema non poteva certo non tornare ad occuparsi proprio di Pirandello, il primo scrittore che, con i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, portò il cinema nella letteratura, mostrando come l'arte cinematografica ben si prestasse a riprodurre quella strana alchimia, che tanto gli era cara, tra realtà e finzione, tra verità ed illusione. La sua opera letteraria doveva quindi, in qualche modo, riapparire al cinema, tornando a far parlare di sé, così come già era avvenuto fin dagli albori dell'arte cinematografica. Per quanto riguarda *Il fu Mattia Pascal*, a precedere Monicelli fu il regista francese Marcel L'Herbier che, nel 1925, girò un film piuttosto fedele al romanzo, anche se le immagini e le atmosfere furono spinte verso toni principalmente onirici. Questo film è considerato tra i capolavori di quegli anni, tanto che qualche decennio più tardi sarà Leonardo Sciascia a tesserne le lodi, notando tra l'altro come, pur trattandosi di un film ambientato al di fuori della Sicilia, la fantomatica cittadina di Miragno altro non è che Girgenti<sup>3</sup>, così come sono tipicamente legati alla sua Sicilia le atmosfere e i caratteri che si susseguono, tanto nel romanzo quanto nel film. Nel 1937 esce un altro film che vede Mattia Pascal come protagonista, a dirigerlo è ancora un regista francese, Pierre Chenal, che si concentra soprattutto sul lato grottesco di un mondo in cui regna il caos. Pur non essendo stato immaginato da Pirandello come un personaggio teatrale, Mattia Pascal non poteva certo mancare dal teatro, nel 1964 fu Tullio Kezich a prepararne un adattamento teatrale che ebbe grande successo. A vestire i panni di Mattia Pascal fu inizialmente Giorgio Albertazzi, sicuramente uno dei più grandi e dei più replicati Mattia Pascal che calcarono le scene. In questa riduzione teatrale ben si sentiva il procedere confuso e contraddittorio dei ricordi, lo stesso meccanismo che Pirandello aveva descritto con efficacia nel suo romanzo e che, trasformato in monologo, diventava una massa incandescente di memorie e riflessioni. Se inizialmente si è accennato ai molti rischi che comporta riadattare cinematograficamente un'opera di Pirandello, lo si è fatto anche perché fu lo stesso autore, in un breve saggio pubblicato sul *Corriere della Sera* il 16 giugno del 1929 ed intitolato *Se il film parlante abolirà il teatro*<sup>4</sup>, ad esprimere in maniera netta ed inequivocabile i suoi dubbi su quella pericolosa e, a suo dire, controproducente commistione tra cinematografia e letteratura. Il fascino del cinema consisteva, per Pirandello, nel suo essere un'illusione della realtà, dal momento in cui

il cinema voleva accaparrarsi anche il diritto di riprodurre le voci si sarebbe persa proprio quell'illusione, tutto sarebbe diventato macchinoso ed artificiale<sup>5</sup>. Il cinema, sempre secondo Pirandello, avrebbe dovuto lasciare la narrazione al romanzo ed il dramma al teatro, affidandosi unicamente alla musica, l'unica espressione artistica capace di accompagnare senza leziosità le immagini. In fondo anche nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, pubblicato pochi anni prima di questo articolo, risulta chiaro che il cinema fa parte di quel percorso verso la macchinizzazione dei sentimenti, dove l'anima si consuma e diventa artefatta rappresentazione dell'umanità. Pirandello aveva previsto, in tempi non sospetti, quanto il mondo del cinema potesse facilmente lasciarsi tentare dagli interessi e diventare puro commercio, cadendo nella volgarità e lasciando da parte quella vena artistica che lo contraddistingueva. Un tentativo di pacificare i rapporti con il cinematografo lo si ha proprio grazie a *Il fu Mattia Pascal*, nel caso del già citato film diretto da Marcel l'Herbier, per il quale Pirandello dette il suo benestare, approvando anche le modifiche apportate dal regista e lasciandogli, in un certo senso, carta bianca. Per avere un avvicinamento decisivo al mondo del cinema non bisognerà tuttavia aspettare molto, basta ripercorrere il carteggio intercorso tra lo scrittore e l'attrice Marta Abba<sup>6</sup> per leggere, in una lettera datata 1930, di un suo ravvedimento che lo porterebbe a intravedere, proprio nel cinema parlato, un futuro per l'arte drammatica. In maniera apparentemente inspiegabile furono proprio gli anni '80 quelli della riscoperta di Pirandello al cinema, non solo per il film di Monicelli e per il già citato *Kaos* (1984) dei fratelli Taviani, ma anche per *Enrico IV* (1984) di Marco Bellocchio<sup>7</sup>, dove ritroviamo come protagonista, ancora una volta, un introspettivo Marcello Mastroianni.

## UN GRANDE CAST PER UN FILM CHE FA BEN SPERARE

Mario Monicelli incontrerà non poche difficoltà nel suo tentativo di riportare sul grande schermo Mattia Pascal, la dice lunga anche il fatto che ci siano più versioni: oltre ad una televisiva piuttosto lunga (quasi tre ore), ne ritroviamo altre tre, di cui la più breve dura poco più di due ore. La difficoltà era proprio quella di scegliere ciò che più fosse necessario alla storia e ciò che, invece, si sarebbe potuto tralasciare. Leggendo Pirandello capita spesso di trovarsi di fronte a dei riferimenti che, ad una prima lettura, potrebbero sembrare secondari, poi nel corso della storia si capisce che quell'elemento, apparentemente insignificante, acquista improvvisamente una certa rilevanza. Anche per questo Mario Monicelli decise di essere affiancato, nel lavoro di sceneggiatura, da alcuni grandi nomi, in primo luogo Suso Cecchi d'Amico (con cui già aveva collaborato diverse volte, in particolare per il grande capolavoro de *I soliti ignoti*) ed Ennio De Concini (che aveva già firmato importanti sceneggiature, una tra tutte quella di *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi). La prima scelta, difficile e perentoria, fu quella di attualizzare la storia e spostarla agli anni Ottanta, operazione effettuata anche da Marco Bellocchio per *Enrico IV*. Il film può inoltre vantare un ottimo gruppo di attori, capitanati da Marcello Mastroianni che riesce a donare, al suo Mattia, dubbi ed incertezze, paure, cattiverie e meschinità tipicamente umane. Per la musica, che

come abbiamo visto doveva ricoprire, per lo stesso Pirandello, un ruolo fondamentale nel cinema, Monicelli decide di affidarsi ad un altro grande nome, quello di Nicola Piovani, a cui si erano rivolti anche i fratelli Taviani per le musiche di *Kaos* e che già aveva lavorato con lo stesso Monicelli, componendo ad esempio le musiche de *Il marchese del Grillo*. Visti i grandi nomi c'erano tutte le premesse per realizzare un grande lavoro, tuttavia la critica ed il pubblico ne rimasero alquanto delusi. Cosa non aveva funzionato e, soprattutto, quali erano le cause di questo insuccesso? Le risposte potrebbero essere molteplici, tuttavia credo che si debbano riconoscere a questo film anche degli indiscutibili meriti. I giudizi negativi trovano qualche riscontro nelle stesse riserve che Pirandello aveva sul cinema in generale, difficilmente un film riesce a riprodurre i silenzi e i sottintesi della letteratura, d'altro canto è pur vero che, finché lo spettatore cercherà tra le immagini e le atmosfere di un film le stesse emozioni e le stesse sfumature presenti in un libro, alla fine ne rimarrà sempre deluso. Monicelli ha deciso di cambiare il titolo del romanzo, di modificare l'età del protagonista aggiungendogli parecchi anni in più, di trasportare la storia in un'altra epoca e di inserire anche alcuni luoghi inesistenti nel romanzo, per esempio la fuga d'amore con Adriana in una malinconica ma sempre romantica Venezia. Ciò per quanto riguarda i cambiamenti esteriori, tuttavia a questi vengono ad aggiungersi altre trasformazioni più sostanziali. Innanzitutto il carattere stesso di Mattia, c'è qualcosa che non quadra, non è così remissivo come ci aspetteremmo conoscendo il Mattia Pascal letterario, non dà l'impressione di brancolare nel buio, incastrato e messo in trappola dalle disavventure familiari e dalla malasorte. Il Mattia del film non è un inetto, è vero che si lascia trasportare dagli eventi, ma talvolta potrebbe sembrare non tanto un prigioniero quanto un imbranato e sempliciotto seduttore che non sa amministrare il proprio patrimonio e la propria vita. Più che il rifiuto della maschera, più che un tentativo di fuga e di evasione da se stesso e dalla sua vita, il personaggio cinematografico sembra invece voler sfuggire alle responsabilità e seguire con falsa audacia le sue passeggere infatuazioni. Quel che ne risulta è un personaggio ambiguo, disarmonico, anch'egli *fuori di chiave*, ma in modo assolutamente diverso rispetto al personaggio letterario. Pirandello con *Il fu Mattia Pascal* delineava la storia di un uomo che tentava di superare i propri problemi e, in qualche modo, di cambiare la propria vita. Si tenga conto che nel 1904, anno in cui venne scritto il romanzo, Pirandello era costretto a dover vegliare sulla moglie malata, era soffocato da guai familiari, non era ancora un drammaturgo e non aveva raggiunto ancora la notorietà. Tenendo conto di tutti questi fattori e delle forti ristrettezze economiche a seguito dell'allagamento della miniera, sostentamento per la famiglia, risulta quindi più che comprensibile quel desiderio di scappar via, di cambiare identità per cominciare una nuova vita.

## ROMANZO E FILM: AFFINITÀ E DISCORDANZE

Mattia Pascal è un personaggio umoristico a tutti gli effetti, ci fa sorridere fin da subito il fatto che lui scopra di essere morto, ci fa sorridere il fatto che voglia crearsi una nuova identità, ciò perché questo è esattamente il contrario di quel che un

uomo comune, se solo si fosse trovato di fronte ad una simile assurda situazione, avrebbe fatto. Interviene poi la riflessione a farci capire che, in fondo, se quest'uomo si comporta così non lo fa certo per piacere, non lo fa perché vuol andare a divertirsi, né perché ha voglia di scherzare con la vita, c'è dietro una motivazione più triste e profonda che smorza pian piano il sorriso, è il sentimento del contrario che si fa spazio e non ci permette più di ridere come prima<sup>8</sup>. Mario Monicelli non cambia certo la sostanza della storia, tuttavia è come se il protagonista si trasformasse, in un mutamento che permette allo spettatore di osservare una realtà diversa, certamente meno umoristica, ma pur sempre pungente e beffarda. La figura del bibliotecario è una specie di cornice, punto di partenza e di arrivo al tempo stesso, in una sorta di percorso inevitabilmente ciclico. Il tempo è una delle tante cose contro cui il bibliotecario si trova a dover lottare, su questo ci sono delle somiglianze tra romanzo e film, ma non appena può Mario Monicelli lancia una delle sue sferzate, come quando afferma, notando che in biblioteca non viene mai nessuno, che in questo paese vi è una gran massa d'ignoranti. Rimane inoltre il riferimento simbolico, chiaro ed evidente, alla trappola in cui si trova Mattia che, esortato dal collega, comincerà a raccontare la sua storia proprio mentre si propongono di sistemare, in una delle sale, delle trappole per i topi. Quando comincia a lavorare come bibliotecario aggiunto, la prima cosa che nota sono proprio i topi, forse senza neanche accorgersi, almeno inizialmente, di essere anche lui un topo tra topi. Monicelli gioca anche, fin dall'inizio, con il fluire dei ricordi, comincerà la sua storia in un certo modo, offrendoci delle informazioni sul funerale del padre, per poi tornare sui propri passi e ricominciare a raccontare seguendo un flusso di memoria, mostrando persone che appaiono e scompaiono man mano che i ricordi mettono a posto i vari tasselli. Ad un certo punto sarà lo stesso protagonista, mentre narra, a far notare come ci siano alcuni episodi importanti, avvenimenti da non dimenticare, quasi a suggerire, da un lato allo spettatore che le storie si intrecciano, che si intersecano tra loro in maniera imprevedibile, dall'altro a se stesso che, forse, a conti fatti, si può riuscire a dare la giusta rilevanza agli eventi che si susseguono e che, nel momento in cui ci accadono, non riusciamo a valutare correttamente. La narrazione viene poi accompagnata da un vento insistente, quasi sempre presente come sottofondo alle parole di Mattia, come un presagio di disgrazia, ma anche come un segno quasi tangibile dell'atmosfera surreale che accompagna l'intera storia.

La storia narrata nel film non si discosta poi tanto dal romanzo, cambiano però i modi di affrontare le varie vicende, cambia il modo di interpretarle, il tentativo di costruire e ricostruire i fatti per cercare di comprenderli, per provare a dar loro, per l'appunto, una direzione ed un significato. Quando la situazione si complica il desiderio di Mattia sarà quello di sparire, di allontanarsi per recuperare se stesso, per tornare a vivere, per tentare la fortuna o forse per sfidarla. Il primo pensiero è quello del suicidio, ma alla fine decide di andare via, decide di assaporare quel senso di libertà che gli mancava, oppresso com'era, ormai, da una fastidiosa sensazione di soffocamento. Il treno diventa simbolo ed espressione di questa voglia di libertà, di questo desiderio represso di poter scegliere e di poter disporre,

una volta per tutte, della propria vita, strappandosi di dosso tutte quelle convenzioni che la società ci aveva affibbiato giorno dopo giorno. La vita è anche un azzardo, un gioco che ci porta spesso ad assuefarci, anche in questo caso Monicelli non manca di mostrare dei simboli, uno di questi è proprio Mattia al tavolo della roulette del casinò di Montecarlo, dove diventa ricchissimo puntando sempre sullo stesso numero. Questa è una delle parti più lunghe del film, una parte che probabilmente si sarebbe potuta snellire senza togliere molto alla narrazione, credo tuttavia che fosse qui importante, per Monicelli, mostrare tutte le illusioni che la vita presenta, tutti i sogni e i desideri che si accavallano, che si avvicinano per poi svanire all'improvviso. Il ritorno al paese dopo la grande vittoria presenta un altro scherzo del destino, da un lato l'assurdità del funerale di un vivo, dall'altro l'insano ed irragionevole istinto di nascondersi, una sorta di follia che lo attirava irresistibilmente. La domanda esistenziale è presente anche nel film, quella incapacità di accettare il proprio ruolo, la propria collocazione: in fondo cosa aveva in comune Mattia Pascal con quella gente che stava lì, a piangerlo durante il suo funerale? A questo punto sono gli altri ad aiutarlo a sparire di scena, mettendo assieme gli avvenimenti accadutigli negli ultimi tempi sembra quasi legittimo e giustificato il suicidio a cui lo stesso Mattia aveva pensato: in fondo cosa avrebbe potuto fare dopo il fallimento della sua attività, dopo la morte della madre, dopo che il matrimonio era ormai entrato in crisi? Monicelli cerca di riprendere dal romanzo tutta la pesantezza del tempo, di quel passato che era diventato per Mattia un fardello troppo pesante da portarsi dietro. Bisognava quindi liberarsi di quella zavorra, ora c'era l'occasione per farlo, ora poteva ricrearsi una vita, ma stavolta a modo suo, senza dover sottostare a chi gli voleva male, a chi lo aveva fatto fallire, a chi lo aveva impelagato in un matrimonio infelice e lo aveva bloccato in una vita che non riusciva a gestire. Via questo Mattia Pascal che, come fa affermare Monicelli al suo protagonista, gli era anche antipatico, bisognava lasciare il posto al nuovo e trovarsi un nome che gli si addicesse. Nell'adattamento cinematografico il nome viene caricato ancor di più di significato, Mattia decide di ribattezzarsi con il nuovo cognome mentre, affacciato alla finestra, vede l'insegna delle onoranze funebri Meis. A quel punto la donna da cui aveva dormito la prima notte a Roma si troverà a commentare che porta lo stesso cognome di quello che, lì vicino a casa sua, traffica coi morti. In fondo Mattia sta veramente trafficando coi morti, ha tolto a quel poveraccio che tutti credono lui, per esempio, la possibilità di essere compianto dai propri cari, lui stesso accetta di essere un morto vivente, per poi tornare in vita a modo suo, in modo da poter resuscitare sotto mentite spoglie e fare, perlomeno nei suoi propositi, un nuovo ingresso trionfale nella vita. La ricerca dell'identità nel film si riduce però ad una estenuante e faticosa attesa di un documento falso che non arriva, sfruttando tra l'altro l'idea della seduta spiritica, che diventa però, con Monicelli, un momento che ricorda alcune atmosfere della commedia all'italiana<sup>9</sup>. Certo la seduta spiritica serve nuovamente a Mattia per chiedersi chi sia, per invocare se stesso e sentirsi rivivere, nella sua apparente e doppia fuga: la prima è quella nell'aldilà, la seconda è quella che lo ribattezza Adriano, in un nuovo tentativo di rimanere attaccato alla vita. Ma se bloccato era prima, in una vita che ormai gli stava stretta e angusta, bloccato è anche ora, in

una nuova vita fatta di tedio, di giornate inutili e vuote. Anche nella nuova vita non riuscirà a difendere i propri diritti, non riuscirà a realizzare i propri sentimenti, non riuscirà a dare ad Adriano i lineamenti che avrebbe voluto. Un nuovo amore, un nuovo figlio in arrivo ed una nuova trappola, fatta di debiti ed incapacità di gestire il proprio destino, finché anche nel film Adriano Meis sarà costretto a cancellarsi, a distruggere l'ombra di quell'uomo che, come si legge nel romanzo, era stato condannato ad essere un vile, un miserabile, un bugiardo. Mattia torna a casa dopo aver vissuto la vita di un altro, con le sue gioie, i suoi dolori, le sue speranze; ora guarda dalla finestra della sua vecchia casa, come un ladro, come tanti altri personaggi pirandelliani che cercano di vivere nella vita degli altri<sup>10</sup>. Adriano Meis aveva vissuto la morte di Mattia Pascal, ma la professione di morto lo aveva stufato, voleva tornare a vivere e doveva farlo facendo uscire di scena Adriano e tornando in se stesso. Quel che trova, così nel romanzo come nel film, è una vita che ormai non esiste più, una vita di cui non può più riappropriarsi, l'unica mera consolazione rimane quella di andare a visitare la propria tomba al cimitero. La sensazione che si ha nel film dopo il ritorno, però, è piuttosto diversa, sarà forse suggestione, sarà quel vento che continua imperterrito a soffiare, ma si fa avanti l'idea che, in realtà, Mattia Pascal sia morto davvero, che si sia davvero suicidato e che, tutti quei ricordi, a volte confusi, non siano altro che le riflessioni e le conclusioni di un uomo morto, dello stesso Mattia Pascal che sta passando a miglior vita e, durante questo passaggio, ancora non si rende conto di esser morto davvero ed immagina una nuova vita. Se così fosse anche la biblioteca potrebbe sembrare una sorta di limbo, un luogo-non luogo in cui l'ombra di Mattia rimane parcheggiata, bloccata lì, come un'ombra costretta a farsi visita, con costanza, al cimitero. Questa ipotesi potrebbe essere avvalorata, paradossalmente, proprio dalle molte critiche fatte a questo film, alcune delle quali si riferivano proprio ad una certa incongruenza non solo con il romanzo, ma con gli stessi meccanismi narrativi del cinema, rendendo il film a tratti poco credibile. Una delle caratteristiche che, secondo alcuni, farebbe risultare improbabili alcuni snodi della storia, riguarda proprio il ritorno di Mattia Pascal in paese, dopo che tutti lo credevano morto. In fondo questo ritorno viene accettato da tutti, come se non si trattasse di nulla di sconvolgente, talvolta gli stessi abitanti sembrerebbero essere impassibili come dei morti, a meno che la spiegazione non sia proprio l'opposto, e cioè che dell'ombra di un morto che vaga, dell'anima sperduta e disorientata del fu Mattia Pascal, nessuno se ne potrebbe accorgere proprio perché nessuno la vede, se non nei propri ricordi. Giovanni Grazzini definì questo film, sul *Corriere della Sera*, come una commedia che si tiene su a fatica, come se si reggesse sui trampoli, ma come potrebbero procedere, se non in maniera confusa ed instabile, le riflessioni di un morto che non sa ancora di esserlo? Quello cinematografico è un Mattia che sembra quasi in dormiveglia, come se stesse per addormentarsi per sempre ma, prima di farlo, forse pentito per essersi suicidato, tentasse disperatamente di tornare indietro e di costruirsi una nuova vita. Forse le due vite di Mattia Pascal a cui accenna il titolo sono proprio queste, in fondo la vita stessa di Monicelli, molti dei suoi personaggi e molte delle storie narrate nei suoi film potrebbero farci pensare ad una simile interpretazione, ma se anche così non

fosse rimane comunque il fascino, assolutamente intramontabile, di un Mattia Pascal bloccato, in maniera beffarda ed inconcludente, persino in quel limbo pieno di trappole per topi.

## DALL'UMORISMO VERSO LA COMMEDIA ALL'ITALIANA ED OLTRE

Se il romanzo tiene in piedi un personaggio figlio dell'umorismo e tesse le fila di una storia grottesca, il film viene invece fuori dall'inevitabile impatto con la commedia all'italiana, perdendo alcuni simboli ed allegorie presenti in Pirandello, ma rimanendo più vicino alla cialtroneria fallimentare di un uomo che vive, suo malgrado, il lato disfattivo e disgregante di una certa Italia degli anni Ottanta. La stessa commedia all'italiana si trovava ormai a vivere il suo pieno declino, iniziato già verso la fine degli anni '70, tra crisi economica, scontri sociali, terrorismo, tutte caratteristiche che portavano alla necessità di mostrare con toni sempre più schietti una realtà a volte spietata. Quel cannocchiale di cui la commedia si serviva per ingrandire, in modo bonario, i vizi degli italiani, perde pian piano il suo fascino e, al tempo stesso, quel tipico sorriso un po' soffocato della vecchia commedia si comincia pian piano ad indurire, si irrigidisce fino a diventare una smorfia di dolore. Gli anni Ottanta segnano inoltre una vera e propria crisi del cinema in genere, si cominciano a chiudere le prime sale cinematografiche, la televisione offre sempre più scelta e l'avvento delle videocassette permetteva di vedere molti film tranquillamente a casa. *Le due vite di Mattia Pascal* è quindi un film attaccato al suo tempo, agli anni del consumismo e della crisi, un film un po' scompigliato, a volte confuso come il suo personaggio principale, garbato e inconcludente, a volte ipnotizzato da un mondo caotico che sembra costringerlo a lasciarsi trascinare dagli eventi. L'umorismo del romanzo viene smorzato, nel film, da quel personaggio che sembra essere stato preso dall'inizio del Novecento e catapultato direttamente agli anni Ottanta, con quel suo sguardo a volte allampanato di fronte ai casi della vita, che comunque scorre senza che la si riesca a indirizzare o, almeno, a fermarla un secondo, giusto un attimo per cercare di capire cosa realmente ci stia accadendo. Anche lui è in fondo *un borghese piccolo piccolo*, uno di quelli che è entrato nel meccanismo della società, che si fa truffare ed è pronto a truffare, inconsapevole delle conseguenze che le sue azioni provocano nelle vite degli altri, attento a cercare la sua, di vita, un'identità che non riesce a trovare, perso com'è nei meandri di un mondo pieno di lucichii, cattiveria e meschinità. Siamo quindi volutamente lontani dal Mattia di Pirandello, ma a ben vedere questa lontananza ci mostra forse un altro dei suoi tanti volti, ci mostra come quel personaggio sia cresciuto senza crescere, avvicinandosi in tal senso agli *amici miei* che Monicelli già aveva raccontato, quei personaggi in cerca di un modo per dimenticare, con un malinconico sorriso, le brutture della vita. *Le due vite di Mattia Pascal* mostrano inoltre l'attualità di Pirandello, cambiano a volte gli scenari, cambiano i tempi, ma le persone si ritrovano sempre a lottare con se stesse e con il mondo, sempre alla ricerca della propria identità, della propria

esistenza e del proprio ruolo all'interno della società. Sembra quindi chiaro che le scelte di Monicelli non siano state certo dettate da pura arbitrarietà, i due Mattia Pascal sono sì estremamente diversi tra loro ma, in un certo senso, risultano ugualmente grotteschi e complementari, entrambi affranti da quella malinconia tipica dei personaggi che si trovano spaesati, smarriti dentro un corpo che non sempre riescono a riconoscere come proprio. A questa interpretazione sembra allinearsi anche Andrea Camilleri che, in una intervista pubblicata il 28 giugno 2009 su *l'Unità*, afferma come Mattia Pascal torni ciclicamente, riadattandosi con il tempo ai vari e necessari cambiamenti ma mantenendo, con vigore, la radice forte che lo contraddistingue. Molti personaggi pirandelliani, e Mattia Pascal è uno di questi, assumono, nei loro caratteri, le tipiche caratteristiche della filosofia esistenziale, sono a volte preda dell'angoscia, altre volte ancora cadono nella solitudine, si perdono nel nulla, oppure, ancora, rimangono bloccati nell'impossibilità della scelta, divorati dal dubbio ed ossessionati dalla morte. Detto ciò sembra chiaro che, con il passare degli anni ed i cambiamenti della società, le varie atmosfere create dai personaggi di Pirandello giungano, inevitabilmente, fino alla crisi dei nostri giorni, mostrando un interessante parallelismo ed un ponte tra passato e presente ed evidenziando, oltre a ciò, come molti dei personaggi di Pirandello giungano con forza al lettore di oggi, capaci di offrire, con il fascino che li contraddistingue, una chiave di lettura per lo spaesamento, le paure e le angosce dell'uomo contemporaneo.

## NOTE

- <sup>1</sup> Si ricordi tra tutti il film di Mario Camerini, *Ma non è una cosa seria*, uscito nel 1936, anno della morte di Pirandello.
- <sup>2</sup> Si pensi ad esempio ai cinque film per la televisione girati da Luigi Filippo d'Amico, presentati come il ciclo *Il mondo di Pirandello* ed andati in onda tra il 1967 ed il 1968. Cfr. anche F. Càllari, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Venezia 1991).
- <sup>3</sup> Cfr. LEONARDO SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Adelphi Edizioni, Milano 1996, p. 43.
- <sup>4</sup> Pubblicato poi in *L'umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze 1994.
- <sup>5</sup> Il 19 aprile dello stesso anno esce, sempre sul *Corriere della Sera*, un articolo intitolato *Contro il film parlato*, aggiungendosi ad altri articoli che cominciano a diffondersi anche sulla stampa internazionale, contribuendo a vivacizzare ancor di più il dibattito già esistente su questo nuovo mezzo espressivo che si stava diffondendo a vista d'occhio.
- <sup>6</sup> *Lettere a Marta Abba, Luigi Pirandello*, I Meridiani, Mondadori, Milano 1994.
- <sup>7</sup> Sempre diretti da Marco Bellocchio usciranno nel 1993 *L'uomo dal fiore in bocca* (interpretato da Michele Placido) e nel 1999 *La balia*. Per quanto riguarda i fratelli Taviani si ricordi anche il film *Tu ridi*, uscito nel 1998. Da non dimenticare inoltre *Il viaggio* (1974), ultimo film diretto da Vittorio De Sica, *Il turno* (1981) di Tonino Cervi, *Così è se vi pare* (1986) di Franco Zeffirelli, *I giganti della montagna* (1989) di Mauro Bolognini, fino ad arrivare al film *La scelta* (2015) diretto da Michele Placido.
- <sup>8</sup> Non è un caso che, nella premessa alla prima edizione de *L'umorismo*, si legga la dedica «Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario».
- <sup>9</sup> Si pensi ad esempio all'iniziazione alla massoneria del personaggio interpretato da Alberto Sordi nel film *Un borghese piccolo piccolo* (1977).
- <sup>10</sup> Il ricordo va subito ad un'altra vita bloccata, quella di Tullio Buti, protagonista della novella *Il lume dell'altra casa*, pubblicata per la prima volta nel 1909.

# L'italianizzazione del lessico della moda nel Ventennio: sondaggi preliminari sulle riviste della *Fashion Library* di Milano

STEFANO ONDELLI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE

## 1. PREMESSE TEORICHE

GENERALMENTE RICONOSCIUTO IL FORTE DEBITO CHE L'ITALIANO DELLA MODA HA, NELLA SUA STORIA, NEI CONFRONTI DEL FRANCESE, SIA PER I CONTENUTI (PARIGI INIZIA A DETTARE LEGGE NEL PASSAGGIO DAL SETTECENTO ALL'OTTOCENTO E IL SUO PRESTIGIO RESTA IMMUTATO, PER QUANTO PROGRESSIVAMENTE ESPOSTO ALLA CONCORRENZA ANGLOAMERICANA, PER TUTTO IL XX SECOLO), che per il lessico, grazie a una ricca messe di prestiti e calchi, come può facilmente confermare la lettura del vasto glossario compilato da Giuseppe Sergio a partire dal *Corriere delle Dame* tra il 1804 e il 1875 (Sergio 2010; cfr. anche i contributi riassuntivi di Catricalà 2009 e 2010, Mattarucco 2013 e Sergio 2017). Tuttavia, se è assodata l'esterofilia passata e presente del settore della moda italiano, meno dettagliati risultano gli studi riguardanti la lotta contro i forestierismi promossa dalla politica linguistica del Fascismo, che mosse i primi passi nel 1923, data del RD n. 352 dell'11 febbraio, che tassava le insegne contenenti parole straniere, e si accentuò nella seconda metà degli anni Trenta, per sfociare nell'incarico all'Accademia d'Italia (legge 23/12/1940) di redigere in tre anni quindici elenchi di esotismi da sostituire con parole italiane (Mengaldo 2014: 15). A essere più precisi, oltre all'elenco completo stilato da Raffaelli (2010) di tutte le parole sostituite tra il 1941 e il 1943, è disponibile un dettagliato spoglio dei dizionari italiani della prima metà del Novecento (Sergio 2014); mancano però sondaggi sulle riviste dell'epoca secondo il modello proposto dallo stesso Sergio (2010) per la stampa periodica dell'Ottocento. Per semplificare, nella valutazione dell'impatto della xenofobia linguistica del Fascismo sul settore della moda, conosciamo la teoria ma ci manca la pratica.

Questo contributo propone un primo sondaggio su alcune riviste di moda conservate presso la *Milano Fashion Library* ([www.milanofashionlibrary.it](http://www.milanofashionlibrary.it)) pubblicate tra la fine del primo decennio del Novecento e la fine del secondo conflitto mondiale. L'obiettivo è valutare l'impatto della lotta ai forestierismi sul lessico delle riviste femminili: a questo scopo sembra utile partire da una disamina di alcune pubblicazioni degli anni Dieci per meglio apprezzare i cambiamenti intercorsi in virtù delle disposizioni normative e, per avere una prima immagine delle eventuali conseguenze anche dopo la loro cessata applicazione, concludere con testi pubblicati successivamente alla caduta del Fascismo.

## 2. CONSISTENZA E CARATTERISTICHE DEL CORPUS

Dall'archivio della *Milano Fashion Library* è stato possibile reperire diversi numeri delle seguenti testate: *Amica*, *Eleganze e novità*, *Fili moda*, *Grazia*, *La donna*, *La novità*, *La moda illustrata*, *Moda* e *Regina* (ringrazio Francesca Benedetti per l'aiuto nel reperimento del materiale e nella compilazione del corpus). In base alla disponibilità, ai fini dello studio abbiamo selezionato uno o due numeri di ciascuna rivista per riuscire a coprire tutto il periodo considerato, ottenendo un corpus che comprende:

<i>Amica</i> :	gennaio 1934, novembre 1938
<i>Eleganze e novità</i> :	ottobre 1938
<i>Fili moda</i> :	febbraio 1941
<i>Grazia</i> :	3 agosto 1939, 14 giugno 1943
<i>La donna</i> :	settembre 1911, gennaio 1928, ottobre 1937, marzo 1940, giugno/luglio 1945
<i>La moda illustrata</i> :	13 marzo 1913
<i>La novità</i> :	gennaio 1938
<i>Moda</i> :	dicembre 1934
<i>Regina</i> :	giugno 1910

Come si può vedere, per gli anni Venti è purtroppo disponibile un solo fascicolo di *La donna* (1928) e poi risulta una lacuna di sei anni prima di avere altre pubblicazioni utili. In ulteriori approfondimenti ci proponiamo di colmare il vuoto con osservazioni relative ai numeri del 1924 e 1932, disponibili sul sito della *Biblioteca Nazionale Centrale* di Roma (<http://digitale.bnc.roma.sbn.it/tecadigitale/home>).

In generale, secondo la periodizzazione di Sergio (2012), fino a tutti gli anni Dieci del Novecento persiste la terza «macroera» del rapporto tra parola e immagine, durante la quale, anche grazie alle nuove possibilità tecniche, i testi si alternano alle immagini per completarne la fruizione, piuttosto che limitarsi a orientarla, e ottenere una pagina più accattivante per il lettore. Tuttavia, pur puntando alla sintesi, la didascalia svolge ancora un ruolo di primo piano, mentre è a partire dagli anni Venti che si apre la macroera che conosciamo ancor oggi, in cui il rapporto tra pa-

rola e immagine risulta ribaltato a tutto vantaggio della seconda: le didascalie, come i testi più elaborati, si affidano a un andamento giustappositivo e monoproposizionale che si limita ad accompagnare discretamente il lettore nella fruizione del contenuto iconico, ormai nettamente preponderante.

Per passare allo specifico del corpus considerato, è utile ricordare che nei primi anni del Novecento Milano rafforza il proprio ruolo dominante nell'editoria di consumo in generale e nei giornali di moda in particolare (Carrarini 2003: 810; le informazioni contenute nei prossimi tre paragrafi sono tratte anche da Carrarini-Giordano 2003 e Gnoli 2005). Il primo dopoguerra è dominato dal rotocalco popolare ma non mancano pubblicazioni più raffinate, come *La donna*. Fondata nel 1905 a Torino, viene acquistata nel 1922 da Arnoldo Mondadori, che ha da poco trasferito la sua sede a Milano (ceduta a Rizzoli nel 1929, proseguirà le pubblicazioni fino al 1968). Mondadori è anche l'editore di *Grazia*, risultato di un rimaneggiamento della rivista *Sovrana* (1927–1938), che rientra nella generale trasformazione delle riviste di élite in rotocalchi popolari, processo che interesserà anche *La donna*. Tra le riviste più raffinate dell'Editoriale Domus rientra invece *Fili Moda* (1940–1947) che, come il predecessore *Fili* (1933–1934) e l'analogo *Bimbi di Fili* (1940–1946), tratta moda e ricamo come forme di espressione artistica. Sempre a Milano, Sonzogno è il leader del settore con numerose testate, tra cui *La moda illustrata* (1886–1939) e *La novità* (1864–1943), mentre la casa editrice *Mani di fata* annovera tra le proprie riviste *Eleganze e novità* (1933–1944), ispirata a un criterio di semplicità e buonsenso. Diverso è il caso di *Amica* (1929–1941) che nasce, sempre a Milano, come periodico prodotto da impresa commerciale (in questo caso, la *Società italiana commercio calze*) e fa parte delle riviste pensate come guide alla realizzazione di modelli e destinate a professioniste o signore della piccola e media borghesia dedite al fai da te. *Moda* (1929–1941), precedentemente *L'industria della moda* con sede a Roma, è quasi subito trasferita a Milano, quando diventa la rivista ufficiale della *Federazione Nazionale Fascista Industria Abbigliamento*; si caratterizza per l'ampiezza dei temi trattati negli articoli, che non si limitano alla descrizione dei capi di abbigliamento ma affrontano anche argomenti legati al settore industriale e a vari aspetti sociali e culturali. L'unica testata non milanese del corpus risulta *Regina* (1904–1920), rivista napoletana che non presenta caratteristiche peculiari.

Per quanto riguarda la struttura delle riviste della prima metà del Novecento, non ci sono particolari novità rispetto all'impianto ottocentesco se non, grazie ai progressi tecnici, il largo impiego di immagini e poi di fotografie (e quindi il mutato rapporto con i testi visto sopra). Oltre alla descrizione dei figurini e delle ultime tendenze del costume, gli articoli si concentrano su attualità, società (la famiglia reale, la famiglia Mussolini, manifestazioni, eventi e personaggi) e cultura (racconti e recensioni). Tuttavia, la crescente specializzazione fa sì che le redazioni si arricchiscano di nuove figure professionali: accanto a fotografi e disegnatori (ormai quasi esclusivamente italiani) attivi anche nel campo della pubblicità, sono molte le donne giornaliste e redattrici specializzate nella moda.

Dal lato dei contenuti il rapporto col Fascismo non può che essere contraddittorio: l'*Ente nazionale della moda*, fondato a Torino nel 1935, assume un atteggiamento

mento contrario alla frivolezza, alla stravaganza e all'emancipazione che nelle riviste di moda sfocia in un modello femminile ed estetico schizofrenico: articoli contrari al lavoro femminile si alternano alle descrizioni di modelli per la donna che lavora fuori casa; le descrizioni della donna fascista sana, florida e madre sono circondate da foto di donne esili e filiformi. A fronte della sudditanza nei confronti della Francia (l'industria italiana ricopre ruolo esecutivo dei disegni che continuano a provenire da Parigi) si contrappone l'impegno nazionalista nei testi (anche nel senso della lotta ai forestierismi), ma la pubblicazione di modelli francesi ribadisce il primato transalpino. Del resto il mercato, soprattutto di fascia alta, continua a privilegiare i prodotti di importazione e solo negli anni della guerra l'impegno autarchico, unito alla penuria di materiali, spinge le riviste a invitare le lettrici a economizzare sul vestiario, pur esortandole a non trascurare il proprio aspetto. Verso la fine del conflitto si verifica un drastico calo della consistenza delle pubblicazioni e del numero delle testate, molte delle quali interromperanno l'attività, che non riprenderanno nemmeno dopo il 1945.

### 3.1. I FORESTIERISMI DEL CORPUS: GLI ANNI DIECI

Per quanto riguarda le voci straniere, i tre fascicoli degli anni Dieci compresi nel corpus confermano le tendenze già rilevate da Sergio (2010: 4.3.) in relazione all'Ottocento. Tutti i testi, dalle didascalie dei figurini agli articoli veri e propri alle réclame, registrano una presenza massiccia di elementi allogeni; in particolare i prestiti non integrati, su cui vale la pena concentrarsi come principale oggetto di censura da parte del purismo xenofobo, sono perlopiù segnalati tramite il corsivo. Tuttavia non è sempre chiaro il criterio di selezione del carattere: forse l'alternanza corsivo/tondo potrebbe stare a indicare il diverso grado di acclimatamento, anche se la scelta non risulta sempre coerente. È notevole che le forme plurali rispettino con costanza la morfologia della lingua di partenza (quindi francesismi e anglicismi presentano sempre la *s*).

Anche se a questo stadio della ricerca non siamo in grado di fornire dati numerici precisi (prevediamo in un secondo momento la conversione del corpus in formato elettronico e la relativa elaborazione automatica), a titolo di esempio una didascalia di tre righe in *Regina* presenta otto forestierismi, mentre nella *Moda illustrata* tre colonne di descrizioni di figurini contengono 34 xenismi. Riportiamo gli esempi più significativi, indicando tra parentesi la data di attestazione secondo gli studi disponibili, seguita da quella della rivista in cui compaiono nel caso di retrodatazione. La fonte principale utilizzata per l'attestazione è Sergio (2010); se la parola non compare in questo glossario, i riferimenti sono Panzini (1905), Gradit e Zingarelli (2017).

Il fascicolo di *Regina* qui considerato presenta 67 forme straniere non adattate, *La moda illustrata* 50 e il primo numero di *La donna* 66, nella stragrande maggioranza (naturalmente) di origine francese. Tra le voci non attestate nei repertori consultati compaiono *à-jours* (sostantivo), *apprêt*, (maniche) *ballons*, *bas de jupe*, *bleu de Roi*, *blousée*, *caoutchoutée*, *collerette*, *combinaison*, *coulants*, *depassant* (so-

stantivo), *drap-amazone*, *empiècement*, *frisure*, *gamin*, *languette*, *lainage électrique*, *passe-poil*, *pattes*, *Polichinelle*, (ricamo) *Richelieu*, (color) *sable*, *satin double*, *sorties de théâtre*, *trotteurs*, *vieux-rose* e *voilage*. Tra le retrodatazioni (perlopiù di pochi anni) troviamo *broderie anglaise* (1913/11), *charmuse* (1918/13), *manchettes* (1918/13, in realtà già nel Panzini ma solo col significato di fascetta pubblicitaria), *pendentifs* (1927/10), *pleureuse* (1927/11) e *rabats* (1927/13 in realtà già nel Panzini). Che il francese sia lingua di prestigio lo dimostrano varie espressioni anche complesse, non necessariamente legate alla moda, un po' come succede oggi con l'inglese (Matzeu-Ondelli 2014): *bal d'enfants*, *au corset parisien*, *pour l'embaras du choix* (per l'inglese segnaliamo *professional beauty*).

Le parole di origine diversa sono meno numerose a partire dagli anglicismi che, a differenza del loro uso odierno, annoverano quasi esclusivamente tecnicismi della moda (fanno eccezione *sport*, *garden-party* e *stand*): *cheviot*, *frack*, *mac-farlan*, *shantung* (1914/10, ma è presente nel Panzini), *Shetland* (1960/10), *smoking*, *straps* (1985/10) e *thight* (sic). Pochissimi i germanismi: *Biesen* (non attestato; 1913), *Breitschwanz* (1938/10); come pure gli ispanismi (*bolero*, *Manilla*) e i nipponismi (*geisa* o *geisha*, *kimono*). Non infrequenti piccoli problemi di correttezza morfologica, non solo per le voci più esotiche: *Chantelly* per *Chantilly*, *toilettes habillée*, *skung* (ben due volte) probabilmente per l'inglese *skunk*, *sohipcord* probabilmente per *whipcord*.

Naturalmente la grande frequenza dei forestierismi non significa che le forme italiane (o italianizzate nei calchi) non siano presenti, come avviene per es. con *broderia* (non attestato; 1911) e *broderie* o *taffetà* e *taffetas*. Tuttavia è indubbio che gli estensori non devono ancora confrontarsi con gli elenchi dell'Accademia d'Italia, come dimostra la presenza di numerose voci che saranno oggetto di proscrizione (tra parentesi l'equivalente italiano seguito dal numero dell'elenco). Ci limitiamo alle accezioni pertinenti rispetto al settore della moda: *bleu* (*blu*, VIII); *cachet* («naturalmente la parola è da eliminare anche nel significato di *impronta*, *carattere*, *particolare eleganza*», II); *caoutchouc* (*caucciù*, II); *cloche* (*campanetta*, XIII); *frack* (*marsina*, XII); *fourreau* (*guaina*, XII); *garden-party* (*fiesta in giardino*, II); *glacé* (*lucido*, XII); *guipare* (*merletto a rilievo*, XII); *jais* (*giaietto*, XII); *marron* (*colore marrone*, VIII); *matinée* (*mattinata*, *diurna*, III); *pendentif* (*pendente*, *ciondolo*, XII); *plissé* (*pieghettato*, XII); *rabats* (*facciola*, XII); *redingotes* (*finanziera*, XII); *renard* (*volpe*, XII); *ruche* (*collare*, *guarnizione a crepe*, XII); *silhouette* (*linea*, *profilo*, *siluetta*, IX; *siluetta* nell'accezione di *manichino femminile*, XII); *smoking* (*giacchetta da sera*, XII); *sortie de théâtre* (*cappa*, III; *cappa da sera* XII); *stand* (*reparto*, III; *posteggio*, X); *tailleur* (*abito a giacca*, XII); *toilette* (*toiletta* nell'accezione di *mobile* e *far toletta*, XII); (merletto) *valenciennes* (*canturino*, XII); *voile* (*velo*, XII).

### 3.2. GLI ANNI VENTI

Per quanto un fascicolo solo non possa avere carattere di rappresentatività, il numero del gennaio 1928 della *Donna* presenta solo 31 forme esogene, a cui possono essere aggiunti quattro eponimi o marchionimi (*Kolinski*, *Lelong*, *Redfern*, *Rodier*).

Si tratta di voci perlopiù segnalate in caratteri corsivi, ma non sempre (per es. ciò non avviene per *reporter*). Naturalmente, questa cifra non ci dice nulla circa l'effettivo numero di occorrenze di queste forme, ma che le prime disposizioni in materia di purismo linguistico abbiano già fatto effetto è dimostrato molto semplicemente dalla completa assenza di *bleu*, sostituito da *blu*, mentre *costume* (es. *costumi da passeggio*) è l'iperonimo che rimpiazza etichette più specifiche comunemente rinvenibili nel decennio precedente (come *sortie, tailleur, toilette* ecc.).

I francesismi restano i più presenti, anche per designare concetti non direttamente collegati alla moda; tra i non attestati nei dizionari segnaliamo *cachotterie*, (scarpette *Richelieu*), ma anche il calco *crespo giorgetta*. L'inglese continua a essere utilizzato in massima parte come serbatoio di tecnicismi (*golf, jersey, pull over, sweater*) ma emergono anche riferimenti ad attività sociali, soprattutto legate allo *sport* (*basketball, flirt, match, yachting*). Si rinvergono solo occasionalismi per le altre lingue (segnaliamo la grafia *scy* per *sci*), mentre possiamo retrodatare *corozo* (1942), *duvettina* (variante di *duvetina*, 1938), *karakol* (variante di *karakul*, 1935), *kasha* (1957).

Si rinvergono comunque numerose forme che saranno poi bandite dall'Accademia d'Italia: *Champagne* (*sciampagna*, II); *crêpe* (di cui però si riportano sostituti solo per l'accezione culinaria e dell'industria della carta, III e IV), *match* (*incontro*, IV, ma si specifica «nell'uso pugilistico»); *petit gris* (*grigetto* XII); *reporter* (*informatore, cronista*, IV); *tabarin* (*tabarrino*, III). Pur compresi negli elenchi, restano invariati *golf* (XII) e *sport* (II), mentre in questo numero della *Donna* la traduzione *pieghettato* ha già sostituito *plissé* (che infatti risulta assente), come verrà prescritto nel XII elenco.

### 3.3. GLI ANNI TRENTA

Emerge una netta divisione tra la prima e la seconda metà del terzo decennio del Novecento, nel senso di una marcata diminuzione dei forestierismi: nel confronto tra il gennaio 1934 e il novembre 1938, *Amica* passa da 20 a 2 forme esogene e, mentre *Moda* del dicembre 1934 ne registra 20, tra il 1937 e il 1939 tutte le altre testate si fermano a un numero compreso tra 7 e 10. Evidentemente, anche se gli elenchi dell'Accademia d'Italia sono di là da venire, il nuovo clima autarchico si è già fatto sentire nelle redazioni delle riviste femminili: lo si comprende dall'esaltazione dei prodotti nazionali (a p. 19 *La moda* definisce il tessuto di seta «il più nobile, il più economico, il più italiano») come la giacca da uomo di orbace, che rinuncia a inutili orpelli a partire dai risvolti (non più chiamati *revers*).

L'impressione immediata è quella di un ricorso insistito agli italianismi, anche quando producono esiti ben poco invitanti come la «puzzola lavorata a raggio» o «l'agnello nato morto misto ad imitazione di ondatra (coniglio tinto)» (*La novità*, p.18), ma anche la «cintura in pelle di porco» (ibid., p. 27). Ciò determina un incremento della *variatio* sinonimica soprattutto tramite tre strategie:

- 1) l'impiego di alterati: *abitino, aironetti, camicettina, caschetto, davanti, laminetta, ovattina, pieghine, striscioline, volantini* ecc., come pure, a dimostrazione dell'avvenuto acclimatemento di certi stranierismi, *bolentino* e *paltoncino*;
- 2) il recupero di nomi di colori italiani, variamente specificati soprattutto tramite l'accostamento al mondo vegetale: «rosso cuoio, lampone, vinaccia, prugna, che a volte raggiunge l'effetto del tulipano, quasi nero» (*La donna*, p. 12); *eliotropio; verde reseda* ecc.;
- 3) il ricorso a voci polisemiche declinabili nella tassonomia dei vari capi, per cui per es. *tailleur* diventa di volta in volta *costume, completo* o *vestito a giacca* (e ancora: *costumino; insieme* con significato pl.: *gli insieme; combinazione* ecc.).

Se si assiste alla sistematica sostituzione delle parole straniere (per cui, per es., *carré* diventa *sprone*, come verrà prescritto dal XII elenco), resistono le voci che meglio si adattano alla morfologia (come ispanismi e lusitanismi: *alamari, bolero, baiadera*) e alla pronuncia (*tulle*) italiane, oltre agli immodificabili, anche per l'Accademia, *sport* e *golf*. Per il resto l'italianizzazione avviene con l'impiego o la creazione ex novo di parole conformi alla grafia italiana ma che ricalcano l'elemento esogeno (*blusa, colbacco, crespo, duvetina, fiscii, gabardina, gaietto* o *giaietto, gilé, grossagrana* o *grana grossa, lamato* o *laminato, paltò, piccato* e *picché, ramaglia, redingotta, sergia, volano* e *volante* ecc.), oppure con traduzioni più o meno fantasiose (*aironi, aironetti* e *penne di airone*, ma anche *egrette*, rendono *aigrettes; bolle, bolli, coriandoli, dischetti, pallini, pastiglie* e *pisellini* sostituiscono *pois; lustrini, pagliette, pagliuzze* ma anche *pagliettato* per *paillettes; corpetto* e *panciotto* per *gilet, rovesciabile* per *double face, scollatura* per *décolleté*), talvolta con sovraestensione del significato, come nel caso di *mantello* traduzione di *manteau* («soprabito»).

Sembra dunque che le riviste di moda abbiano in parte anticipato le indicazioni dell'Accademia d'Italia, come nel caso di *pagliuzza* (*paillette*, XII), *tè* (*tea/the* II) e *volante* (*volant*, XII), mentre in altri casi si dimostrano fedeli all'esotismo, come per *celophane* o *cellofan* (*cellöfane* II, datato 1935 ma presente dal 1934 nel nostro corpus), *clips* (*fermaglio*, XII, datato 1935 ma qui rinvenuto nel 1934), *cocktail's party* (*cocktail* sarà da sostituire con *arlecchino* a partire dal II elenco; la polirematica è attestata nel Gradi che però data *party* al 1937, quando compare nel 1934 nel nostro corpus), *manchon* (*manicotto*, ma solo come pezzo meccanico, IV, attestato nel Panzini), *shampoo* (*shampooing* è sostituito con *lavanda per i capelli* nel II elenco). Aggiungiamo per completezza le retrodatazioni di *davantino* (1942/37), *doppio petto* (1949/38) e *due pezzi* (1948/38).

### 3.4. GLI ANNI QUARANTA

Dei quattro fascicoli del corpus pubblicati negli anni Quaranta, due sono precedenti al I elenco di parole straniere da sostituire dell'Accademia d'Italia (maggio 1941) e uno è successivo alla Liberazione, ma il numero di forestierismi risulta sempre molto contenuto (tra uno solo in *Fili di moda* e otto in *Grazia*). L'impressione

generale è di un'ulteriore tecnicizzazione del lessico italiano grazie alle strategie viste sopra, talvolta portate all'eccesso e alla ridondanza (per es., sul fronte degli alterati, *piccolo colletto*) e a travasi orizzontali, soprattutto dall'architettura (per es. *costolato*, *listellina*, *tramezzo* ecc.) L'assetto del testo si fa meno espressivo e più «piano», in particolare nei pezzi che invitano alla ragionevolezza dei costumi (contrapposta alla frivolezza modaiola) in tempo di guerra, probabilmente anche in conseguenza della riduzione di spazio concesso alle parole rispetto alle immagini, ormai esclusivamente composte da fotografie. A parte il notevole aumento di nomi di sarte e sarti italiani, pochi sono i fatti linguistici che differenziano questo decennio dal precedente.

Resistono, nonostante le prescrizioni, *décolleté* (*scollatura*, ma nel corpus ritroviamo anche *scollo*, XII), *péluche* (*felpa*, XII) e *soirée* (*serata*, III), mentre *tramezzo* è la ligia sostituzione di *entre-deux* (XII). Non attestato nei dizionari *cross* (un tipo di decorazione); tra le retrodatazioni, *crepella* (1942/40), *organza* (1950/40) e *paramonture* (1965/40).

#### 4. CONCLUSIONI

Al di là dell'evidente sostituzione dei francesismi in primis e dei forestierismi in generale, per valutare la portata del contributo che la politica linguistica del Fascismo ha dato all'arricchimento del lessico italiano della moda occorre concentrarsi più specificatamente sulle neoformazioni e, al di là degli occasionalismi, sulla «fortuna» di determinate espressioni che, pur preesistenti, tra le due Guerre hanno ricevuto un forte impulso e conosciuto un incremento della frequenza d'uso. In particolare, mancano spesso nei dizionari le datazioni di polirematiche tecniche associate a esponente di significato generico (*gonna a bustina*, *a cannoncino*, *a pieghe*, *a portafoglio*, *a soffiutto*, *gonna-pantalone* o *pantaloni*, *gonnellina montante* ecc.) che potrebbero presentarsi come esempi di addomesticamento di materiale originariamente esogeno (vale per i capi, ma anche per tessuti e colori).

Unitamente all'arricchimento del corpus degli anni Venti, le prossime fasi di questa ricerca prevedono appunto la trasformazione del materiale in formato elettronico e la conseguente analisi automatica. Una volta valutata la distribuzione (anche in diacronia) delle occorrenze delle forme grafiche, sarà possibile apprezzare le effettive conseguenze delle innovazioni lessicali nel campo della moda determinate dalla lotta ai forestierismi nel Ventennio.

#### BIBLIOGRAFIA

- CARRARINI R. (2003), *La stampa di moda dall'unità a oggi*, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. 19 (*La moda*, a cura di C.M. BELFANTI e F. GIUSBERTI), Einaudi, Torino, pp. 797–834.  
 CARRARINI R. e GIORDANO M. (2003), *Bibliografia dei periodici femminili lombardi (1786–1945)*, Lampi di stampa, Milano.

- CATRICALÀ M. (2009), *Il linguaggio della moda*, in *Lingua e identità. Una storia sociale dell'italiano*, a cura di P. TRIFONE, Carocci, Roma, pp. 105–129 (1a ed. 2006).
- CATRICALÀ M. (2010), *Il linguaggio della moda*, in *Enciclopedia dell'italiano*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma.
- GNOLI S. (2005), *Un secolo di moda italiana. 1900–2000*, Booklet, Milano.
- Gradi, *Grande dizionario italiano dell'uso*, a cura di T. DE MAURO, UTET, Torino, 1999–2007.
- MATTARUCCO G. (2013), «Così vanno tutti». *Le parole della moda italiana*, in *Italiano per il mondo. Banca, commerci, cultura, arti, tradizioni*, a cura di G. MATTARUCCO, Accademia della Crusca, Firenze, pp. 109–133.
- MATZEU E. e ONDELLI S. (2014), *L'italiano della moda tra tecnicismo e pubblicità*, in *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei: analisi, interpretazione, traduzione*, a cura di F. P. MACALUSO, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo.
- MENGALDO P.V. (2014), *Storia dell'italiano nel Novecento*, Il Mulino, Bologna, 2a edizione.
- PANZINI A. (1905) (a cura di), *Dizionario Moderno*, Hoepli, Milano.
- RAFFAELLI A. (2010), *Le parole straniere sostituite dall'Accademia d'Italia (1941–1943)*, Aracne, Roma.
- SERGIO G. (2010), *Parole di moda. Il «Corriere delle Dame» e il lessico della moda nell'Ottocento*, Franco Angeli, Milano.
- SERGIO G. (2012), *Le interazioni fra lingua e immagine nella stampa italiana di moda dalle origini a metà Novecento*, in *Parola & immagini: tra arte e comunicazione*, a cura di I. BONOMI e L. CLERICI, Accademia University Press, Torino, pp. 395–424.
- SERGIO G. (2014), *L'ibrido gergo della moda' nei dizionari italiani della prima metà del Novecento*, in *Observing Norm, Observing Usage. Lexis in Dictionaries and the Media*, edited by A. MOLINO and S. ZANOTTI, Peter Lang, Bern, pp. 161–180.
- SERGIO G. (2017), *Giornalismo di moda: dal «Corriere delle dame» a Vogue.it*, in *Speciale Treccani online*, disponibile all'indirizzo [www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/moda2/Sergio.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/moda2/Sergio.html), ultima consultazione novembre 2017.
- ZINGARELLI (2017), *Vocabolario della lingua italiana*, a cura di M. CANNELLA e B. LAZZARINI, Zanichelli, Bologna, 2016.

# «Ballando s'impapa la lingua italiana»

TÍMEA FARKIS

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÉCS

«NÉ MARAVIGLIA FIA SE PINO O QUERCIA  
SUDERÀ LATTE E MELE, O S'ANCO AL SUONO  
D'UN WALSER DANZERÀ.» (G.LEOPARDI)<sup>1</sup>

**N** EL DOCUMENTO INTITOLATO «CURRICOLO SCUOLA PRIMARIA E SECONDARIA DI PRIMO GRADO CON RIFERIMENTO ALLE COMPETENZE CHIAVE EUROPEE E ALLE INDICAZIONI NAZIONALI 2012 DECLINATO NELLE MICROABILITÀ DI OGNI ANNUALITÀ. CONSAPEVOLEZZA ED ESPRESSIONE CULTURALE IDENTITÀ STORICA»<sup>2</sup> SI LEGGE CHE

«La consapevolezza ed espressione culturale è la competenza che più contribuisce a costruire l'identità sociale e culturale, attraverso la capacità di fruire dei linguaggi espressivi e dei beni culturali e di esprimersi attraverso linguaggi e canali diversi. La storia vi concorre in modo fondamentale rispondendo alle domande «Chi siamo?» «Da dove veniamo?»; le arti e la musica permettendo di fruire e agire modi espressivi diversi, ma anche per riconoscerli come beni culturali che fanno parte del nostro retaggio, da conoscere, tutelare e salvaguardare. L'educazione fisica, che pure concorre alle competenze scientifiche, sociali e civiche, apporta alla costruzione di questa competenza la capacità di utilizzare il linguaggio del corpo e tutte le sue capacità espressive. Per maggiore praticità, la competenza è stata disaggregata nelle sue principali componenti: identità storica; patrimonio ed espressione artistica e musicale; espressione motoria.»<sup>3</sup>

Fra le otto competenze chiave per la cittadinanza e l'apprendimento permanente raccomandate dal Parlamento Europeo e dal Consiglio, troviamo quelle che riguardano la comunicazione nelle lingue straniere (nr. 2) le competenze sociali e civiche (nr. 6) e la consapevolezza ed espressione culturale (nr. 8), competenze che vanno sviluppate praticamente durante tutta la vita dello studente di qualsiasi nazionalità, del futuro cittadino europeo.

Nel 2000 è stata fatta una ricerca<sup>4</sup> che ha analizzato la preparazione linguistica (in lingue straniere) degli studenti ungheresi. La ricerca con diversi metodi e questionari ha esaminato soltanto le competenze di quegli studenti che hanno imparato la lingua tedesca ed inglese. I dati quindi non riguardano la situazione dell'insegnamento della lingua italiana in Ungheria. L'articolo ci offre tuttavia la possibilità di eseguire un'indagine simile fra gli studenti che studiano l'italiano, tenendo presente gli stessi criteri, le stesse competenze. I fattori che influenzano la preparazione linguistica degli studenti esaminati in Ungheria sono i seguenti: differenze regionali, il grado d'istruzione dei genitori, locazione in città o campagna. Senza entrare nei dettagli dei problemi dell'insegnamento della lingua italiana come lingua seconda in Ungheria – che sarebbe l'argomento di un'analisi più approfondita – in questa sede, vorrei richiamare l'attenzione su quanto sarebbe plausibile l'uso quotidiano di Internet durante le lezioni di lingua italiana, al fine di sviluppare diverse competenze degli studenti, aiutandoli nell'apprendimento delle lingue straniere.<sup>5</sup> «(...) occorre prendere in considerazione Internet come infrastruttura, ecosistema, sfera pubblica. Infrastruttura perché Google e i grandi social network re-intermediano e strutturano i contenuti in base a regole in parte note e conoscere queste regole, o comunque i meccanismi di base che le governano, permette di usare l'infrastruttura in modo consapevole. È un ecosistema perché è composto da individui che interagiscono tra loro in modo dinamico e interdipendente: ne consegue che dipende da tutti – e quindi anche da noi – se i comportamenti impropri, i contenuti mediocri o dannosi [*hate speech, bufale, fattoidi*], i contenuti «poveri» [poveri di indizi, metadati, conoscenza utilizzabile e interoperabile] si diffondono e hanno il sopravvento. Le literacies che formano ed educano a un uso consapevole e responsabile della rete diventano quindi un elemento centrale per migliorare e preservare l'ecosistema.»<sup>6</sup>

Lo scopo del mio articolo non è solo quello di richiamare l'attenzione del lettore sull'importanza del ballo, del movimento del corpo – l'espressione più antica della comunicazione non verbale – ma, concentrandomi sulle competenze sopra menzionate, vorrei indicare una scelta, una possibilità, una «lettura» particolare del ballo. Ho selezionato scene di ballo da importantissimi film italiani, considerati fondamentali nell'arte cinematografica non soltanto italiana, ma anche europea. L'insegnante di lingua italiana per mancanza di tempo – siccome una lezione di lingua dura generalmente 45 minuti, o ai corsi universitari forse 90 minuti – non sempre può inserire nel suo programma tutti i film. Nonostante ciò brevi scene da analizzare, ascoltare, seguire possono sviluppare le competenze degli studenti, i quali forse saranno più motivati a guardare tutto il film.

Nel 2009 nelle *Verifiche delle competenze (OCSE-PISA)*<sup>7</sup> per esaminare la competenza linguistica degli studenti italiani, sono stati scelti due brevi testi il cui argomento era appunto il ballo e la sua importanza nella cultura europea. «Il progetto OCSE PISA [*Programme for International Student Assessment*] rappresenta il frutto di un lavoro collaborativo compiuto da tutti i paesi membri dell'OCSE e da paesi terzi consociati teso a rilevare in che misura gli studenti di quindici anni siano preparati ad affrontare le sfide che potrebbero incontrare nel corso della propria vita. È stata scelta l'età di quindici anni perché a quest'età, nella maggior parte dei paesi

OCSE, gli studenti sono vicini al termine dell'obbligo scolastico e, di conseguenza, proprio in questa fase si può tentare di misurare le conoscenze, le abilità e gli atteggiamenti accumulati in quasi dieci anni di istruzione.»<sup>8</sup>

L'importanza del ballo nella storia dell'umanità è indiscutibile, com'è vastissima la bibliografia che la riguarda. Senza entrare nel labirinto dei dettagli della storia della danza e del ballo che sarebbe un'impresa, una «missione impossibile» in questa sede, vorrei suggerire un metodo, una scelta di elaborazione interdisciplinare, ma personalizzata del ballo, tenendo presente anche l'interpretazione visuale, interculturale, multimediale e testuale. Come si legge nella definizione «Literacy in lettura significa comprendere, utilizzare e riflettere su testi scritti al fine di raggiungere i propri obiettivi, di sviluppare le proprie conoscenze e le proprie potenzialità e di svolgere un ruolo attivo nella società.»<sup>9</sup> Per poter sviluppare le proprie conoscenze, competenze linguistiche, accanto ai testi anche letterari o con l'aiuto di essi l'arte cinematografica offre una possibilità immensa nell'approfondimento della cultura italiana ed europea.

Le tre scene di ballo dei film fondamentali per l'arte cinematografica italiana meritano di essere interpretate interdisciplinarmente.

## 1. GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, IL GATTOPARDO (ROMANZO, 1958)

LUCHINO VISCONTI: IL GATTOPARDO (FILM, 1963)

La scena del ballo:

<https://www.youtube.com/watch?v=qb0IISBFVt0>

Per quanto riguarda il genere del romanzo «Lo stesso Tomasi in alcune lettere ad un amico, Guido Lajolo, si poneva il problema del genere della sua opera. Nella lettera del 31 marzo 1956 l'autore sottolinea che il suo romanzo «è di argomento storico: senza rivelare nulla di sensazionale cerca di indagare le reazioni sentimentali e politiche di un nobiluomo siciliano alla spedizione dei Mille e alla caduta del Regno borbonico. Il protagonista è il Principe di Salina, tenue travestimento del principe di Lampedusa mio bisnonno. E gli amici che lo hanno letto dicono che il Principe di Salina rassomiglia maledettamente a me stesso. Ne sono lusingato perché è un simpaticone. Tutto il libro è ironico, amaro e non privo di cattiveria. Bisogna leggerlo con grande attenzione perché ogni parola è pesata ed ogni episodio ha un senso nascosto. Tutti ne escono male: il Principe e il suo intraprendente nipote, i borbonici e i liberali, e soprattutto la Sicilia del 1860.» E ancora, nella lettera del 2 gennaio 1957: «Non vorrei però che tu credessi che fosse un romanzo storico!»<sup>10</sup>

Nel romanzo il breve dialogo «storico», intrattenuto mentre i protagonisti Tancredi ed Angelica ballano il valzer, forma indiscutibilmente il punto centrale della trama.

«Sono così felice, zione. Tutti sono stati tanto gentili, tanto buoni. Tancredi, poi, è un amore; e anche Lei è un amore. Tutto questo lo devo a Lei, zione, anche Tancredi. Perché

se Lei non avesse voluto si sa come sarebbe andato a finire.» «Io non c'entro, figlia mia; tutto lo devi a te sola.» Era vero: nessun Tancredi avrebbe mai resistito alla sua bellezza unita al suo patrimonio. La avrebbe sposata calpestando tutto. Una fitta gli traversò il cuore: pensava agli occhi alteri e sconfitti di Concetta. Ma fu un dolore breve: ad ogni giro un anno gli cadeva giù dalle spalle; presto si ritrovò come a venti anni quando in questa sala stessa ballava con Stella, quando ignorava ancora cosa fossero le delusioni, il tedio, il resto. Per un attimo, quella notte, la morte fu di nuovo ai suoi occhi, 'roba per gli altri.' (...) Quando l'orchestrina tacque un applauso non scoppiò soltanto perché Don Fabrizio aveva l'aspetto troppo leonino perché si arrischiassero simili sconvenienze. Finito il valzer, Angelica propose a Don Fabrizio di cenare alla tavola sua e di Tancredi; lui ne sarebbe stato molto contento ma proprio in quel momento i ricordi della sua gioventù erano troppo vivaci perché non si rendesse conto di quanto una cena con un vecchio zio gli sarebbe riuscita ostica, allora, mentre Stella era lì a due passi.»<sup>11</sup>

Nel film, nella scena di ballo, il movimento, il ballo con la musica e il dialogo dei protagonisti esprimono contemporaneamente il sentimento che il testo per la sua staticità non può esprimere. Don Fabrizio, l'incarnazione simbolo del vecchio mondo, danza lentamente con la bella ed energica Angelica verso il tramonto, verso la fine della sua vita, della sua giovinezza. Nel loro dialogo, nel loro ballo si uniscono due mondi, quello della giovane e bellissima ragazza borghese e quello di Don Fabrizio che è ormai cosciente della fine dell'aristocrazia a cui appartiene. Il valzer è simbolo del mondo aristocratico. Don Fabrizio accoglie in questo ambiente elegante la giovane ragazza, rappresentante della nuova borghesia. Il loro ballo così diventa un'iniziazione per Angelica e un gesto magnanimo per Don Fabrizio che la introduce in questo mondo, ne legittima la presenza. La scena del film, con la musica del valzer, con l'ambiente nobile, con il ballo della coppia, dà un'interpretazione particolare anche del testo del romanzo. L'insieme dell'interpretazione audiovisuale e dell'interpretazione testuale danno al lettore, allo spettatore, un'esperienza molto più complessa di quanto si potrebbe immaginare. L'arte cinematografica con i suoi mezzi riesce a dare al «lettore» la sensazione di partecipare attivamente ad un'interpretazione individuale del dialogo, della scena di ballo. Non sorprende quindi che il film abbia vinto il Nastro d'argento per la migliore scenografia.

## 2. FEDERICO FELLINI, LA VOCE DELLA LUNA, (1990)

La scena del ballo:

<https://www.youtube.com/watch?v=CG6YyQPEDKU>

Un'altra scena di ballo, sempre commovente, tragica e solenne è quella di un'altra coppia ormai non giovane nell'ultimo film del grande regista Fellini, *La voce della Luna* (1990). Senza raccontare o riassumere la trama del film, lo spettatore-lettore sarà capace di interpretare la scena molto particolare del valzer ballato da due anziani che rappresentano il mondo idillico della loro gioventù, il mondo in cui i

valori morali, il rispetto di un'altra persona erano ancora di moda, dove l'individuo rimaneva l'individuo senza sacrificare i propri desideri, i propri sogni. Anche in questa scena c'è un dialogo che sembra un monologo, giacché manca l'interlocutore. Ma grazie al linguaggio usato dall'arte cinematografica il monologo diventa dialogo in quanto siamo noi, gli spettatori-visitatori-lettori-interlocutori ad ascoltare le parole:

«Che ne potete sapere voi? Avete mai sentito il suono di un violino? No, perché se aveste ascoltato le voci dei violini come le sentivamo noi adesso stareste in silenzio e non avreste l'impudenza di credere che state ballando. Il ballo è... è un ricamo. È un volo. È come intravedere l'armonia delle stelle. È una dichiarazione d'amore. Il ballo è un inno alla vita!»<sup>12</sup>

Anche in questa scena il discorso del protagonista viene accompagnato prima da una musica moderna, dal movimento di individui giovani, poi quando comincia a ricordare, ad un tratto e molto lentamente, la musica cambia, noi sentiamo un'orchestra che non c'è, non è visibile, ma sappiamo che le due persone che ballano, stanno ballando un valzer. Quindi il valzer nobile, aristocratico, elegante rende nobili non soltanto i ballerini, ma richiede attenzione, rispetto dalla compagnia dei giovani i cui membri fino a questo punto erano in movimento.

«Dolcissimo il discorso che Ivo fa ai compaesani, quando pensa e ripensa ad Aldina e al fatto che sia difficile rivederla: il fascino di questo personaggio si trova nella sua sincerità, nel suo esprimersi. Supremo quando Gonnella fa il discorso del vero significato della musica, del ballo e dell'armonia che si cela intorno quest'arte, e quando balla con la sua amata.»<sup>13</sup>

I due grandi artisti, Federico Fellini e Paolo Villaggio, si sono incontrati «nel 1990 proprio sul set del suo ultimo film «La voce della luna». Da «Il poema dei lunatici» di Ermanno Cavazzoni, il regista romagnolo dirige Paolo Villaggio dentro l'interpretazione di una malinconica creatura metafisica: il prefetto Gonnella. In volata con Ivo Salvini [Roberto Benigni], vivono il tempo saturnino della Pianura Padana. I due protagonisti in uno struggimento nostalgico ascoltano la voce dei pozzi e quella della luna, nel rifiuto di un'imminente contemporaneità che neroneggia sull'esistenza. Paolo Villaggio resta impresso nella pellicola dentro la sequenza di un ballo, quando nella buglia ansimante e rumorosa ritrova infine la donna amata e perduta. La volta azzurra è quella di un valzer.»<sup>14</sup>

### 3. PAOLO SORRENTINO, LA GRANDE BELLEZZA (2013)

La scena del ballo:

<https://www.youtube.com/watch?v=9FbKkWz-IVg>

Per quanto riguarda la terza scena di ballo, tratta dal film di Sorrentino, si può affermare che è assolutamente diversa dalle due menzionate sopra: non c'è il protocollo severo del valzer, non c'è l'armonia della musica del valzer, niente eleganza,

nessuna intimità ottocentesca. Il ballo è un movimento caotico di una massa di individui singoli. Questo ballo «internazionale» a cui partecipano le più varie figure del mondo esprime tutto con il linguaggio particolare dell'arte cinematografica di cui oggi è difficile parlare e scrivere. La sensazione della solitudine nella massa viene espressa perfettamente dal movimento, ognuno balla con gli altri, con qualcuno, non c'è rapporto intimo fra le persone. Il ballo ormai non esprime quella «complicità» simpatica dei bei tempi passati, ma è diventato mera espressione della sessualità di tutti.

«Un'élite travolta dalla grande bellezza della cultura italiana del passato, incapace di reagire e di essere produttiva, in quanto ogni cosa bella è già stata prodotta. L'unica strada possibile è la fatuità – a volte intellettualmente profonda e machiavellicamente esercitata in modo impeccabile – di una danza di fronte alle vestigia degli antenati, che uccidono l'anima, attraverso una malattia melodrammaticamente sublime. Paolo Sorrentino, con un film che produce, in alcuni punti, un elegantissimo calligrafismo e un manierismo che appartengono alla cultura della decadenza, ha realizzato un'opera di grande valore poetico, culturale e politico.»<sup>15</sup>

Arrivando alla conclusione, possiamo affermare che l'insegnamento e l'apprendimento della lingua italiana, tenendo presente le otto competenze chiave per l'apprendimento permanente della raccomandazione del Parlamento Europeo e del Consiglio 18.12.2006 (1. Comunicazione nella madrelingua; 2. Comunicazione nelle lingue straniere; 3. Competenza matematica e competenze di base in scienza e tecnologia; 4. Competenza digitale; 5. Imparare ad imparare; 6. Competenze sociali e civiche; 7. Spirito di iniziativa e intraprendenza; 8. Consapevolezza ed espressione culturale.) è possibile tramite il ballo.

## NOTE

<sup>1</sup> GIACOMO LEOPARDI, *Palinodia*, (vv. 46-48) <http://www.giacomoleopardi.it/giacomo-leopardi/opere/xxxii-palinodia-al-marchese-gino-capponi/>

<sup>2</sup> [http://www.piazzadellecompetenze.net/primoCicloIstruzione/competenzeCurricoloAnnuali/ConsapevolezzaEdEspressioneCulturaleStorica\\_declinato.pdf](http://www.piazzadellecompetenze.net/primoCicloIstruzione/competenzeCurricoloAnnuali/ConsapevolezzaEdEspressioneCulturaleStorica_declinato.pdf)

<sup>3</sup> [http://www.piazzadellecompetenze.net/primoCicloIstruzione/competenzeCurricoloAnnuali/ConsapevolezzaEdEspressioneCulturaleStorica\\_declinato.pdf](http://www.piazzadellecompetenze.net/primoCicloIstruzione/competenzeCurricoloAnnuali/ConsapevolezzaEdEspressioneCulturaleStorica_declinato.pdf) p.2.

<sup>4</sup> BENŐ CSAPÓ, *I fattori che influenzano lo studio delle lingue e la preparazione linguistica degli studenti. (A nyelvtanulást és a nyelvtudást befolyásoló tényezők)*. in *Iskolakultúra* 2001/8. pp.25–35.

<sup>5</sup> KATALIN PETNEKI, *La situazione dell'insegnamento della lingua straniera ed i compiti di sviluppo. (Az idegen nyelv tanításának helyzete és fejlesztési feladatai)* <http://epa.oszk.hu/00000/00035/00062/2002-07-hk-Petneki-Idegen.html>

<sup>6</sup> LAURA TESTONI, *Quali literacy al tempo dei social network?* [www.bibliotecheoggi.it/rivista/article/download/94/377](http://www.bibliotecheoggi.it/rivista/article/download/94/377)

<sup>7</sup> [http://online.scuola.zanichelli.it/regoleeimmaginazione/files/2009/11/pisa-storia\\_ballo.pdf](http://online.scuola.zanichelli.it/regoleeimmaginazione/files/2009/11/pisa-storia_ballo.pdf)

<sup>8</sup> *Assessing Scientific, Reading and Mathematical Literacy. A framework for PISA 2006. [Edizione italiana: Valutare le competenze in scienze, lettura e matematica. Quadro di riferimento di PISA 2006]* su [http://www.invalsi.it/ric-int/Pisa2006/sito/docs/Quadro\\_riferimento\\_PISA2006.pdf](http://www.invalsi.it/ric-int/Pisa2006/sito/docs/Quadro_riferimento_PISA2006.pdf) p.11.

<sup>9</sup> *ibidem*, p.56.

<sup>10</sup>[http://www.trevisini.it/DOCS\\_AREA/Materiale\\_extra/Pagine\\_Parole/il%20gattopardo.pdf](http://www.trevisini.it/DOCS_AREA/Materiale_extra/Pagine_Parole/il%20gattopardo.pdf) pp. 3–4

<sup>11</sup> GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Feltrinelli «Le Comete» 2002. Digitalizzazione a cura di Yorikarus @ forum.tntvillage.scambioetico.org, pp.154–155.

<sup>12</sup> *La voce della luna*, FEDERICO FELLINI, 1990.

<sup>13</sup> <http://www.filmtv.it/film/8078/la-voce-della-luna/recensioni/896368/#rfr:none>

<sup>14</sup> <http://www.barbadillo.it/67003-addio-a-paolo-villaggio-che-di-macchietta-fece-virtu/>

<sup>15</sup> BERNARDELLI CURUZ, *Cosa significa «La grande bellezza» di Paolo Sorrentino?* <http://www.stilearte.it/cosa-significa-la-grande-bellezza-di-paolo-sorrentino/>

# Problemi sintattici dei verbi percettivi nella prosa pirandelliana

IMRE SZILÁGYI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND

**I**N QUESTO LAVORO PRESENTIAMO ALCUNI FENOMENI SINTATTICI PARTICOLARI CHE RIGUARDANO L'USO DEI VERBI PERCETTIVI NELLA PROSA PIRANDELLIANA. LE OPERE DI PIRANDELLO UTILIZZATE AI FINI DELLA NOSTRA ANALISI SINTATTICA SONO I DUE ROMANZI *IL FU MATTIA PASCAL* E *UNO, NESSUNO E CENTOMILA*, NONCHÉ ALCUNE DELLE NOVELLE CHE SI TROVANO NEL VOLUME INTITOLATO *SCIALLE NERO*. BENCHÉ QUESTE OPERE RISALGANO A CIRCA UN SECOLO FA E APPARTENGANO QUINDI ALLA LETTERATURA CONTEMPORANEA, IN ESSE TROVIAMO ALCUNI FENOMENI INTERESSANTI rispetto al quadro delineato nei lavori scientifici sulla sintassi dei verbi percettivi. Quanto a questi ultimi, prenderemo, come lavori di riferimento, soprattutto SKYTTE – SALVI 1991 e SALVI – VANELLI 2004: III. 3.3. e 3.4.

**1.** Uno dei problemi centrali dei verbi percettivi nell'italiano moderno è che alcuni di essi ammettono due diverse costruzioni sintattiche, una percettiva e l'altra fattitiva, come è descritto nei lavori sopra menzionati (cfr. anche SZILÁGYI 2015 e 2016: 3.4. su come applicare il carattere duplice dei verbi percettivi ai fini dell'analisi sintattica).

Per l'esemplificazione di questi due costrutti si vedano i seguenti due esempi:

- (1) a. Ho visto Piero mangiare la mela
- b. Ho visto mangiare la mela a/da Piero

In (1a), che rappresenta la costruzione percettiva, il soggetto dell'infinito *mangiare* (*Piero*) è espresso come oggetto diretto del verbo percettivo *vedere*, e si trova tra verbo reggente e infinito. Questa costruzione è bifrasale: (1a) contiene, infatti, due diverse proposizioni con due oggetti diretti, essendo uno di questi *Piero*, il soggetto

dell'infinito *mangiare*, l'altro invece il costituente *la mela*, complemento oggetto diretto dell'infinito. La situazione è diversa in (1b), che esemplifica la costruzione fattitiva con un verbo percettivo. Qui, a differenza di (1a), il verbo percettivo e l'infinito sono adiacenti, e il soggetto di quest'ultimo viene espresso da oggetto indiretto o da complemento d'agente (*al da Piero*), esattamente come avviene all'interno della costruzione fattitiva monofrasale con *fare*, quando abbiamo un infinito transitivo (cfr. *Ho fatto mangiare la mela al da Piero*).

Per quanto riguarda la prosa di Pirandello, possiamo raggruppare una gran parte degli esempi con verbi percettivi o nella costruzione percettiva (2) o in quella fattitiva (3), usando i criteri sintattici adoperati dalla linguistica moderna per distinguere i due costrutti in questione:

- (2) a. Sentii come un rigurgito di bile salirgli alla gola (Formalità 140)  
 b. ... vidi una di quelle donne [...] porgermi, sorridendo, una rosa (M.P. 6, 336)
- (3) a. Era uno spasso sentirgli fare [...] una predica alla moglie sulla continenza (M.P. 4, 54)  
 b. Improvvisamente mi vidi precipitare innanzi un groviglio di rissanti (M.P. 11, 119)

Che in (2) si tratti della costruzione percettiva lo deduciamo dalla posizione del soggetto dell'infinito *un rigurgito di bile* in (2a) e *una di quelle donne* in (2b), entrambi tra la forma coniugata del verbo percettivo e l'infinito. Un altro indizio della costruzione percettiva nei due esempi è la presenza dei clitici *gli* e *mi*, collocati rispettivamente sugli infiniti *salire* e *porgere*, di cui costituiscono un complemento.

Negli ess. (3) abbiamo a che fare con la costruzione fattitiva, come rileviamo in (3a) dal clitico dativo *gli* che esprime il soggetto dell'infinito *fare* (nella costruzione percettiva ci aspetteremmo il clitico accusativo *lo*); in (3b), invece, dal fatto che il clitico *mi* precede il complesso verbale *vidi precipitare*, anche se (originariamente) è un argomento collegato all'infinito (cfr. *precipitare innanzi a qualcuno*).

2. La collocazione dei clitici, come abbiamo visto sopra, è un fattore importante nella delimitazione dei due costrutti. Nel romanzo *Il fu Mattia Pascal*, come ho mostrato in SZILÁGYI 2017, troviamo alcuni esempi interessanti da questo punto di vista. Se ne considerino i seguenti:

- (4) a. – A toi, mon chéri! – sentii dirmi, piano, *da una voce femminile, un po' rauca* (6, 334)  
 b. Sentii soffocarmi *dalla nausea, dall'ira, dall'odio per me stesso* (16, 206)  
 c. ... sentii stringermi la gola *da un nodo di pianto inatteso* (18, 464)  
 d. Sentii afferrarmi per un braccio (6, 410)  
 e. ... sentii picchiar *mi* rapidamente due volte su la fronte (14, 166)

Caratteristica comune a tutti e cinque gli esempi sopra riportati è che abbiamo in essi il verbo percettivo *sentire* nella forma della prima persona singolare al passato remoto, seguito da un infinito transitivo, a cui è attaccato il clitico *mi*, che esprime

il complemento oggetto diretto o indiretto dell'infinito. Dalla posizione del clitico *mi* nei cinque esempi si desumerebbe che si tratti della costruzione percettiva, ma questa collocazione del clitico è in contrasto con il tipo di espressione del soggetto dell'infinito. Quest'ultimo, infatti, o si esprime tramite la preposizione *da* (complemento d'agente/di causa efficiente, ess. 4a-c), o non viene espresso (4d-e), e questi due modi di esprimere (o di non esprimere) il soggetto dell'infinito, secondo la bibliografia scientifica citata, possono caratterizzare, nell'italiano moderno, solo la costruzione fattiva (una frase come *Ho sentito dirmelo più volte (da Maria)* è dunque da considerarsi agrammaticale).

Nello stesso contesto sintattico, troviamo però, sempre ne *Il fu Mattia Pascal*, anche degli esempi con la variante MI+SENTII+INFINITO:

- (5) a. ... chiusi gli occhi, e non li riaprii, se non quando *mi* sentii scuotere pian piano (8, 54)
- b. ... *mi* sentii afferrar per un braccio... (16, 557)

È interessante confrontare l'ultimo esempio con (4d): ... *mi* sentii afferrar per un braccio ↔ *Sentii afferrarmi per un braccio*. Il significato delle due frasi è lo stesso e l'unica differenza tra di esse sta nella diversa collocazione del clitico *mi*.

Per quanto riguarda l'opera *Uno, nessuno e centomila*, in essa non troviamo mai lo schema corrispondente agli ess. (4), ma soltanto quello in cui il clitico *mi* precede il verbo percettivo. I seguenti esempi ne danno conferma:

- (6) a. ... *mi* sentii travolgere *da un impeto di ribellione* (118)
- b. Ebbene, *da quella risata mi* sentii ferire all'improvviso (160)
- c. Fatti pochi passi, *mi* sentii richiamare (15)

Anche se i pareri dei madrelingua da me consultati non concordano pienamente, possiamo affermare che, generalmente, si sceglierebbero (5) e (6) al posto degli esempi in (4).

Notiamo inoltre che, nei due romanzi pirandelliani qui analizzati, se si considerano esempi con forme diverse dal verbo finito *sentii*, o con forme diverse dal clitico *mi* (o tutti e due insieme), si incontrano sempre frasi perfettamente accettabili dal punto di vista dell'italiano moderno. Eccone un campione da *Il fu Mattia Pascal*:

- (7) a. Come aprì il cassetto e *si sentì* sgusciare sotto il naso quelle due bestie... (5, 463)
- b. ... *mi* sentivo tirar per le maniche (5, 554)
- c. Se non che, giunto a Nizza, *m'ero sentito* cader l'animo (6, 39)
- d. ... io ci stentavo e ci soffrivo fino a *sentirmi*, ogni volta, torcer l'anima dentro (9, 274)
- e. *Mi* sentivo fremere le labbra al ricordo di quel bacio (15, 55)
- f. S'interruppe, come se *si sentisse* mancare il fiato (16, 71)
- g. Ella [...] che *s'era sentita* tante volte confortare dalla dolce fanciulla ignara... (16, 303)
- h. Mi premetti forte le mani sul volto, *sentendomi* stringere il cuore d'angoscia (17, 53)

È interessante, inoltre, osservare che in tutti gli esempi in (7), abbiamo sempre un costrutto fattitivo (e neanche una volta uno percettivo), con il clitico sempre attaccato al verbo percettivo *sentire*.

Sempre per quanto riguarda la collocazione dei clitici, nelle novelle troviamo esempi interessanti con il clitico *si*:

- (8) a. Ruppe, così dicendo, in singhiozzi, poi sentì mancarsi le gambe (Scialle nero 26)
- b. ... intravedendola, sentiva cadersi ogni proposito di ribellione (ibid. 24)
- c. ... sentì mancarsi l'animo (ibid. 22)
- d. E lì, nel terrazzo, sentiva riempirsi gli occhi di lagrime silenziose (Formalità 136)
- e. Il Sarti sentì gelarsi (ibid. 149)

In tutti e cinque gli esempi qui sopra ci aspetteremmo, in base all'italiano moderno, che il clitico riflessivo *si* non fosse attaccato all'infinito, ma precedesse il verbo percettivo.

I cinque esempi mostrano, però, anche delle differenze sintattiche tra di loro. In (8a–d) il clitico riflessivo esprime il complemento oggetto indiretto e il soggetto dell'infinito *si* esprime, nei quattro esempi, tramite gli oggetti diretti *le gambe*, *ogni proposito di ribellione*, *l'animo* e *gli occhi*. In (8e), invece, è lo stesso clitico *si*, che ha funzione di oggetto diretto, ad esprimere l'oggetto diretto del verbo percettivo, e così (tramite una relazione di controllo) il soggetto dell'infinito.

Confrontando le due frasi seguenti, constatiamo che anche nel caso del clitico *si*, analogamente a quanto avviene con il clitico *mi*, troviamo degli esempi tra i quali l'unica differenza (rilevante) consiste nella diversa collocazione del clitico:

- (9) Il Sarti sentì gelarsi (=8e) ↔ Faustino Perres si sentì gelare (Il pipistrello 207)

Dagli esempi analizzati potrebbe sembrare che per Pirandello, in determinati contesti sintattici, con il verbo percettivo *sentire* (coniugato soprattutto al passato remoto, ma qualche volta anche all'imperfetto, come in 8b,d) fosse indifferente collocare il clitico sul verbo reggente o sull'infinito, un po' come avviene nell'italiano moderno, per esempio, con i verbi modali: *Voglio leggerlo* ↔ *Lo voglio leggere*.

La duplice collocazione dei due clitici *mi* e *si*, però, a nostro avviso, non ha la stessa conseguenza sintattica. Il clitico *mi*, infatti, fuori da un contesto, si può interpretare sia come pronomi personale che come pronomi riflessivo. Ora, semplificando un po' le cose, mentre i pronomi personali non ammettono un rapporto di coreferenzialità con un altro elemento che si trovi all'interno della stessa frase semplice, i pronomi riflessivi lo richiedono obbligatoriamente. Questo vuol dire, in altri termini, che negli esempi (4), oltre alla collocazione del clitico *mi* sull'infinito, anche lo statuto dello stesso clitico (= pronomi personale o riflessivo) può contribuire all'interpretazione della struttura come bifrasale; negli esempi (8), invece, lo statuto del clitico *si* (che può essere soltanto riflessivo) implicherebbe che si tratti di una struttura monofrasale.

3. Oltre alla collocazione dei clitici, nelle opere di Pirandello si possono osservare anche altri fenomeni interessanti, collegati al comportamento sintattico dei verbi percettivi.

Prescindendo dai casi «problematici» di (4) e (8), Pirandello sembra preferire il costruito fattitivo a quello percettivo. Questo si manifesta, da un lato, nel numero assai maggiore di esempi in cui troviamo la costruzione fattitiva (si veda, per esempio, (7)), dall'altro nel fatto che ci sono alcuni esempi in cui, in base all'aspetto dell'infinito (imperfettivo nella costruzione percettiva, perfettivo in quella fattitiva, cfr. i lavori citati nella parte introduttiva) ci si potrebbe aspettare l'altro costruito. I seguenti esempi, fattitivi (si vedano i clitici *gli* e *le*, in corsivo, per l'espressione del soggetto dell'infinito; nella variante percettiva ci aspetteremmo *lo/la*), sono, a nostro avviso, di questo tipo:

- (10) a. – Signor Romitelli! – gli gridavo, vedendogli fare tutte queste operazioni tranquillissimamente, senza dare il minimo segno d'accorgersi di me (M.P. 5, 373)  
 b. Una mattina *le* vidi provare e studiare a lungo nello specchietto a mano che teneva con sé sul letto un sorriso pietoso e tenero (Uno, nessuno e centomila 206)

È interessante anche la seguente struttura coordinante:

- (11) ... vedergli poi riaprire quegli occhi e la palpebra del destro restargli un po' tirata [...] non poteva non fare una stranissima impressione (Uno, nessuno e centomila 173)

Riteniamo che (11) sia di difficile lettura, poiché contiene la coordinazione di un costruito fattitivo (si veda la prima occorrenza del clitico *gli*, attaccato al verbo percettivo *vedere* per esprimere il soggetto dell'infinito *riaprire*) e di un costruito percettivo. Nel secondo membro della coordinazione, a differenza del verbo transitivo *riaprire* nella prima parte della frase, abbiamo l'infinito intransitivo *restare*, il cui soggetto si esprime tramite l'oggetto diretto *la palpebra del destro* e in cui il clitico *gli*, attaccato all'infinito *restare*, si può interpretare come un complemento di quest'ultimo. I due clitici *gli* svolgono dunque funzioni molto differenti e, se al posto del primo apparisse il clitico *lo*, la frase presenterebbe la coordinazione di due costrutti percettivi e sarebbe (forse) di più facile lettura.

Un caso simile è costituito dal seguente esempio:

- (12) Si sentiva a mano a mano, col sangue, mancar la vita, a mano a mano le forze raffievolendo scemare (Scialle nero 27)

Il costruito *si sentiva* [...] *mancar la vita* si può interpretare come un costruito fattitivo, in cui il clitico *si*, che esprime il complemento oggetto indiretto dell'infinito, precede, in base alle nostre aspettative sull'italiano moderno, il verbo finito *sentiva* e in cui il soggetto dell'infinito, espresso tramite l'oggetto diretto *la vita*, si trova dopo l'infinito *mancare*, sempre come ci aspettiamo avvenga nella costruzione fattitiva. La seconda parte della frase, invece, in cui il SN *le forze*, soggetto dell'infinito

*scemare*, precede quest'ultimo (posizione ammessa soltanto all'interno della costruzione percettiva), è, secondo noi, difficilmente compatibile con la prima parte.

La prima parte di (12) mostra, nello stesso tempo, un'altra peculiarità sintattica: troviamo vari esempi in cui, all'interno di una costruzione fattitiva, il complesso verbale viene interrotto tramite l'inserzione di certi costituenti (come, nel nostro esempio, *a mano a mano, col sangue*). I seguenti esempi ne danno un'ulteriore conferma:

- (13) a. Sentii *in quel punto* schiudere l'altro uscio del salotto (M. P. 17, 271)  
 b. E vedemmo, *stupiti, subito dopo quel giuramento solenne*, cambiar vita a Marco Mèola (Difesa del Mèola 106)  
 c. ... anche se talvolta ero quasi tentato di strozzarla vedendole, *tra le umide labbra convulse, come una smania di sorriso o di sospiro*, tremare uno stupido nome: Gengè (Uno, nessuno e centomila 168)

I seguenti esempi, di cui il primo contiene una costruzione fattitiva con il verbo *fare*, il secondo, invece, un complesso verbale costituito da una forma verbale al trapassato prossimo, mostrano lo stesso fenomeno dell'interrompibilità dei complessi verbali:

- (14) a. Lo faceva, *ogni dopo pranzo*, venir su coi libri e i quaderni della scuola (Scialle nero 12)  
 b. ... distruggere scandalosamente ciò che mio padre aveva *con nascosta accortezza* edificato (Uno, nessuno e centomila 136)

Per concludere la trattazione delle particolarità sintattiche riguardanti i verbi percettivi nelle opere di Pirandello, vediamo i seguenti esempi:

- (15) a. Mi parve, a un certo punto, di sentir parlare nel terrazzino (M. P. 11, 548)  
 b. La prima volta che lo Scala s'era sentito rispondere così, aveva sbarrato tanto d'occhi (Il fumo 59)  
 c. ... il dottore [...] udì piangere nella camera di là (Scialle nero 5)

Nei tre esempi qui sopra il soggetto degli infiniti *parlare*, *rispondere* e *piangere* (tutti infiniti intransitivi con l'ausiliare *avere*) non viene espresso. Consultando persone di madrelingua italiana, (15c) però, a differenza degli altri due esempi, sembra meno accettabile nell'italiano di oggi (probabilmente perché il suo soggetto ha un ruolo semantico non-agentivo, mentre quello di *parlare* e di *rispondere* è AGENTE). Siccome la non espressione del soggetto dell'infinito è possibile soltanto nella costruzione fattitiva, anche questi esempi confermano l'uso esteso del costrutto fattitivo nella prosa pirandelliana, e in particolare (15c), dove con l'espressione del soggetto dell'infinito (per es. *udì qualcuno piangere / udì piangere qualcuno*) la frase sarebbe di interpretazione percettiva.

4. In questo articolo abbiamo analizzato il comportamento sintattico dei verbi percettivi in alcune opere di prosa di Pirandello. Abbiamo esaminato vari esempi che, secondo i criteri descritti nella bibliografia scientifica citata (e anche secondo il

parere degli italofofoni), non sarebbero del tutto accettabili nell'italiano di oggi. Una delle conclusioni a cui si arriva considerando gli esempi analizzati è l'uso molto esteso della costruzione fattitiva rispetto a quella percettiva. Si tratta, però, di una costruzione fattitiva in cui possono emergere anche dei tratti sintattici che nell'italiano di oggi caratterizzano piuttosto la costruzione percettiva. Quindi, nelle opere di Pirandello, i criteri di delimitazione tra i due costrutti sembrano un po' sfumare rispetto a quanto avviene nell'italiano di oggi.

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

SALVI, G. – VANELLI, L., *Nuova grammatica italiana*, Il Mulino, Bologna 2004.

SKYTTE, G. – SALVI, G., «Frase subordinate all'infinito (3.)», in: *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. 2, L. RENZI, G. SALVI (a cura di), Il Mulino, Bologna 1991, pp. 497–513.

SZILÁGYI, I., «Az olasz perceptív igék kettős szintaktikai viselkedése és ennek alkalmazhatósága a gyakorlati nyelvészeti oktatásban» [Il comportamento sintattico duplice dei verbi percettivi italiani e la sua applicabilità nel contesto di esercitazioni linguistiche], in: *Világ és nyelv szenvedéllyel. Köszöntő kötet Gecső Tamás 60. születésnapjára* [Mondo e lingua con passione. Studi in onore del 60. compleanno di Tamás Gecső], M. FOLMEG, A. JÓRI (a cura di), Tinta Könyvkiadó, Budapest 2015, pp. 137–142.

SZILÁGYI, I., *Analisi sintattica moderna*, Aracne, Roma 2016.

SZILÁGYI, I., «L'utilità degli esempi letterari nell'analisi sintattica: i verbi percettivi ne *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello», in stampa, 2017.

Testi citati di Pirandello:

*Il fu Mattia Pascal* (a cura di GIANCARLO MAZZACURATI), Einaudi, Torino 1993.

*Uno, nessuno e centomila*, Mondadori, Milano 1985.

*Novelle per un anno (Scialle nero)*, Garzanti, Milano 1993.

# «Segnavia» della ricezione italiana di Hölderlin.

Classicismo, ellenismo e ricerca del divino

ROSA MARIA MARAFIOTTI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA

*Prossimo  
è il Dio e difficile è afferrarlo.  
Dove però è il rischio  
anche ciò che salva cresce.*

Friedrich Hölderlin, *Patmo*

## P R E M E S S A

**L**A STORIA LETTERARIA DI OGNI PAESE HA, DIRETTAMENTE O INDIRETTAMENTE, UN CARATTERE TRANS-NAZIONALE: ACCANTO ALLE SUE INELUDIBILI SPECIFICITÀ POSSIEDE ASPETTI CHE LE DERIVANO DALL'INTERAZIONE CON ESPERIENZE CULTURALI DI ALTRI STATI. TRA GLI AUTORI CHE HANNO INFLUENZATO IN MODO SIGNIFICATIVO LA PRODUZIONE SPIRITUALE EUROPEA NEGLI ultimi due secoli c'è anche Friedrich Hölderlin.<sup>1</sup> Il ruolo paradigmatico giocato dal poeta svevo nella letteratura italiana ha condotto alcuni critici a parlare addirittura di una «funzione Hölderlin», attiva in Italia a partire dalla seconda metà dell'Ottocento.<sup>2</sup>

Ricordare le tappe principali del confronto degli scrittori italiani con Hölderlin, il modo in cui il contesto storico-politico le ha condizionate e il duplice atteggiamento tenuto dai filosofi nei confronti del poeta svevo durante la prima metà del Novecento può contribuire da una parte a chiarire i caratteri mitteleuropei della letteratura italiana, dall'altra a evidenziare la pluridimensionalità del potenziale semantico racchiuso nelle liriche holderliniane.

## L'INGRESSO DI HÖLDERLIN IN ITALIA: GIOSUÈ CARDUCCI

La ricezione italiana di Hölderlin si realizza, da circa un secolo e mezzo, attraverso molteplici canali: accanto al lavoro di traduzione e all'attività critico-saggistica dei let-

terati, degna di rilievo è anche la mediazione esercitata dall'Istituto Italiano di Studi germanici,<sup>3</sup> dalle trasmissioni radiofoniche e dalle riviste.<sup>4</sup> Gli Italiani vengono a conoscenza della vita del poeta svevo grazie a un periodico milanese, il «Corriere delle Dame», che due anni prima della sua morte pubblica una versione italiana del racconto biografico *Holderlin*<sup>5</sup> [sic] (1841). La scoperta dell'uscita di questa traduzione consente di retrodatare la prima fase della presenza di Hölderlin in Italia, inizialmente collocata nella seconda metà dell'Ottocento.<sup>6</sup> L'influenza del poeta svevo diventa però degna di rilievo soltanto intorno al 1880, grazie a Giosuè Carducci.

Carducci si interessa all'opera hölderliniana nel periodo in cui cerca di definire i caratteri di uno stile classicheggiante, che troverà la sua piena realizzazione nelle *Odi barbare* (1877–1893). Nel 1874, dopo aver acquistato la raccolta *Hölderlins Ausgewählte Werke*,<sup>7</sup> Carducci inizia a tradurre alcune liriche del poeta svevo. La versione italiana delle strofe iniziali dell'inno giovanile *Griechenland* (1793–1794) viene pubblicata nel 1883 sulla rivista «Cronaca Bizantina»<sup>8</sup> e costituisce la prima traduzione di Hölderlin uscita in Italia. Il confronto con il poeta svevo, così come con altri autori tedeschi che riprendono configurazioni stilistiche della poesia greca e latina – per esempio Klopstock e Platen –, è fondamentale per lo sviluppo della «metrica barbara» carducciana. Carducci sperimenta il nuovo stile compositivo nelle *Primavere elleniche* (1871–1872), che scrive contemporaneamente alla «scoperta» di Hölderlin.

Dal poeta svevo Carducci assume numerose tematiche e immagini, che testimoniano un comune riferimento al mondo classico. Emblematica è la ripresa, in vari componimenti carducciani, del tema funerario e delle figure di Teti e di Achille, presenti nell'elegia incompiuta *Achill* (1798). Questa lirica è scritta da Hölderlin insieme ad altri studi sui personaggi dell'*Iliade*, compiuti nel periodo della progettazione della rivista letteraria «Iduna». *Achill* descrive lo stato d'animo di Achille dopo la separazione forzata dall'amata Briseide. L'eroe omerico piange in riva al mare ed è consolato dalla madre Teti. In *Achille* si legge:

Udì la madre del suo caro il pianto:  
Qual nuvoletta dal profondo emerse  
Tutta era triste ne l'aspetto santo

L'abbracciò su 'l suo petto, gli deterse  
Il pianto; ed egli racchettato udio  
Quali aiuti blandendo ella profferse.<sup>9</sup>

Carducci redige tre differenti versioni di quest'elegia (due in metrica, una in prosa) e le raccoglie in un unico fascicolo nel 1874. Il poeta italiano trasforma i distici elegiaci di Hölderlin in terzine di endecasillabi – adoperando così un metro caratteristico delle traduzioni dei poemi omerici –, e riprende il loro contenuto in alcune poesie. Carducci richiama il personaggio di Achille già nell'ode *Ad Alessandro D'Ancona* (1871), dove contrappone l'atteggiamento medievale di fronte alla morte a quello proprio della Grecia classica. In quest'ode si legge:

L'ombra di morte e su da la marina  
Di Teti il pianto fuor de le ftie ville  
Seguía tra i carri e l'armi la divina  
Forza d'Achille.<sup>10</sup>

In *Presso l'urna di P.B. Shelley* (1884) Carducci accosta il mondo omerico a quello dell'*epos* germanico, come dimostrano i seguenti versi:

Ivi poggiati a l'aste Sigfrido ed Achille alti e biondi  
erran cantando lungo il risonante mare.<sup>11</sup>

Carducci nomina infine la madre di Achille nell'*Elegia del Monte Spluga* (1899), che contiene il distico:

E quale iva salendo volubile e cerula come  
velata emerse Teti da l'Egeo grande a Giove.<sup>12</sup>

#### LA HÖLDERLIN - RENAISSANCE: LA SCOPERTA DEGLI INNI E LA «RIVOLUZIONE CONSERVATRICE»

Se Carducci eleva Hölderlin a modello della greicità classica, l'approccio degli autori italiani al poeta svevo cambia all'inizio del Novecento, parallelamente alla sua «riscoperta» in altre nazioni d'Europa. Fatto conoscere in Italia prevalentemente attraverso periodici letterari come il fiorentino «Leonardo» (1903–1907) e il romano «La Ronda» (1919–1923), Hölderlin si afferma quale ideale paradigmatico soprattutto a partire dagli anni Venti, parallelamente alla pubblicazione dei tardi inni, dei frammenti (apparsi nel 1916) e di quella parte della sua produzione che era stata precedentemente trascurata.

L'interpretazione degli scritti hölderliniani nel primo Novecento è influenzata dallo scambio culturale tra l'Italia, la Francia e la Germania. La ricezione francese di Hölderlin condiziona l'*intelligenza* italiana tramite Giuseppe Ungaretti e fa sì che Hölderlin venga accostato ai padri fondatori della lirica moderna, tra cui Leopardi, Blake, Baudelaire e Mallarmé. La ricezione tedesca del poeta svevo suscita l'interesse degli autori italiani contemporaneamente al diffondersi dell'ideologia fascista ed è duramente criticata da Benedetto Croce. Al fine di comprendere l'atteggiamento tenuto in Italia dagli intellettuali nei confronti di Hölderlin, è opportuno ricordare brevemente le premesse e i tratti caratteristici della «Hölderlin-Renaissance» tedesca.

Nella Germania dell'Ottocento Hölderlin è pressoché ignorato o considerato un mero imitatore di Schiller. Sebbene Friedrich Nietzsche e Wilhelm Dilthey ne avessero già compreso il valore,<sup>13</sup> la grandezza del poeta svevo è riconosciuta soltanto all'inizio del Novecento. Norbert von Hellingrath, pubblicando per la prima volta le traduzioni hölderliniane di Pindaro e tre volumi dell'edizione delle opere

complete del poeta, rende note le poesie scritte da Hölderlin tra il 1800 e il 1806 (immediatamente prima di divenire folle).<sup>14</sup>

L'interpretazione dell'opera hölderliniana elaborata da von Hellingrath e ispirata da Nietzsche condiziona la ricezione del poeta svevo in senso astorico e nazionalistico. Nel commento di von Hellingrath<sup>15</sup> i testi di Hölderlin vengono decontestualizzati e proiettati in una dimensione mitica. Gli immediati referenti ideologici e culturali delle liriche hölderliniane sono occultati a favore di un'attualizzazione del significato di concetti – per esempio «*Vaterland*» – che durante la «primavera dei popoli» erano serviti a presentare il poeta svevo come un cantore repubblicano dei «diritti dell'umanità» difesi dalla rivoluzione francese,<sup>16</sup> ma nella Repubblica di Weimar lo rendono il simbolo dell'anima tedesca che si sacrifica per la patria, in vista del futuro trionfo della Germania.

La *Hölderlin-Renaissance* confluisce ben presto nel più vasto movimento della «rivoluzione conservatrice», che caratterizza la cultura tedesca della prima metà del Novecento facendosi portatrice di un duplice atteggiamento: rifiutare il presente – inizialmente identificato con il mondo borghese travolto dalla «grande guerra» – rivoluzionando ogni contesto naturale e sociale mediante l'introduzione di un ordine di tipo antidemocratico e nazionalistico, e conservare un passato – l'essenza più profonda della realtà, l'identità nazionale, la lingua e il patrimonio genetico – elevato a modello archetipico che non si è mai pienamente realizzato.<sup>17</sup> I rivoluzionari conservatori, ritenendo che il mantenimento della sostanza originaria possa avvenire soltanto mediante la sua riproposizione attraverso un rinnovamento che dà avvio al futuro, si appropriano del pensiero di tutti quei filosofi – soprattutto Nietzsche<sup>18</sup> – in cui si trovano concetti adatti a supportare la loro visione del mondo, che adoperano per interpretare ogni manifestazione dello spirito.

In questa temperie culturale prima Hölderlin e poi lo stesso Norberth von Hellingrath diventano dei miti. Dopo la morte di von Hellingrath sul campo di battaglia (1916) Stefan George gli dedica la poesia *Norbert*<sup>19</sup> (1919), inaugurando così la tendenza a considerare Hölderlin e l'editore delle sue opere come gli eroi di una «Germania segreta» che deve affermarsi, nella lotta, contro le altre nazioni. Hölderlin diviene uno dei punti di riferimento della *Jugendbewegung*, associazione giovanile che pratica il culto della natura e lo convoglia in un'astratta volontà di azione, in grado di unire i soggetti più diversi in nome degli antichi ideali germanici.<sup>20</sup> Le opere del poeta svevo iniziano a diffondersi tra i circoli più orientati politicamente. Hölderlin è descritto da Stefan George come un veggente, che ha delineato con un secolo di anticipo il presente tedesco. Secondo George il poeta svevo ha percorso la modernità soprattutto nelle ultime liriche, dove ha superato il classicismo apollineo e ringiovanito, insieme con la lingua, lo spirito della nazione.<sup>21</sup> I membri del *George-Kreis* rivestono progressivamente Hölderlin di una religiosità premessianica, facendo sì che egli finisca con il diventare uno dei principali riferimenti culturali del regime hitleriano.<sup>22</sup>

Contro la lettura strumentalizzata e la deformazione ideologica del poeta svevo a opera degli intellettuali nazionalsocialisti – non direttamente contro Hölderlin – è rivolto il saggio *Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici*,<sup>23</sup> scritto da Benedetto Croce e pubblicato sulla rivista «La Critica» nel 1941.

## RISVOLTI ETICO-ESTETICI DELL' «ENTUSIASMO» PER HÖLDERLIN: BENEDETTO CROCE

Nel saggio del 1941 Croce afferma che Hölderlin è «un'anima pura, fondamentalemente nobile e generosa nelle sue aspirazioni»,<sup>24</sup> ma che non può essere considerato né un poeta né un filosofo. Egli formula il suo giudizio a partire dalla concezione neoidealista secondo cui la vita dello spirito si articola in due momenti teoretici e in due momenti pratici (estetica e logica, utilità ed eticità), che stanno tra loro in un rapporto dialettico di distinzione. Contro coloro i quali chiamano Hölderlin «filosofo» in base alla presunta profondità delle sue liriche e alla sua amicizia con Schelling e con Hegel, Croce afferma che negli scritti hölderliniani non è presente una rigorosa trattazione logica dei problemi, né un pensiero coerente e autonomo. Il filosofo napoletano nega che le ultime liriche di Hölderlin equivalgano a delle formulazioni filosofiche sul Tutto. Egli si astiene dal sottoporle non soltanto a un'interpretazione speculativa, ma anche a un esame basato su criteri estetici, ritenendo «che [esse] non siano già poesie mal riuscite [...], ma essenzialmente opere [...] di qualità e natura diversa da quelle della poesia e dell'arte».<sup>25</sup>

Secondo Croce l'atto estetico è infatti identità di intuizione ed espressione, inscindibilità di contenuto e forma, che non si ritrova nei componimenti di Hölderlin. Il filosofo napoletano non può unirsi ai critici che esaltano la «musicalità» delle liriche hölderliniane perché per lui la semplice sonorità dei versi, che dipende solamente dalla loro messa in rima, non è la nota distintiva della poesia: laddove la «musica» rimane l'unico carattere di un'opera, l'unità creativa dello spirito è spezzata e non può nascere alcuno scritto poetico. Poeta è solo colui che «dà forma teoretica al sentimento e lo converte in parola e canto e figura»,<sup>26</sup> ponendosi in un atteggiamento completamente diverso dal mero ascolto e dall'estasi mistico-musicale. Gli scritti di Hölderlin sorgono invece dalle profondità oscure del sentimento, e sono quindi «il documento di un'ansia o di una ricerca religiosa, di un avvicinarsi di speranza e di timore, [...] di esaltazione e di smarrimento, che è mitologismo in azione e non poesia contemplatrice e superatrice».<sup>27</sup>

Il «fanatismo» per Hölderlin, che dalla Germania va diffondendosi nel resto dell'Europa, è considerato da Croce da una parte come il segno dello «smarrimento [...] del concetto semplice e genuino della poesia»,<sup>28</sup> dall'altra come la conferma della crisi di ogni forma di religione, sia di quella legata alle fedi tradizionali, sia di quella che divinizza la ragione, e a cui avrebbe voluto sostituire la propria «religione della libertà».<sup>29</sup> Il dilagare dell'irrazionalismo, del materialismo e del misticismo, di cui l'entusiasmo per Hölderlin è manifestazione, favoriscono il diffondersi di una «malattia morale» che secondo Croce caratterizza l'Europa degli anni Trenta e Quaranta e che nasce da una decadenza tanto etica quanto estetica.<sup>30</sup> Il filosofo napoletano considera infatti l'atto estetico come un alto momento di eticità: dato che «la personalità umana si compie nella moralità, fondamento di ogni poesia è la coscienza morale».<sup>31</sup>

Croce ritiene particolarmente pericolosa la sempre maggiore degradazione del concetto di «personalità» – che indica il carattere dell'artista ed è dunque il fondamento creativo dell'opera – nella nozione di «*Persönlichkeit*». Coloro che esaltano la

«*Persönlichkeit*» dell'artista compiono infatti un'inversione dei rapporti gerarchici: nei loro discorsi non più «la personalità viene definita dall'opera, ma l'opera, invece, dal fondo animale dell'individualità, in cui va sommersa e perduta». <sup>32</sup> Quest'idea di «*Persönlichkeit*» da una parte induce a smarrire l'universalità del giudizio estetico, giustificando valutazioni razziste che in Germania conducono all'antisemitismo e all'idea che, per i Tedeschi, l'unico modello dev'essere la «*deutsche Dichtung*»; dall'altra supporta l'utilizzo dell'arte a scopo di propaganda, e consente un'estetizzazione della politica che culmina nella sacralizzazione del dittatore. <sup>33</sup> Scrivendo contro i critici di Hölderlin, Croce intende dunque opporsi ai regimi fascista e nazista in nome di un'idea di Europa la cui cultura è ispirata da quei valori di bellezza e di libertà che il filosofo napoletano vede espressi in modo emblematico nell'opera di Goethe.

Croce considera il fatto che Hölderlin viene generalmente preferito a Goethe come una conseguenza della volontà di elevare a guida della condotta presente non la Grecia omerica, il «regno dell'armonia di Zeus», ma l'Ellade primitiva, il «regno degli dèi antichi». <sup>34</sup> L'ellenismo cantato da Hölderlin, secondo Croce, sarebbe infatti un simbolo dell'«incoercibile natura» che si trova in ogni uomo, e che è costantemente risolta nella vita dello spirito. Le opere hölderliniane, tuttavia, parlano di questa natura in modo mitico e adialettico. <sup>35</sup> Esse inducono così a un atteggiamento di rifiuto della logica, sviluppando una tendenza già presente in Schopenhauer e Nietzsche, che è portata alle estreme conseguenze nell'Europa degli anni Trenta-Quaranta dal dilagare dell'irrazionalismo. Tale tendenza è supportata dai «filosofi propugnatori dell'«anima» contro lo «spirito»», <sup>36</sup> che interpretano l'ellenismo di Hölderlin come germanesimo «più profondo e più tedesco di ogni romanticismo o di ogni medievalismo», rendendo Hölderlin «cantore del genio della stirpe». <sup>37</sup>

Anche Martin Heidegger, a partire dalla metà degli anni Trenta, aveva considerato Hölderlin come il «poeta dei Tedeschi», <sup>38</sup> cioè come colui che ha compreso il tratto distintivo dell'essere dei Tedeschi, indicando il destino a cui essi debbono corrispondere.

## CROCE CONTRA HEIDEGGER: HÖLDERLIN POETA «DEL POETA» E «DEI TEDESCHI»

Nel 1936, presso l'Istituto Italiano di Studi germanici a Roma, Heidegger aveva tenuto la conferenza *Hölderlin e l'essenza della poesia*, <sup>39</sup> in cui aveva definito Hölderlin il «poeta del poeta» <sup>40</sup> e aveva sostenuto che nella sua opera – non in quella di Omero o di Goethe – è possibile «mostrare l'essenza della poesia». <sup>41</sup> Questa tesi è criticata da Croce, che già dopo il discorso tenuto da Heidegger in occasione dell'assunzione del Rettorato all'Università di Friburgo, il 27 maggio 1933 (*L'autoaffermazione dell'università tedesca*), aveva scritto una recensione su «La Critica», denunciando la «germanizzazione» della filosofia e della scienza auspicata dal nuovo rettore e il suo appello nazionalistico alle giovani generazioni. <sup>42</sup>

Non conoscendo la maggior parte delle riflessioni heideggeriane sull'arte (pubblicate postume) e tendendo ad accomunare l'atteggiamento di Heidegger

(che dopo le dimissioni dalla carica di rettore, il 23 aprile 1934, aveva preso le distanze dal regime) con quello degli esponenti del nazionalsocialismo, Croce aveva valutato il pensiero heideggeriano come «esistenzialista», facendolo così rientrare in una corrente il cui «movente psicologico [...] è la paura [...] e la disperazione della morte; e con essa [...] il distacco da ogni ideale di etica e virile operosità».43

Nel saggio *Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici* il filosofo napoletano prende sommariamente in esame il commento ai cinque versi hölderliniani che Heidegger interpreta presso l'Istituto Italiano di Studi germanici:

Il poetare è l'occupazione più innocente di tutte.<sup>44</sup>

Per questo è dato all'uomo il più pericoloso di tutti i beni, il linguaggio... affinché testimoni ciò che egli è...<sup>45</sup>

Molto ha esperito l'uomo. / Molti celesti ha nominato / da quando siamo un colloquio / e possiamo ascoltarci l'un l'altro.<sup>46</sup>

Ma ciò che resta, lo istituiscono i poeti.<sup>47</sup>

Pieno di merito, ma poeticamente abita / l'uomo su questa terra.<sup>48</sup>

In *Hölderlin e l'essenza della poesia* Heidegger aveva voluto mostrare che l'essenza della poesia risiede nell'istituzione dell'essere, ossia nel disvelamento di quell'ambito in cui ogni ente può apparire e l'uomo può propriamente assolvere al suo compito nei confronti di tutto ciò che è. La poesia, in quanto linguaggio originario, dona l'essere a ogni cosa che nomina, fa sorgere un mondo e inaugura la storia. Il poeta può parlare però soltanto in quanto risponde all'appello degli dèi, ponendosi così in colloquio con essi e, di rimando, con la comunità umana. La parola poetica, infatti, rivela il messaggio che gli dèi rivolgono al poeta mediante cenni e lo porge agli altri uomini, facendo sì che essi possano riconoscersi come un unico popolo. La poesia è dunque «il linguaggio originario di un popolo storico»,<sup>49</sup> ed è a sua volta storica: disvela i tratti essenziali di un'epoca e le dà avvio.

Heidegger aveva concluso la sua conferenza dicendo che «Hölderlin poeta l'essenza della poesia, ma non nel senso di un concetto valido atemporalmente. Quest'essenza della poesia appartiene a un tempo determinato», a un «tempo di *privazione*»: quello «degli dèi fuggiti e del dio che viene».50 Heidegger aveva ribadito che l'epoca storica disvelata nelle tarde liriche hölderliniane è quella attuale, che Hölderlin ha compreso prima di ogni altro e, da precursore, ha reso accessibile agli altri uomini: «Il poeta, persistendo così, da solo, nel supremo isolamento della propria destinazione, consegue la verità per il suo popolo, del quale è rappresentante», verità che è detta «al modo della poesia» da Hölderlin ed è esposta «al modo del pensiero»<sup>51</sup> dai filosofi.

Nel commentare *Hölderlin e l'essenza della poesia* Croce apprezza la tesi heideggeriana secondo cui la poesia è il linguaggio originario, anche se la considera come una ripetizione – inferiore dal punto di vista strettamente speculativo – della teoria vichiana dell'origine poetica della lingua.<sup>52</sup> Il filosofo napoletano, prendendo implicitamente le mosse dalla tesi secondo cui il concetto possiede i caratteri dell'espressività, dell'universalità e della concretezza, ed è pertanto sempre «opera conoscitiva»,<sup>53</sup> critica la concezione heideggeriana del linguaggio. Croce tace sulla distin-

zione tracciata nella conferenza romana tra la poesia, che in quanto parola essenziale rende manifesta ogni cosa nel proprio essere, e il linguaggio comune, che viene invece adoperato come mezzo di comunicazione, e può indurre pertanto al fraintendimento e all'inganno. Ciò gli consente di attribuire a Heidegger il «grosso errore» di pensare «che con la lingua, espressione dello spirito umano, e pertanto di verità, si possa esprimere *das Verworrene und Gemeine*, il confuso e triviale, laddove la parola, nella sua natura e ufficio proprio di parola, è chiarezza ed elevazione morale». <sup>54</sup>

Croce denuncia il tono retorico del discorso di Heidegger e considera arbitraria la sua interpretazione. A suo parere Hölderlin, non essendo poeta, tanto meno può considerarsi «poeta dei poeti», e «se così poco [...] è in grado di dirci intorno alla poesia, che pure intese coltivare, non è da credere che molto di più sappia dire intorno alla religione, che egli voleva fondare o restaurare nell'uomo». <sup>55</sup>

Dopo aver respinto fermamente l'interpretazione heideggeriana di Hölderlin, in quanto basata su criteri estetici inappropriati e fondata su una filosofia antiidealista opposta alla più nobile tradizione culturale tedesca, che con i suoi pensatori e poeti – soprattutto Hegel e Goethe – aveva permesso lo sviluppo del «concetto storico della libertà», <sup>56</sup> Croce rifiuta di attribuire qualsiasi valore creativo agli scritti dell'artista svevo: dal suo punto di vista Hölderlin va considerato unicamente come «un uomo che la purità della vita [...] rende degno di rispetto, e la sventura della follia [...] avvolge d'infinita pietà». <sup>57</sup>

## LA VALORIZZAZIONE DI HÖLDERLIN POETA, MUSICISTA E FILOSOFO: GIORGIO VIGOLO E ANGELO MARIA RIPELLINO

Quasi in polemica con il giudizio di Croce, le idee esposte da Heidegger nella conferenza romana sono immediatamente accolte dagli intellettuali italiani. La traduzione di Carlo Antoni *Hölderlin e l'essenza della poesia*, che era già stata pubblicata nel 1937 sulla rivista «Studi Germanici», riappare nel 1946 sul periodico «Poesia». <sup>58</sup> Il testo della conferenza heideggeriana è seguito dai due inni di Hölderlin *L'Istro* (1803) e *Nella sera del tempo* (post 1800), resi per la prima volta in lingua italiana da Giorgio Vigolo.

Poeta, traduttore e saggista, Vigolo pubblica articoli su Hölderlin dal 1939 al 1970, richiamando costantemente il poeta svevo nella sua produzione in versi <sup>59</sup> ed elaborando una valutazione delle liriche hölderliniane diametralmente opposta a quella di Croce. In un'intervista del 1958 Vigolo afferma che Hölderlin rappresenta la più compiuta espressione della Germania tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento: egli è figlio di una nazione dove «poesia, musica e speculazione filosofica» hanno costituito «una triade inscindibile», presentandosi come le «tre forme di una sola lingua dialettica». <sup>60</sup>

Questa tesi viene sviluppata nel discorso *Quali musiche suonò Hölderlin?*, letto per la prima volta nel 1965 durante il programma radiofonico «Musica e poesia», poi ampliato e riproposto nel 1966 presso l'Istituto Italiano di Studi germanici. <sup>61</sup> Vigolo sot-

tolinea che Hölderlin non avrebbe mai potuto intendere «la musica [come] separata dal sacro vincolo con la poesia». Il suo silenzio sulla musica della Germania contemporanea significa che egli preferiva a essa la Grecia, paese che immaginava risuonare «di un 'ewiges Lied'». <sup>62</sup> Vigolo ricorda inoltre i fondamentali rapporti di Hölderlin con la filosofia e descrive l'«affascinante figura apollinea del poeta adolescente», compagno di Hegel e di Schelling allo *Stift* di Tubinga e musicista di talento: Hölderlin «sapeva suonare almeno quattro» <sup>63</sup> strumenti e interpretava filosoficamente i brani che eseguiva, intendendo la musica come il legame metafisico tra il terrestre e il sovraterreno.

Le vicende biografiche di Hölderlin, che registi contemporanei come Andrea Balzola e Maria Giovanna Ciccari hanno presentato nel loro legame inscindibile con i significati filosofico-religiosi impliciti nelle sue opere, <sup>64</sup> sono state oggetto d'attenzione durante tutto il Novecento da parte di numerosi letterati italiani, tra i quali Eugenio Montale, Elsa Morante, Andrea Zanzotto, Fabio Pusterla. Soprattutto l'immagine del poeta folle che si firma «Scardanelli» <sup>65</sup> è assunta come simbolo della crisi novecentesca del linguaggio. La condotta di Hölderlin dopo la perdita delle capacità intellettive diventa l'icona di quel «sonno della ragione» che ha provocato le tragedie del «secolo breve», ma anche la metafora del disperato tentativo di scoprire, sotto le macerie, un nuovo rapporto con il divino. Emblematico è il caso di Angelo Maria Ripellino, che dopo la rapida conclusione della Primavera di Praga compone *Notizie dal diluvio* (1969). Nel testo 65 della silloge Ripellino descrive un Dio anziano, disilluso e impotente:

Dio è stanco, è solo, è sfiduciato  
 nella sua polverosa botteguccia di orologio,  
 ha bisogno di clienti, apprendisti e seguaci,  
 si cruccia che ogni disutile, ogni argillosa parvenza,  
 barro o bagascia o cubiculario,  
 gli passi accanto nel traffico, senza guardare  
 la sua povera insegna sbiadita, il suo campionato  
 di ambròsie e di archètipi di trascendenza.

Nei giorni in cui il gelido sole di paglia  
 desta vitrei pensieri, Scardanelli  
 gli porta una pèndola da riparare  
 e conversa con lui e gli domanda se è vero  
 che, per salvare la società dei camosci,  
 bisogna uccidere quelli randagi,  
 affidandoli al tiro di un cacciatore straniero.

Dio sonneccia, ha il diabete, si trastulla  
 a confrontare manuali di conversazione e baròmetri,  
 non si raccapezza in così orrende questioni,  
 gli sfugge tutto di mano, non può più nulla. <sup>66</sup>

Dio non è tuttavia solo: gli fa compagnia Scardanelli, che il 24 aprile 1849, «con umiltà», scriveva:

Fine dell'anno: come un giorno di riposo,  
 un interrogativo che si compia  
 con la nuova vicenda a primavera,  
 con la natura nitida, sfarzosa sulla terra.<sup>67</sup>

## NOTE

- <sup>1</sup> Per una delimitazione della sfera d'influenza del poeta svevo cfr. J. KREUZER, *Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Metzler, Stuttgart–Weimar 2002, pp. 468–512.
- <sup>2</sup> Cfr. G. CORDIBELLA, «Ancora su Hölderlin e gli scrittori di lingua italiana (da Giosuè Carducci a Fabio Pusterla)», in: *Studia theodisca – Hölderliniana I*, 2014, p. 139.
- <sup>3</sup> Cfr. *ivi*, p. 127. Giovanna Cordibella, condividendo il giudizio di Pierre Nora, considera l'Istituto Italiano di Studi germanici un «luogo della memoria» di Hölderlin.
- <sup>4</sup> Cfr. L. REITANI, «Da Hölderlin a Hölderlin. Le traduzioni italiane di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento», in: *Il Bianco e il Nero*, Nr. 5, 2002, pp. 95–104; G. CORDIBELLA, «Hölderlin e le riviste letterarie italiane del Novecento», in: *Friedrich Hölderlin. Pensiero e poesia*, a cura di E. POLLEDRI, *Humanitas*, Nr. 1, 2012, pp. 55–66.
- <sup>5</sup> S.-H. BERTHOUD, «Holderlin [sic]», in: *Corriere delle Dame. Giornale di moda, letteratura e teatri*, Nr. 59, 1841, pp. 465–468. Su questo testo e sulla sua traduzione cfr. G. CORDIBELLA, *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Bologna, il Mulino 2009, pp. 24–27.
- <sup>6</sup> Cfr. A. PELLEGRINI, «Hölderlin in Italia», in: *Il Veltro*, Nr. 2, 1962, pp. 203–212.
- <sup>7</sup> *Friedrich Hölderlins Ausgewählte Werke*, hrsg. von C.T. SCHWAB, Cotta, Stuttgart 1874.
- <sup>8</sup> G. CARDUCCI, «Da Hölderlin [sic]. Traduzione libera di Giosue [sic] Carducci», in: *Cronaca Bizantina*, Nr. 7, 1883, p. 1. Sul rapporto di Carducci con Hölderlin cfr. G. CORDIBELLA, *Hölderlin in Italia, op. cit.*, pp. 31–79.
- <sup>9</sup> Questa traduzione dei vv. 16–21 di *Achill*, redatta consultando le diverse varianti genetiche elaborate da Carducci, si trova in G. CORDIBELLA, «Ancora su Hölderlin e gli scrittori di lingua italiana», *op. cit.*, p. 136. A p. 125 Giovanna Cordibella riporta il manoscritto presente in casa Carducci (Bologna, Cart. II, 56, 1 r). L'elegia *Achill* si può leggere in F. HÖLDERLIN, *Gedichte bis 1800*, im Auftr. d. Kultusministeriums Baden-Württemberg hrsg. von F. BEISSNER, (*Sämtliche Werke*, Kleine Stuttgarter Ausgabe, I), Kohlhammer, Stuttgart 1946, pp. 262–266 (ed. it. a cura di E. MANDRUZZATO, *Achille*, in F. HÖLDERLIN, *Le liriche*, Adelphi, Milano 1977, p. 259).
- <sup>10</sup> G. CARDUCCI, *Ad Alessandro D'Ancona*, in *Giambi ed epodi e Rime nuove*, (Edizione Nazionale delle Opere, 3), Zanichelli, Bologna 1935, p. 247, vv. 41–44.
- <sup>11</sup> Id., *Presso l'urna di P.B. Shelley*, in *Odi barbare e Rime e ritmi* (Edizione Nazionale delle Opere, 4), Zanichelli, Bologna 1935, p. 130, vv. 13–14.
- <sup>12</sup> Id., *Elegia del Monte Spluga*, in *Odi barbare e Rime e ritmi, op. cit.*, p. 248, vv. 3–4.
- <sup>13</sup> Cfr. W. DILTHEY, *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*, Teubner, Leipzig–Berlin 1924<sup>9</sup>. La lettura dell'*Hyperion* data da Wilhelm Dilthey verrà generalmente accettata fino al saggio scritto da György Lukács nel 1934: *Hölderlin's Hyperion*, in G. LUKÁCS, *Goethe and his Age*, tr. by R. Anchor, Merlin Press, London 1968, pp. 136–156. Sull'importanza delle interpretazioni elaborate da Nietzsche e Dilthey cfr. M. CASTELLARI, *Friedrich Hölderlin. Hyperion nello specchio della critica*, CUEM, Milano 2002, pp. 105–110.
- <sup>14</sup> Cfr. *Hölderlins Pindar Übertragungen*, hrsg. von N. von Hellingrath, Verlag der Blätter für die Kunst, Berlin 1910; F. HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von N. von Hellingrath, F. Seebass, L. von Pigenot, Propyläen, Berlin, 6 Bde., 1913–1923. Sotto la guida di von Hellingrath vengono pubblicati il quinto, il primo e il quarto volume dei *Sämtliche Werke*.

- <sup>15</sup> Cfr. N. VON HELLINGRATH, *Hölderlin-Vermächtnis. Forschungen und Vorträge*, hrsg. von L. von Pigenot, Bruckmann, München 1936.
- <sup>16</sup> Contro la strumentalizzazione del concetto hölderliniano di «*Vaterland*» cfr. T.W. ADORNO, *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*, in *Noten zur Literatur III*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1965, p. 169. Per la lettura di Hölderlin come «vero cosmopolita», presente in A. JUNG, *Friedrich Hölderlin und seine Werke*, Cotta, Stuttgart 1848, cfr. P. BERTAUX, *Hölderlin. Essai de biographie intérieure*, Hachette, Paris 1936, p. 424.
- <sup>17</sup> Cfr. A. MOHLER, *La rivoluzione conservatrice in Germania 1918–1932*, tr. it. a cura di L. Arcella, Akropolis, Napoli 1990; E. NOLTE, *La rivoluzione conservatrice nella Germania della Repubblica di Weimar*, ed. it. a cura di L. Iannone, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009.
- <sup>18</sup> Cfr. AA. VV., *Nietzsche nella rivoluzione conservatrice*, a cura di C. GENTILI, F. CATTANEO, S. MARINO, il Melangolo, Genova 2015.
- <sup>19</sup> S. GEORGE, *Norbert*, in *Werke 1*, hrsg. von R. Boehringer, Klett-Cotta, Stuttgart 1984<sup>4</sup>, pp. 456–457. Per l'accostamento della morte di von Hellingrath a quella di Hölderlin cfr. H. KAULEN, «Der unbestechliche Philologe: Zum Gedächtnis Norbert von Hellingraths (1888-1916)», in: *Hölderlin-Jahrbuch*, Nr. 27, 1990/1991, p. 182.
- <sup>20</sup> Cfr. T. PFIZER, «Die Hölderlin-Gesellschaft. Anfänge und Gegenwart», in: *Hölderlin-Jahrbuch*, Nr. 21, 1978/1979, p. 17.
- <sup>21</sup> Cfr. S. GEORGE, «Hölderlin», in: *Blätter für die Kunst*, 1919, pp. 518–520. L'ispirazione nietzschiana del discorso di George è rilevata in G. MARTENS, «Hölderlin-Rezeption in der Nachfolge Nietzsches: Situationen der Aneignung eines Dichters», in: *Hölderlin-Jahrbuch*, Nr. 23, 1982/1983, p. 66.
- <sup>22</sup> Cfr. K. HILDEBRANDT, *Hölderlin. Philosophie und Dichtung*, Kohlhammer, Stuttgart 1939. Benedetto Croce distingue comunque l'atteggiamento di George, che «avvenuta l'ascesa dittatoriale» si tiene «in disparte» (B. CROCE, *La Poesia*, Laterza, Roma-Bari 1980, p. 325), da quella dei suoi discepoli (tra cui Friedrich Gundolf), che si schierano a favore del regime. Per un'analisi del contributo dato alla *Hölderlin-Renaissance* da Friedrich Gundolf, Stefan George e Norbert von Hellingrath, cfr. C. JAMME, «'L'araldo del nuovo dio'. La rimitizzazione di Hölderlin nel circolo di George e le sue conseguenze heideggeriane», in: *Lebenswelt*, Nr. 3, 2013, pp. 29–46.
- <sup>23</sup> Cfr. B. CROCE, «Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici», in: *La Critica*. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia, Nr. 39, 1941, pp. 201–221. In esso Croce discute le interpretazioni di Hölderlin elaborate da Walter Otto, Wilhelm Dilthey, Stefan Zweig, Emil Ermatinger, Hermann Burger, Kurt Hildebrandt, Eugen Gottlob Winkler, Martin Heidegger, Vincenzo Errante, Italo Maione, Giovanni Vittorio Amoretti, Romano Guardini.
- <sup>24</sup> *Ivi*, p. 214.
- <sup>25</sup> *Ivi*, p. 208. Il contenuto più propriamente filosofico del pensiero di Hölderlin, che si sviluppa a partire da una critica della *Dottrina della scienza* (1794–1812) di Fichte, è stato rivalutato soprattutto a partire dal 1961, con la pubblicazione di *Urteil und Seyn* (1795) (Württembergische Landesbibliothek, Online-Ausg., Stuttgart 2011). Le riflessioni filosofiche del poeta svevo sono contenute in F. HÖLDERLIN, *Übersetzungen und philosophische Schriften*, Leseklassiker, 2014; per un loro commento cfr. D. HENRICH, *Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken* (1794/95), Klett-Cotta, Stuttgart 1992.
- <sup>26</sup> B. CROCE, *Aestetica in nuce*, Laterza, Roma-Bari 1985, p. 7. Nell'*Aestetica* del 1929 Croce riprende alcuni concetti già esposti nel 1902 in *Eстетica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Adelphi, Milano 1990.
- <sup>27</sup> ID., *Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici*, op. cit., p. 210. Sin dall'*Eстетica* del 1902 Croce dichiara che l'arte trasforma il «sentire» vago e indeterminato nel «sentimento» estetico, e condanna le poetiche futuriste e decadenti che esaltano l'individualità astratta e dominano la letteratura contemporanea.

- <sup>28</sup> *Ivi*, p. 214, nota 1.
- <sup>29</sup> Sulla crociana «religione della libertà» cfr. ID., *La religione della libertà. Antologia degli scritti politici*, a cura di G. COTRONEO, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002.
- <sup>30</sup> Cfr. ID., *Nuovi saggi di estetica*, Bibliopolis, Napoli 1996, pp. 123, 126, dove Croce dice che la «malattia, da cui è travagliato il gran corpo della letteratura moderna», «può essere contrastata e vinta, nei singoli artisti, per effetto del sano svolgimento del loro carattere filosofico-etico-religioso». La forte ispirazione etica delle note crociane sulla ricezione di Hölderlin è messa in luce da G. FURNARI, *Croce und Hölderlin*, in AA. VV., *Benedetto Croce und die Deutschen*, hrsg. von G. Furnari Luvàrà, S. Di Bella, Academia Verlag, Sankt Augustin 2011, pp. 23–43; G. FURNARI, *Croce e Hölderlin*, in AA. VV., *Benedetto Croce e la cultura tedesca*, a cura di G. FURNARI LUVARÀ, S. DI BELLA, Le Lettere, Firenze 2013, pp. 27–50.
- <sup>31</sup> B. CROCE, *Aestetica in nuce, op. cit.*, p. 7. Per il concetto di «personalità» cfr. ID., *Nuovi saggi di estetica, op. cit.*, pp. 113–126.
- <sup>32</sup> ID., *La Poesia, op. cit.*, p. 140. Cfr. anche p. 325.
- <sup>33</sup> Cfr. *ivi*, pp. 130–132, 325. Sulla posizione di Croce nei confronti del fascismo e del nazismo cfr. il contributo di Ernesto Paolozzi in AA. VV., *Benedetto Croce 50 anni dopo/Benedetto Croce 50 év után*, a cura di K. Fontanini, J. Kelemen, J. Takács, Aquincum Kiadó, Budapest 2004, pp. 539–550, e i saggi di Michele Maggi, Girolamo Cotroneo e Domenico Conte in AA. VV., *Benedetto Croce und die Deutschen, op. cit.*, pp. 9–21, 147–176; AA. VV., *Benedetto Croce e la cultura tedesca, op. cit.*, pp. 11–26, 171–204.
- <sup>34</sup> B. CROCE, *Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici, op. cit.*, p. 213. Croce critica quest'atteggiamento perché rifiuta la mitologizzazione di determinati periodi del passato: le epoche storiche rimangono eterne non come modelli, ma come processi attivi nel presente, e ciascuna di esse non «esistette come qualcosa di saldo e fermo», ma come «un processo che usciva da un processo precedente e si proseguiva nel seguente» (ID., *Pagine sparse*, Ricciardi, Napoli 1953, vol. III, p. 413).
- <sup>35</sup> Un diverso giudizio è sostenuto in F. DASTUR, *Leçons sur la genèse de la pensée dialectique. Schelling Hölderlin, Hegel*, Ellipses, Paris 2016.
- <sup>36</sup> B. CROCE, *Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici, op. cit.*, p. 214. Croce si riferisce implicitamente a Ludwig Klages e a George-Kreis. Cfr. al riguardo N. TERTULLIAN, «Benedetto Croce critico dell'irrazionalismo», in: *Giornale critico della filosofia italiana*, vol. 14, Nr. 2–3, 1994, p. 245.
- <sup>37</sup> B. CROCE, *Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici, op. cit.*, p. 212.
- <sup>38</sup> M. HEIDEGGER, *Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein«*, hrsg. von S. Ziegler, (*Gesamtausgabe* 39), Klostermann, Frankfurt a.M. 1980, p. 220 (tr. it. a cura di G.B. Demarta, *Gli inni di Hölderlin »Germania« e »Il Reno«*, Bompiani, Milano 2005, p. 232). L'atteggiamento di Heidegger nei confronti di Hölderlin non è tuttavia quello di un volgare nazionalismo. Ciò emerge chiaramente dalle osservazioni *Zur politischen Mißdeutung des »Vaterlands«*, comprese nel volume *Zu Hölderlin. Griechenlandsreisen*, hrsg. von C. Ochwadt, (*Gesamtausgabe* 75), Klostermann, Frankfurt a.M. 2000, pp. 277–278. Sul carattere «appropriante» dell'interpretazione heideggeriana di Hölderlin cfr. M. BOJDA, *Hölderlin und Heidegger. Wege und Irrwege*, Alber, Freiburg-München 2016.
- <sup>39</sup> M. HEIDEGGER, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, in *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, hrsg. von F.-W. von Herrmann, (*Gesamtausgabe* 4), Klostermann, Frankfurt a.M. 1981, pp. 33–48 (tr. it. a cura di L. AMOROSO, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, in *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 2001<sup>3</sup>, pp. 39–58). La dedica che si legge a p. 33 (tr. it., p. 39) è: «Alla memoria di von Helingrath, caduto il 14 dicembre 1916». Le tesi sviluppate nella conferenza romana riprendono sinteticamente la concezione dell'arte come «messa-in-opera della verità dell'essere», esposta per la prima volta nelle conferenze francofortesi del 1936, che sono state pubblicate con il titolo *Der Ursprung des Kunstwerkes in Holzwege*, hrsg. von F.-W. von Herrmann, (*Gesamtausgabe* 5), Klostermann, Frankfurt a.M. 1977, pp. 1–74 (tr. it. a cura di P. CHIODI, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. 3–69).

- <sup>40</sup> Id., *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, op. cit., p. 34 (tr. it., p. 42).
- <sup>41</sup> *Ivi*, p. 33 (tr. it., p. 41). Sul rapporto di Heidegger con Hölderlin cfr. P. TRAWNY, *Heidegger und Hölderlin oder der europäische Morgen*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004; AA. VV., *Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt / Der Mensch auf dieser Erde*, hrsg. von P. Trawny, (Schriften der Heidegger-Gesellschaft 6), Klostermann, Frankfurt a.M. 2000; J-F. MATTÉI, *Heidegger et Hölderlin: le quadriparti*, PUF, Paris 2001.
- <sup>42</sup> Cfr. M. HEIDEGGER, *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität*, in *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges*, hrsg. von H. Heidegger, (Gesamtausgabe 16), Klostermann, Frankfurt a.M. 2000, pp. 107–117 (tr. it. a cura di N. Curcio, *L'autoaffermazione dell'università tedesca*, in *Discorsi e altre testimonianze del cammino di una vita*, il Melangolo, Genova 2005, pp. 102–110); B. CROCE, *Conversazioni critiche*, serie V, Laterza, Bari 1951<sup>2</sup>, pp. 362–363. Per i luoghi in cui Croce si pronuncia su Heidegger, accostandolo a Gentile e agli esistenzialisti, cfr. S. CINGARI, *Benedetto Croce e la crisi della civiltà europea*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2003, vol. 1, pp. 312–320.
- <sup>43</sup> B. CROCE, *Nuove pagine sparse*, serie II, Ricciardi, Napoli 1949, pp. 154–155. Il dibattito sul rapporto di Heidegger con il nazionalsocialismo si è riaperto negli ultimi anni in seguito alla pubblicazione delle annotazioni del pensatore risalenti al periodo 1931–1948, uscite come *Schwarze Hefte*, hrsg. von P. Trawny, (Gesamtausgabe 94–97), Klostermann, Frankfurt a.M. 2014–2015.
- <sup>44</sup> F. HÖLDERLIN, *Gedichte, Empedokles, philosophische Fragmente, Briefe, 1798–1800*, hrsg. von L. von Pigenot, (Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe, 3), Propyläen, Berlin 1922, p. 377. Heidegger cita questo e i seguenti versi in *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, op. cit., p. 33 (tr. it., p. 41). Benedetto Croce riporta le citazioni in *Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici*, op. cit., pp. 211–212.
- <sup>45</sup> F. Hölderlin, *Gedichte, 1800–1806*, hrsg. von N. von Hellingrath, (Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe, 4), Propyläen, Berlin 1923<sup>2</sup>, p. 246.
- <sup>46</sup> *Ivi*, p. 343.
- <sup>47</sup> *Ivi*, p. 63.
- <sup>48</sup> Id., *Dichtungen, Jugendarbeiten, Dokumente, 1806–1843*, hrsg. von L. von Pigenot, (Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe, 6), Propyläen, Berlin 1923, p. 25.
- <sup>49</sup> M. HEIDEGGER, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, op. cit., p. 43 (tr. it. p. 52). Cfr. al riguardo A. CIMINO, D. ESPINET, T. KEILING, *Kunst und Geschichte*, in AA. VV., *Heideggers Ursprung des Kunstwerkes. Ein kooperativer Kommentar*, hrsg. von D. Espinet, T. Keiling, Klostermann, Frankfurt a.M. 2011, pp. 123–138.
- <sup>50</sup> M. HEIDEGGER, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, op. cit., p. 47 (tr. it. p. 57).
- <sup>51</sup> *Ivi*, p. 48 (tr. it., p. 57). Sulla necessità che la poesia di Hölderlin venga interpretata in modo «pensante» affinché sia veramente compresa e assolva al compito di preparare un «altro inizio» storico cfr. M. HEIDEGGER, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, hrsg. von F.-W. von Herrmann, (Gesamtausgabe 65), Klostermann, Frankfurt a.M. 1989, pp. 421–422 (tr. it. a cura di F. VOLPI, *Contributi alla filosofia (dall'evento)*, Adelphi, Milano 2007, p. 412); Id., *Über den Anfang*, hrsg. von P.-L. Coriando, (Gesamtausgabe 70), Klostermann, Frankfurt a.M. 2000, pp. 149, 159, 161–162, 167 (tr. it. a cura di G.B. DEMARTA, *Sul principio*, Bompiani, Milano 2006, pp. 209, 223, 227–228, 236).
- <sup>52</sup> Cfr. B. CROCE, *Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici*, op. cit., p. 212. Su quest'aspetto dell'interpretazione crociana di Vico cfr. M. KISS, *Benedetto Croce e Giambattista Vico a proposito della lingua/ Benedetto Croce és Giambattista Vico a nyelvről*, in AA. VV., *Benedetto Croce 50 anni dopo/Benedetto Croce 50 év után*, op. cit., pp. 389–396. Heidegger giustifica la tesi secondo cui il «linguaggio stesso è poesia (*Dichtung*) in senso essenziale» (M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, op. cit., p. 62; tr. it., p. 58) risalendo all'etimologia di «poesia», che deriva da «ποίησις» e significa «pro-durre»: condurre (l'ente) dal nascondimento (del proprio essere) nel non-nascondimento. Le posizioni

- di Vico e di Heidegger sono incomparabili perché si collocano su due livelli d'indagine diversi: antropologico-genetico il primo, ontologico il secondo.
- <sup>53</sup> B. CROCE, *Logica come scienza del concetto puro*, Bibliopolis, Napoli 1996, vol. 1, p. 52. Cfr. pp. 30-31, 52-54.
- <sup>54</sup> ID., *Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici*, op. cit., p. 212. Croce fraintende il passaggio in M. HEIDEGGER, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, op. cit., p. 37 (tr. it. pp. 45-46). Alcuni interpreti, tuttavia, individuano un parallelismo tra la concezione heideggeriana della lingua e l'identificazione crociana del linguaggio con l'espressione (cfr. M. CAPATI, *Il maestro abnorme. Benedetto Croce e l'Italia del Novecento*, Pagliari Polistampa, Firenze 2000, p. 153).
- <sup>55</sup> B. CROCE, *Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici*, op. cit., p. 212.
- <sup>56</sup> ID., *La Germania che abbiamo amata*, in *Pagine sparse*, Laterza, Bari 1960, vol. II, p. 517. Sul rapporto di Croce con la cultura e la politica tedesca cfr. M. CORSI, *Croce e il problema della Germania/Croce és Németország kérdése*, in AA. VV., *Benedetto Croce 50 anni dopo/Benedetto Croce 50 év után*, op. cit., pp. 531-538.
- <sup>57</sup> B. CROCE, *Intorno allo Hölderlin e ai suoi critici*, op. cit., p. 201.
- <sup>58</sup> M. HEIDEGGER, «Hölderlin e l'essenza della poesia», tr. it. di C. ANTONI, in: *Studi Germanici*, Nr. 1, 1937, pp. 5-20, e in: *Poesia*, 1946, pp. 333-344.
- <sup>59</sup> Sul rapporto di Giorgio Vigolo con Hölderlin cfr. G. CORDIBELLA, *Hölderlin in Italia*, op. cit., pp. 198-216.
- <sup>60</sup> «A colloquio con Giorgio Vigolo. Intervista a cura di Elio Filippo Accrocca», in: *La Fiera Letteraria*, 27 aprile 1958, p. 8. Sullo stretto rapporto tra poesia e filosofia nei versi di Hölderlin, che ha contribuito a un rinnovamento della concezione del linguaggio e della verità in ambito fenomenologico-ermeneutico, cfr. G. MURA, «Poesia e filosofia», in: *Quaderni sardi di filosofia, letteratura e scienze umane*, Nr. 6/7, 1998, pp. 8-9; E. FORCELLINO, *Hölderlin e la filosofia. L'uno in se stesso diviso*, Guida, Napoli 2006.
- <sup>61</sup> Cfr. G. VIGOLO, «Quali musiche suonò Hölderlin?», a cura di G. CORDIBELLA, in: *Studia theodisca – Hölderliniana I*, 2014, pp. 21-34.
- <sup>62</sup> *Ivi*, p. 25.
- <sup>63</sup> *Ivi*, p. 24. Il significato poetico-filosofico della musica per il poeta svevo è stato ricordato nell'«Incontro di studio/riflessione» *Una poesia «gravida di futuro»*. *Friedrich Hölderlin e la musica del XX secolo*, 8 settembre 2014, Teatro La Fenice, Venezia. Per la ricezione di Hölderlin da parte dei musicisti contemporanei cfr. C. ABELN, *Sprache und neue Musik: Hölderlin-Rezeption bei Wilhelm Killmayer, Heinz Holliger, Wolfgang Rihm und Luigi Nono*, Rombach, Freiburg-Berlin-Wien 2017.
- <sup>64</sup> Sul «progetto cross mediale» di Balzola *Le voci del vulcano (la torre di Hölderlin)* (2012) e sul film di Cicciari *Hyperion* (2014) cfr. C.M. BUGLIONI, «La ricezione produttiva contemporanea di Hölderlin. La performance poetico-biografica di Andrea Balzola (2012) e il film sperimentale 'Hyperion' di Maria Giovanna Cicciari (2014)», in: *Studia theodisca – Hölderliniana II*, 2016, pp. 107-117.
- <sup>65</sup> Sull'utilizzo di questo pseudonimo, come anche degli altri «eteronimi» italiani – Buonarroti, Rossetti, Scaliger Rosa, Scarivari – che Hölderlin assume durante il soggiorno nella torre di Tubinga, cfr. L. REITANI, «Friedrich Hölderlins Italienbild. Ein Versuch», in: *Studia theodisca – Hölderliniana I*, 2014, pp. 81-84.
- <sup>66</sup> A.M. RIPPellino, *Notizie dal diluvio*, Einaudi, Torino 1969, n. 65, p. 79, vv. 1-19. Riferimenti a Hölderlin sono presenti anche nelle poesie nn. 28, 36, 45, 68, 76.
- <sup>67</sup> F. HÖLDERLIN, *Der Winter*, in *Gedichte nach 1800*, im Auftr. d. Kultusministeriums Baden-Württemberg hrsg. von F. Beißner, (*Sämtliche Werke*, Kleine Stuttgarter Ausgabe, 2), Kohlhammer, Stuttgart 1953, p. 305 (ed. it. a cura di E. MANDRUZZATO, *L'inverno*, in *Le liriche*, op. cit., p. 873). A conclusione della poesia si trovano le parole: «24 aprile 1849. Con umiltà / Scardanelli».

# La rivalità delle politiche culturali francese e italiana in Ungheria attraverso le riviste: *La Nouvelle Revue de Hongrie* versus *Corvina*

CATHERINE HOREL  
CNRS, SIRICE/UNIVERSITÀ PARIGI I

L'EUROPA CENTRALE NASCE COME CONCETTO IN ITALIA<sup>1</sup> NEL PERIODO TRA LE DUE GUERRE IN PRIMO LUOGO TRA I GEOGRAFI, POI DIVIENE UN ELEMENTO DELLA DIPLOMAZIA DEL REGIME FASCISTA, IN PARTICOLARE DAL 1927, DATA CHE SEGNA LA FIRMA DI UN TRATTATO D'AMICIZIA CON L'UNGHERIA. IN QUESTA FASE L'AUSTRIA SVOLGE ANCHE UN RUOLO NEL *CONTAINMENT* DELLE AMBIZIONI DI HITLER. RETROSPETTIVAMENTE, L'AUSTRIA È VISTA DALL'ITALIA COME BRACCIO MILITARE DELLA GERMANIA NEL SUD-EST, ANCHE DA AUTORI VICINI AL FASCISMO COME IL DIPLOMATICO LUCA PIETROMARCHI<sup>2</sup>.

L'Europa centrale è presente in campo letterario e linguistico; il suo significato è per gli italiani più culturale e geopolitico, perché in questo settore, sono sempre i Balcani ad annoverarsi come prima preoccupazione, ostacolando la Francia e i suoi alleati della Piccola Intesa, la Romania e la Jugoslavia, come notato da Jacques Ancel: «Depuis la guerre, la politique italienne s'était érigée en gardienne du statut de l'Europe centrale. Intéressée au premier chef à empêcher la reconstitution d'un Empire austro-hongrois, préoccupée d'interdire la réunion de l'Autriche à un autre empire germanique, dont les frontières menaçantes s'avanceraient jusqu'au Tyrol, elle sut, avec une souplesse à laquelle il faut rendre hommage, oublier les irritantes querelles de l'Adriatique et de Fiume, tendre la main aux Yougoslaves (...). Mais la Petite Entente se chargeait de la direction de l'Europe centrale, se fortifiant de jour en jour. Tranquillisée au Nord, l'Italie pouvait reprendre sa politique orientale. Elle marchait sur les traces de Rome. Elle regardait vers l'Albanie, vers cette via Egnatia qui, de Durazzo à Salonique, fut l'épine dorsale de la domination impériale dans la péninsule des Balkans.<sup>3</sup>» Ancel vede questa ambizione come un processo di colonizzazione: «L'Italie fasciste remplace l'empire des Habsbourg. L'Albanie d'aujourd'hui est la Bosnie d'alors.<sup>4</sup>»

Questo interesse era già evidente prima dell'avvento al potere dei fascisti, come dimostra la creazione nel 1921 della rivista *L'Europa Orientale* in seno all'Istituto omonimo, il cui scopo era quello di informare il pubblico e di giustificare l'interesse e la missione dell'Italia in questa regione, dato che la Russia viene squalificata, la Germania è in crisi e i paesi occidentali sono «troppo lontani, nello Spazio e nelle tradizioni».<sup>5</sup>

Dopo l'avvento del fascismo, la rivista diventa una voce semi-ufficiale. Negli anni successivi il concetto dell'Europa orientale si estende all'Europa centrale (che non costituisce ancora, quindi, un'entità specifica) ai paesi baltici, alla Finlandia e persino alla Russia, che rappresenta ancora, nell'orizzonte intellettuale italiano, un altro mondo dominato dagli slavisti. Ma proprio come nel periodo precedente, l'Italia è entrata rapidamente in competizione ed è stata superata, in questa regione, dal rivale tedesco a cui non è in grado di imporsi più di quanto non avvenisse prima del 1914. Per non parlare della rivalità politica, economica e culturale con la Francia, che rappresenta l'altro polo di attrazione nell'Europa danubiana tramite i suoi legami con la Piccola Intesa. Il periodo tra le due guerre è tuttavia, per i due paesi, un momento particolarmente fecondo per quella presenza e per quella influenza che stanno cercando di ritrovare, su questa regione, al giorno d'oggi.

## 1. IL DINAMISMO DELLE RELAZIONI UNGARO-ITALIANE

I rapporti con l'Ungheria, alla fin fine, sono quelli che rappresentano, nel periodo tra le due guerre, la maggior parte dei contatti dell'Italia con l'Europa centrale<sup>6</sup>. Le relazioni italo-ungheresi sono molto interessanti in questo contesto. Gli obiettivi revisionisti di entrambi i paesi si incontrano e le diverse pubblicazioni, quindi, si concentrano a dimostrare gli antichi legami storici tra loro esistenti. Le pubblicazioni italiane sull'Ungheria di quegli anni riflettono questo patrimonio. Una rivista, *Corvina*, organo della Società italo-ungherese Mattia Corvino, è lo strumento principale di questa retorica. Pubblicata a Budapest, il suo caporedattore fino al 1936 è Albert Berzeviczy, che è anche presidente della Società a fianco di note personalità ungheresi (il conte Albert Apponyi, Kunó Klebelsberg, etc.)<sup>7</sup>. Il contesto è favorevole al riavvicinamento italo-ungherese e si traduce con gesti commemorativi di tipo culturale. Nel 1921 si celebra il 600° anniversario della morte di Dante, con una conseguente traduzione ungherese dell'*Inferno* ad opera di Mihály Babits. Fin dal 1920 Berzeviczy, nuovo presidente dell'Accademia delle Scienze (autore nel 1908 di un libro su Beatrice d'Aragona, che venne poi tradotto in italiano da Rodolfo Mosca) lancia l'idea di creare una società culturale italo-ungherese. Viene quindi presentato il suo progetto al rappresentante italiano della Commissione Interalleata Vittorio Cerruti (che aveva appena sposato Erzsébet, figlia del direttore del Teatro Nazionale, Ede Paulay). L'associazione venne fondata il 2 maggio 1920.

Sul lungo termine, *Corvina* supera la *Revue de Hongrie* destinata alla Francia, esce dal 1921 fino al 1943. L'introduzione della terza serie, che inizia nel 1940, ricor-

da al lettore i due decenni di esistenza della rivista e dei suoi obiettivi; la rivista prende il sottotitolo di *Rassegna italo-ungherese* e sulla sua copertina non figura più il corvo, emblema di Mattia Corvino, ma il fascio e la croce di Sant'Andrea. Durante i suoi anni di esistenza, si è dedicata alle commemorazioni di figure comuni ad entrambi i paesi. La «Cronaca politica» è per lungo tempo scritta da Rodolfo Mosca, molto attivo all'Istituto di Cultura. Successivamente questa pubblicazione viene corredata da una *Rassegna d'Ungheria* molto politicizzata, nella quale sono pubblicati articoli sulla guerra che è appena cominciata, sulle leggi ebraiche e altri temi sensibili generalmente assenti nella *Corvina* che, ad eccezione di alcuni impulsi revisionisti al momento dell'arbitrato di Vienna, è poco polemica. La rivista fa naturalmente eco alle attività dell'Accademia d'Ungheria in Roma, fa per esempio riferimento al suo insediamento presso Palazzo Falconieri (dove risiede ancora oggi) il 21 Giugno 1943, in presenza del ministro italiano della Cultura Carlo Alberto Biggini e di altre personalità ungheresi e italiane, così come molti ambasciatori<sup>8</sup>. La rivista, come altre pubblicate in Italia, è il veicolo per l'affermazione delle ambizioni italiane nell'Europa centrale e soprattutto orientale. L'obiettivo è ovviamente quello di contrastare la propaganda tedesca in Ungheria facilitata dalla conoscenza diffusa della lingua. Gli italiani sono coscienti della sproporzione della lotta, ne è una constatazione una relazione della Legazione italiana a Budapest dal titolo *Propaganda germanica in Ungheria*, redatta nel novembre 1934<sup>9</sup>. Qualsiasi iniziativa ungherese è accolta favorevolmente. L'Italia è stata effettivamente scelta dagli ungheresi, nella fase iniziale, per la creazione di istituti culturali: dopo Vienna e Berlino nel 1924, è a Roma che si è costituito nel 1927 un *Collegium Hungaricum*<sup>10</sup>, seguito da quello di Zurigo. Durante l'intero periodo, l'Accademia di Roma è rimasta l'istituzione ungherese all'estero con la migliore dotazione, prima ancora di Vienna e Berlino<sup>11</sup>. Le relazioni culturali seguono due direzioni: visite reciproche di personalità del mondo della cultura e dell'arte, ma anche della vita politica, come il deputato Arrigo Solmi<sup>12</sup>.

La visita probabilmente più pubblicizzata è stata quella del ministro ungherese dell'Istruzione e degli Affari Religiosi Kunó Klebelsberg, nel marzo del 1927, in occasione della creazione dell'Istituto storico ungherese di Roma. Questo Istituto deve la sua origine all'iniziativa del vescovo Vilmos Fraknói, che lo costituisce all'interno della propria villa, dove viene poi amministrato dall'Accademia nazionale ungherese delle Scienze. Lo scopo è comunque quello di trasformarlo in una «grande Accademia ungherese», con l'obiettivo di affrontare non solo il passato, ma anche il presente e il futuro delle relazioni culturali italo-ungheresi nel contesto del «salutare fremito del fascismo». Al di là di questa istituzione rappresentativa, Klebelsberg annuncia l'intenzione di inserire la lingua italiana nei piani di studio delle scuole secondarie in Ungheria<sup>13</sup>. Il trasferimento a Palazzo Falconieri era a questo punto già pianificato e il suo futuro direttore, Tibor Gerevich, manteneva legami amichevoli con Arduino Colesanti, Segretario di Stato del ministro italiano della Cultura Popolare<sup>14</sup>.

L'altro aspetto delle relazioni culturali rivela una chiara volontà di utilizzare gli ambienti conservatori ungheresi e il revisionismo per propagare l'ideologia fa-

scista. Una sezione ungherese dei Fasci Italiani all'Estero è fondata a Budapest, così come un Gruppo Universitario Fascista, il «Fascio Domenico Serlupi», diretto dal Dott. Giuseppe Longo<sup>15</sup>. Il Ministro plenipotenziario prende contatti con vari media ungheresi per trasmettere la propaganda italiana «per mezzo di fotografie»<sup>16</sup>. Si agisce nello stesso modo nei confronti delle riviste e non si ignora la concorrenza francese in questo campo: così nel luglio del 1937 una pubblicità della propaganda, emanata dalla Legazione, viene inviata alla redazione della *Nouvelle Revue de Hongrie*. Vinci si giustifica dicendo che conosce da anni il direttore (si tratta qui di József Balogh)<sup>17</sup>. Il ministero mostra tuttavia un certo riserbo perché, come è noto, la rivista è francofila, per di più Balogh è ebreo. Vinci deve riconsiderare la situazione, spiegando che la prossima uscita della rivista italiana *Corvina* sarà l'occasione per schierarsi, in modo più chiaro, contro l'influenza francese<sup>18</sup>. La Legazione italiana procede a tutto tondo, ma i risultati, nonostante le ambizioni per l'insegnamento dell'italiano nelle province ungheresi, non vanno oltre la stima e l'ambito mondano. Una filiale della società Dante Alighieri è inaugurata a Budapest nel marzo del 1934 in presenza del suo presidente, Felice Felicioni. Nel suo discorso il Ministro plenipotenziario Colonna utilizza i soliti riferimenti alla storicità dei rapporti italo-ungheresi, complimentandosi con coloro che ne garantiscono la continuità, a cominciare da Klebelsberg (morto nel 1932), dal Presidente del Consiglio Gömbös e da Berzeviczy, presenti alla cerimonia<sup>19</sup>. Il Presidente della Dante Alighieri di Budapest, Paolo Calabrò, ha in programma di istituire dei comitati di questa associazione nelle città universitarie di Pécs, Szeged e Debrecen<sup>20</sup>. Sembra che questo progetto non abbia avuto esito, anche se nel 1936 apre a Debrecen, sotto la direzione del professore Renato Fleri, un istituto culturale italiano che costituisce una filiale dell'associazione Amici dell'Italia «Circolo Monti», presieduta da un certo Andrea Csobán<sup>21</sup>.

L'«offensiva» della cultura italiana a Budapest si esprime attraverso il progetto di una mostra d'arte italiana che si svolge nel gennaio del 1936 e coincide con l'apertura dei nuovi locali dell'Istituto Italiano di Cultura<sup>22</sup>. Dopo molte peripezie da parte italiana, la mostra è installata al *Műcsarnok* (Galleria d'arte) e comprende molte opere contemporanee provenienti dalla Biennale di Venezia, tra cui dei dipinti di De Chirico. Il presidente della Biennale, Antonio Maraini, è il principale artefice di questo evento che sembra scavalcare i dipendenti della Legazione italiana. Il suo interlocutore ungherese è Gerevich. L'intero processo è controllato direttamente da Roma da Ottavio De Peppo, direttore generale del Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda. La collaborazione del governo ungherese è principalmente di natura finanziaria, ma molto sostanziale in quanto fornisce il trasporto delle opere oltre la frontiera e invita in Ungheria (facendosi carico delle spese) artisti e giornalisti italiani che, in cambio, hanno tenuto delle conferenze. L'inaugurazione si svolge il 18 gennaio, è un grande momento per i rapporti italo-ungheresi. A presiedere è l'ammiraglio Horthy che, nel suo discorso «in perfetta lingua italiana», ricorda il contributo italiano dato all'arte ungherese; il Reggente fa poi una lunga visita della mostra in compagnia di Maraini<sup>23</sup>. La risposta tocca a Dino Alfieri, Segretario di Stato per la stampa e la propaganda, che improvvisamente si lascia andare ad una critica revisionista che suscita l'ira dell'Ambasciatore rumeno,

Basilio Grigorcea, che abbandona la sala. Il principe Colonna e il primo segretario della Legazione Baldoni sono imbarazzati per questa uscita inaspettata di Alfieri che non hanno avuto modo di prevenire.

L'ispirazione fascista è più evidente nella missione in Ungheria, della durata di un mese, effettuata dal giornalista Manlio Barilli per studiare la possibilità di creare una sezione dei CAUR nel paese. Quest'ultimo sostiene il progetto contro il parere della Legazione<sup>24</sup>. Il gruppo ungherese è effettivamente creato il 7 febbraio 1936, i suoi membri sono sia dichiarati revisionisti, come il barone István Apor, segretario della lega revisionista (*Revizíós Liga*) sia simpatizzanti del movimento fascista *MOVE* (*Magyar Országos Véderő Egyesület*) come János Szeder, ma ci sono anche parlamentari e membri di associazioni professionali (medici, avvocati, ingegneri)<sup>25</sup>.

Altri esponenti dei media o della cultura italiana arrivano in Ungheria, in quegli anni, a scopo di turismo «storico-politico». Questo è il caso, ad esempio, del giornalista Rodolfo Crociani, che fa dei suoi viaggi un racconto intitolato *Itinerario ungherese*<sup>26</sup>. La pubblicazione del volume è promossa dal Ministero della Cultura Popolare (dipartimento di acquisizioni e distribuzioni); il carattere propagandista è rafforzato anche dalla prefazione affidata al Ministro plenipotenziario ungherese a Roma, Zoltán Mariássy<sup>27</sup>. Questo lavoro è una sorta di specchio delle reciproche intenzioni dei due paesi, e mostra l'Ungheria come vuole essere vista dall'Italia e viceversa. Il discorso, in termini di stile e intenzionalità, è paragonabile a quello di alcune opere francesi dell'epoca favorevoli all'Ungheria.

Due visite ufficiali coronano questa fase. Si svolgono nel novembre del 1936 nel caso di Horthy e nel maggio del 1937 per Re Vittorio Emanuele III. Gömbös a suo tempo aveva ardentemente voluto invitare Mussolini a Budapest, ma il pretesto della guerra civile spagnola impedì al Duce di fare il viaggio. Dopo la morte di Gömbös, Mussolini non ha più motivo per visitare l'Ungheria<sup>28</sup>, visto che i suoi successori non simpatizzano col fascismo. Il Ministro plenipotenziario d'Italia a Budapest, il principe Colonna, è stato informato nel maggio del 1936, dal ministro degli Affari esteri Kálmán Kánya, del desiderio di Horthy di venire a Roma. Kánya insiste sul fatto che il Reggente, che da 17 anni non si recava all'estero, vuole che l'Italia sia la sua prima trasferta ufficiale<sup>29</sup>. Nelle sue memorie, Horthy racconta la cosa in modo inverso, parlando di un invito giunto dal conte Ciano in occasione di una sua visita a Budapest<sup>30</sup>. Colonna poi si disinteressa della visita, che non rientra nelle sue competenze, ma si preoccupa di sapere chi sarà ad accompagnare Horthy: alla fine saranno i ministri Kánya (Affari esteri) e Darányi (Presidente del Consiglio). L'altra sua preoccupazione si concentra sulla visite che Horthy farà durante il viaggio di ritorno da Roma, è previsto infatti un soggiorno a Vienna<sup>31</sup>.

Horthy dedica nei suoi ricordi diverse pagine alla relazione sulla visita a Roma, visita che ha particolarmente messo a frutto, visto che non conosceva ancora la città eterna. L'accoglienza è grandiosa e non poteva che lusingare la vanità del Reggente che incontra il Re, il Papa e Mussolini! La coppia Horthy è ospitata al Quirinale e riceve una visita privata di Mussolini. Il leader fascista fa la migliore impressione su Horthy, che non vede in lui alcun «atteggiamento drammatico». In realtà

Horthy non è lungimirante, afferma infatti di non aver sentito alcuna tensione tra il Duce e il Re<sup>32</sup>. Tra i momenti importanti del suo soggiorno vi è senza dubbio la visita in Vaticano, che ha profondamente colpito Horthy come ungherese e come protestante. Ora il suo obiettivo era quello di chiedere al Papa il favore di organizzare il prossimo Congresso Eucaristico a Budapest, nel 1938, per celebrare il 900° anniversario della morte di S. Stefano. L'udienza dura mezz'ora, è presente anche la signora Horthy, oltre al Nunzio apostolico di Budapest, Angelo Rotta, al Segretario di Stato Eugenio Pacelli (poi papa Pio XII), al Presidente del Consiglio ungherese Kálmán Darányi e al gran maestro dell'Ordine di Malta. Il giorno seguente, su una delle nuove vie aperte dal «fascismo di pietra» davanti ai Fori Imperiali e battezzata via dell'Impero (oggi via dei Fori Imperiali), si svolgerà una parata militare<sup>33</sup>. Il Re e Horthy, a cavallo, passano in rassegna un effettivo di 25.000 uomini.

Il culmine della visita, tuttavia, è senza dubbio la sfilata e le manovre navali che si svolgono la mattina del 26 novembre nel Golfo di Napoli. Sul molo Beverello, gli ospiti salgono a bordo della *Zara*<sup>34</sup>, una nave che porta il nome di una delle città dell'Adriatico sotto sovranità italiana, un gesto che, forse, non sarà risultato molto piacevole. Un'iconografia abbondante, film e fotografie documentano questo episodio del viaggio. Horthy vede il mare per la prima volta dalla fine dell'ottobre 1918, quando ha dovuto lasciare Pola. Sulla nave, il Reggente fa un brindisi in italiano, nel quale sottolinea il fatto di aver ritrovato, adesso, quel che per lui è il significato della vita e della felicità: il mare<sup>35</sup>.

La visita del Re d'Italia, Vittorio Emanuele III, accompagnato dalla regina Elena nel maggio del 1937 a Budapest, costituisce, con lo svolgimento del Congresso Eucaristico, la prima occasione per l'Ungheria di riattivare i fasti della fine del secolo precedente. L'organizzazione e lo svolgimento della visita sono stati accuratamente preparati dal nuovo Ministro plenipotenziario a Budapest, il conte Luigi Orazio Vinci. La relazione della visita è anche oggetto di un resoconto di sessanta pagine rilegate, in cui si seguono i sovrani a partire dalla stazione ferroviaria di Roma fino al loro ritorno in patria<sup>36</sup>. Vinci era molto seccato dal desiderio reciproco del Re d'Italia e degli Arciduchi d'Asburgo di incontrarsi. I governi ungherese e italiano non vogliono incoraggiare i legittimisti, ma neanche possono rifiutare al Re una riunione. Questa ha quindi luogo, ma assume un carattere privato ed intimo, sotto forma di un'udienza concessa dal Re agli Arciduchi e di una colazione offerta la mattina seguente dall'Arciduca Giuseppe<sup>37</sup>. Il resto del soggiorno è costituito da un banchetto al castello, che ha luogo il 20 maggio, da vari ricevimenti e da una serata di gala al Teatro dell'Opera. Tutti gli spostamenti a Budapest vengono effettuati a cavallo, la città è addobbata ed illuminata. Si ritrova l'atmosfera delle celebrazioni della festa del Millennio del 1896. L'Ambasciatore degli Stati Uniti, Montgomery, è colpito dalla portata dei festeggiamenti e dall'abilità con cui gli ungheresi li gestiscono. Dopo essere stato invitato alla cena di gala al castello constata: «Gli ungheresi, come padroni di casa, hanno dato il loro meglio. Indossavano i loro abiti tradizionali per i balli. È stato tutto molto colorato.»<sup>38</sup> Gli ospiti poi si recano sulla terrazza del castello: «Budapest aveva un ottimo sistema di illuminazione degli edifici pubblici e dei ponti. Davanti ai nostri occhi, la città

non era più com'è normalmente, ma completamente illuminata, fino alle colline. Era straordinario»<sup>39</sup>.

Vittorio Emanuele è anche ricevuto ad Esztergom dal Primate, il cardinale Jusztinián Serédi. Per non esser da meno alle vie imperiali di Roma, la parata militare si svolge sulla via Andrásy, la tribuna ufficiale è posta all'incrocio della cosiddetta rotonda (oggi *Kodály Körönd*). Horthy pronuncia tutte le sue frasi in italiano. Da parte italiana gli echi della visita sono anche favorevoli. Il Re sembra tornare molto soddisfatto della sua permanenza. Vinci moltiplica le relazioni e l'invio di documentazione relativa alla manifestazione, sottolinea anche il fervore popolare che ha accompagnato le visite dei sovrani italiani e l'accoglienza che la popolazione ha riservato a ciascuno dei loro gesti, come ad esempio la visita improvvisata della regina a *Mátyás templom*, durante una festa dedicata ai bambini bisognosi<sup>40</sup>. La stampa e i cinegiornali si occupano ampiamente del viaggio, tutti gli eventi sono filmati, abbiamo qui a che fare con una grande operazione di comunicazione, probabilmente più importante del Congresso Eucaristico, che non parla a tutti i cittadini magiari. L'amicizia con l'Italia è, per l'opinione pubblica, molto più gradita e lusinghiera di quella con la Germania: c'è in Ungheria, come altrove, l'idea di un'Italia fantastica, dalla quale non può venir fuori nulla di male. L'accento posto sulle relazioni culturali tra i due paesi offre un messaggio positivo che valorizza l'Ungheria. Il rapporto con la Germania, tuttavia, è più ambivalente e, in questo senso, non costituisce una particolare specificità ungherese.

## 2. FRANCOFIL I UNGHERESI E MAGIAROFILI FRANCESI

A parte le sfere esclusivamente politiche, uno dei principali campi di espressione della francofilia ungherese è la *Revue de Hongrie*, che diventa nel 1932 la *Nouvelle Revue de Hongrie*, allora sotto la direzione di György Ottlik, che sostituisce Vilmos Huszár, appena deceduto<sup>41</sup>. Il Ministro francese a Budapest, Louis de Vienne<sup>42</sup>, spera che questo cambiamento possa produrre un'evoluzione decisamente positiva in Francia. Incoraggia quindi apertamente il nuovo caporedattore, si impegna a fare pubblicità alla rivista, per la quale finisce per ottenere, nel 1933, una sovvenzione del *Quai d'Orsay*<sup>43</sup>. Dopo aver lasciato la Legazione, nel 1934, de Vienne, liberato dal suo dovere di opposizione, diventa un assiduo collaboratore della rivista. Dal 1935 al 1937 non fornisce meno di nove articoli. Tre nel 1935: «Le problème de l'Europe centrale»<sup>44</sup>, «Le sort de l'Europe centrale»<sup>45</sup>, e «Comment faut-il comprendre les Hongrois?»<sup>46</sup>. Poi quattro contributi nel 1936: «Que faut-il penser de l'Autriche?»<sup>47</sup>, «La Petite Entente est-elle un moyen ou une fin?»<sup>48</sup>, «L'Europe centrale et les puissances»<sup>49</sup>, e poi in luglio: «Recherche d'une solution rationnelle et raisonnable»<sup>50</sup>. In maggio ha contribuito al numero speciale *Connaissance de la Hongrie* con un articolo eponimo<sup>51</sup>, poi in ottobre scrive: «La Hongrie avant les Hongrois»<sup>52</sup>. Nel 1938 il numero di luglio è dedicato al Reggente Horthy, in occasione del suo 70° compleanno.

Al di là della personalità di Ottlik, i membri del consiglio di amministrazione della rivista rappresentano un panorama completo della francofila ungherese, si trovano tra l'altro imprenditori (Ferenc Chorin, Móric Kornfeld), politici (István Bethlen, Albert Apponyi, Pál Teleki, Tibor Eckhardt) o esperti, come l'economista Elemér Hantos, e scrittori come Dezső Kosztolányi. Alcuni nomi si ritrovano anche negli organici delle riviste italiane, riflettendo ad un tempo il cosmopolitismo delle élite ed un impegno equilibrato. La rivista predica un revisionismo ragionevole e pacifico<sup>53</sup>. Per questo ricorre a certi nomi prestigiosi del mondo della politica, come Bethlen, Teleki, o Endre Bajcsy-Zsilinszky, ma anche della stampa, con la frequente collaborazione del direttore del *Magyarság*, Sándor Pethő. Si vuol tuttavia, in primo luogo, che diventi un mezzo di diffusione che faccia da tramite tra la cultura ungherese e la Francia; è per questo che chiama i più grandi scrittori, che non sono tutti necessariamente conservatori: Jenő Heltai, Sándor Márai, Frigyes Karinthy, Miklós Bánffy, Kálmán Mikszáth, Ferenc Molnár, Károly Kós, Zsigmond Móricz, certo, ma anche Ern Szép, Antal Szerb e Gyula Illyés, che sono francofili sinceri. Il musicologo Emil Haraszi, specialista dell'opera di Franz Liszt, che vive in parte a Parigi, collabora regolarmente. A metà strada tra la politica e la letteratura troviamo anche lo storico Gusztáv Gratz, l'autore del dizionario ungherese-francese Sándor Eckhardt, così come il delegato ungherese alla Società delle Nazioni, Tibor Eckhardt, comprendendo inoltre molti ecclesiastici, a cominciare dal primo di essi, il cardinale Jusztinián Serédi, Primate d'Ungheria, nonché diverse donne, molte delle quali certamente appartengono all'aristocrazia, pur prendendo la parola anche professioniste della letteratura e delle arti.

Per quanto riguarda la parte francese, gli scrittori sono chiaramente molto meno brillanti, si capisce che la rivista ha difficoltà nel reclutare l'intelligenza francese, anche se appaiono alcuni nomi famosi, come Pierre Drieu La Rochelle, Julien Benda, Daniel-Rops o Georges Suares. Numerosi pubblicitari, appartenenti alla nobiltà francese, figurano anche tra i collaboratori regolari della rivista, tra loro Stanislas de la Rochefoucauld e Wladimir d'Ormesson. La pessima reputazione di cui l'Ungheria gode sulla stampa e nella vita politica francese si riflette nella scarsa partecipazione di parlamentari e giornalisti alla rivista, che deve quindi accontentarsi delle seconde linee: la maggior parte dei politici sono infatti ex-deputati o senatori di scarsissima importanza, mentre i giornalisti sono rappresentati principalmente dai collaboratori del *Temps*, uno dei pochi giornali favorevoli e, occasionalmente, finanziato dall'Ungheria.

Al di là delle relazioni ufficiali, l'Ungheria cerca di essere ascoltata dall'opinione pubblica e dai parlamentari francesi. La questione ungherese, tuttavia, ha poco sostegno presso l'Assemblea nazionale e, ad eccezione del deputato Ernest Pezet (particolarmente interessato all'Austria) e di Xavier Vallat, la sua eco è debole. Un viaggio di una trentina di deputati, previsto nel 1933, viene rinviato a seguito delle proteste della Cecoslovacchia e, infine, un paio di visite a Budapest dei politici francesi presentano un carattere individuale e rimangono numericamente limitate. Un viaggio di parlamentari, le cui appartenenze politiche vanno dall'estrema destra al partito radicale (sinistra) ha luogo comunque nel settembre del 1935<sup>54</sup>, organizzato

da Vallat con la partecipazione di Pezet. Una visita dell'Unione interparlamentare si svolge anche a Budapest il 3-8 luglio 1936, in occasione della sua XXXII conferenza<sup>55</sup>. Il deputato del Rhône, Antoine Sallès, presidente del gruppo francese dell'Unione, pubblica una brochure in onore dell'Ungheria e del Reggente Horthy<sup>56</sup>.

Il 18 Gennaio 1934 Xavier Vallat pronuncia, nella galleria della *Magyar Külügyi Társaság* (Società Ungherese per le relazioni esterne) una conferenza sul tema «La Francia e la questione del Danubio»<sup>57</sup>, nella quale annuncia il sostegno della Francia all'Ungheria nell'ipotesi della creazione di una confederazione danubiana. Vallat si espone dicendo che parla a nome del Ministro degli Affari esteri Louis Barthou e del governo francese. Riesce inoltre a prendere contatto con qualche personalità ungherese, in particolare con Endre Bajcsy Zsilinszky<sup>58</sup>, che diviene il suo interlocutore principale in Ungheria; un rapporto del Ministero dell'Interno ungherese rivela l'esistenza di una regolare corrispondenza<sup>59</sup>. Bajcsy Zsilinszky è anche uno dei fondatori del *Budapest francia barát magyar club* (Club dei francofilo di Budapest), in cui si ritrovano parlamentari «indipendenti», come Miklós Lázár, Vince Nagy, Barna Buza, Pál Auer o Rusztem Vambéry<sup>60</sup>, ma anche socialisti, legittimisti ed ex-membri del partito del 1848<sup>61</sup>. Il loro obiettivo è quello di lavorare per allontanare l'Ungheria dalla Germania, possibilmente con un nuovo insediamento degli Asburgo che è, naturalmente, il più grande desiderio dei legittimisti. Secondo un altro rapporto Vallat era dietro a tutto questo, ma non ci sono prove sufficienti. Tra i piccoli partiti di opposizione, solo il Partito dei piccoli proprietari (*Kisgazda párt*) sembra non avere soci nel club. Secondo le dichiarazioni del club, l'Europa centrale avrebbe avuto una lunga pace se l'Ungheria e la Piccola Intesa fossero riuscite a mettersi d'accordo per combattere contro le ambizioni tedesche<sup>62</sup>.

A Parigi alcuni salotti sono i luoghi dove si riuniscono i sostenitori della revisione: come quello di Madame Dupuy o della contessa de La Rochefoucauld. I corrispondenti della stampa ungherese in Francia servono anche come agenti di propaganda e le loro attività sono state sorvegliate in questo senso da parte del Ministero dell'Interno, che ne riferisce regolarmente al *Quai d'Orsay*. Una nota del 28 luglio 1934 riguardo a François (Ferenc) Honti, corrispondente a Parigi del *Pesti Hírlap*, segnala la sua attività di editore delle *Nouvelles danubiennes*, rivista apertamente revisionista che tenta di entrare negli ambienti francesi<sup>63</sup>. Infatti Honti, segretario della Lega revisionista in Francia, si sforza di pubblicare sulla stampa francese sia i suoi articoli sia quelli di simpatizzanti, francesi o ungheresi, del revisionismo. Ciò avviene approfittando della collaborazione occasionale con altri giornalisti ungheresi che vanno a Parigi oppure interpellando personaggi di rilievo, ad esempio il conte Bethlen. Molti libri escono a Parigi in quegli anni, la maggior parte sono opera di ungheresi, ma anche di Georges Roux, triplo agente, probabilmente pagato dall'Ungheria, dall'Italia e dalla Germania che, malgrado le ripetute smentite, si presenta spesso come un parente dell'Ambasciatore François Charles-Roux. La causa ungherese attira un certo numero di giovani scribacchini, per la maggior parte vicini all'estrema destra, che cercano coi loro scritti di attirare l'attenzione degli ambienti francofilo e revisionisti ungheresi a cui offrono i loro servizi. In verità queste iniziative sono generalmente accolte con sospetto a Budapest.

I circoli ufficiali ungheresi, tuttavia, non approvano sempre il contenuto delle campagne stampa a favore dell'Ungheria, deplorando il fatto che, in generale, si effettuino su organi di piccola diffusione e politicamente troppo marcati, come *Le Crapouillot*. Nel 1928 si pensa a dare sovvenzioni ad alcuni quotidiani, *Le Petit Parisien*, *Liberté*, o anche *Le temps*<sup>64</sup>, in modo da far inserire articoli pro-ungheresi tramite Tibor Eckhardt, che serve come vice-presidente della Lega revisionista. Il 1° maggio 1934, invece, Sándor Khuen-Héderváry, ministro plenipotenziario ungherese a Parigi, decide di adottare una tattica più moderata e una manipolazione meno aggressiva dei temi revisionisti contro la Piccola Intesa, data anche la distensione allora percepibile tra la Francia e l'Ungheria<sup>65</sup>.

Nei circoli politici la francofila si esprime su una vasta gamma, dai socialdemocratici, particolarmente risollepati dopo la vittoria del Fronte popolare in Francia, ai liberali e ad alcuni membri del partito di governo, per finire tra i legittimisti, perfino all'estrema destra con Bajcsy-Zsilinszky. Nella corrispondenza diplomatica dedicata alle azioni dell'opposizione in Parlamento o nella stampa, sono sempre gli stessi nomi che appaiono, in particolare in campo monarchico: il marchese Pallavicini, i conti Zichy, Eszterházy e Sigray, questo tende a corroborare l'impressione di una francofila politica isolata. De Vienne, egli stesso aristocratico, non perde occasione per sottolineare l'attrazione per la Francia degli uomini della nobiltà, ma il regime Gömbös (1932-1936), demagogico e populista, è fundamentalmente contrario alla nobiltà che cerca di strumentalizzare pur disprezzandola, come i suoi modelli tedeschi e italiani.

Sul campo della politica culturale né la Francia né l'Italia possono vincere, ciò perché per la prima volta si frappongono ostacoli politici, malgrado la tradizione della francofonia e la francofilia delle élites. In secondo luogo l'influenza tedesca pesa troppo per permettere che i legami storici si convertano in una vera politica culturale. L'Italia inoltre non è costante nei suoi sforzi, che si disperdono nell'intera regione dell'Europa centrale e soprattutto orientale.

## NOTE

<sup>1</sup> Sulla visione italiana della regione prima della Prima Guerra mondiale si veda CATHERINE HOREL, *Cette Europe qu'on dit centrale. Des Habsbourg à l'intégration européenne 1815–2004*, Parigi, Beauchesne, 2009, p. 303–304 (traduzione ungherese, *A középnek mondott Európa. A Habsburgtól az európai integrációig, 1815–2004*, Budapest, Akadémiai kiadó 2011, 244–245).

<sup>2</sup> «La politica meridionale del germanesimo è stata per secoli la storica funzione dell'Austria». Pietromarchi, Luca (sotto lo pseudonimo di Luca dei Savelli), *Nazioni e minoranze etniche*, Bologna, 1929, vol. I, p. 158.

<sup>3</sup> ANCEL, JACQUES, *Les Balkans face à l'Italie*, Parigi, 1928, p. 29.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>5</sup> « Ai lettori », *L'Europa orientale*, n° 1, giugno 1921.

<sup>6</sup> Per il quadro generale della politica culturale italiana, si veda STEFANO SANTORO, *L'Italia e l'Europa orientale, diplomazia culturale e propaganda 1918–1943*, Milano, F. Angeli, 2005.

<sup>7</sup> *Corvina. Rivista di scienze, lettere ed arti della Società ungherese-italiana Matteo Corvino*, I anno, n° 1, gennaio-luglio 1921.

- <sup>8</sup> *Corvina. Rassegna italo-ungherese*, n° XXXI, gennaio-luglio 1943.
- <sup>9</sup> Archivio centrale dello Stato. Ministero della Cultura Popolare. Direzione Generale per i Servizi della Propaganda, busta 250, fasc. I. 75 Ungheria 1934 telespresso n°11510/1421.
- <sup>10</sup> SÁRKÖZY, PÉTER, TOLOMEO, RITA (dir.), *Un istituto scientifico a Roma: l'Accademia d'Ungheria*, Cosenza, 1993.
- <sup>11</sup> ROMSICS, IGNÁC, « Les relations culturelles franco-hongroises et l'Institut hongrois de Paris entre les deux guerres mondiales », *Cahiers d'études hongroises* 2/1990, p. 184.
- <sup>12</sup> Solmi era professore di diritto pubblico all'università di Pavia e fu il mentore della tesi di Rodolfo Mosca. GYULA HERCZEG, «Il ministro degli Esteri Dino Grandi e l'Ungheria», in GUIDA, TOLOMEO (a cura di), *Italia e Ungheria (1920-1960). Storia, politica, società, letteratura, fonti*, Cosenza, Periferia, 1991 p.56-57.
- <sup>13</sup> KUNÓ KLEBELSBERG, *La cooperazione intellettuale tra l'Italia e l'Ungheria. Discorso pronunciato da S.E. il conte Cuno Klebelsberg, ministro ungherese del culto e della pubblica istruzione il 16 marzo 1927 a Roma, Budapest, Franklin, 1927, p.5*
- <sup>14</sup> KUNÓ KLEBELSBERG, «Palazzo Falconieri», in *Nemzeti ujság*, 13 novembre 1927. Questo articolo è ripreso nel suo libro *Neonacionalizmus*, Budapest, Athenaeum, 1928, p.105-110.
- <sup>15</sup> ACS. MCP. Direzione Generale per i Servizi della Propaganda, busta 250, fasc. I. 75 Ungheria 1934.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, Telegramma del principe Colonna, 16 maggio 1934.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, fasc. I. 75 Ungheria 1937, Telespresso n°8752/0121 dal 28 luglio 1937.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, Telespresso n°11485/0266 dal 25 dicembre 1937.
- <sup>19</sup> *Ibid.*, fasc. I. 75 Ungheria 1934, telegramma n°2564/322, 11 marzo 1934.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, fasc. I. 75 Ungheria 1935. Lettera di Felicioni a Dino Alfieri, 15 gennaio 1935.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, busta 251 b.251, fasc. I. 75 Ungheria 1936.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, busta 250, fasc. I. 75 Ungheria 1935.
- <sup>23</sup> «Il Reggente Horthy all'inaugurazione dell'Esposizione d'arte italiana a Budapest», *Il Messaggero*, 26 gennaio 1936.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, Rapporto di Manlio Barilli, 24 dicembre 1934.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, Lettera del presidente dei CAUR, Eugenio Coselschi, 17 febbraio 1936.
- <sup>26</sup> ALBERTO M. ARPINO, «Un «itinerario ungherese» tra propaganda e simpatia», Guida, Tolomeo (a cura di), *Italia e Ungheria*, p.217-220.
- <sup>27</sup> RODOLFO CROCIANI, *Itinerario ungherese*, Roma, Edizioni italiane, 1942. Crociani è giornalista alla *Tribuna*; fa quattro viaggi in Ungheria tra cui due sono organizzati dall'*Opera Balilla*.
- <sup>28</sup> Ministero degli Affari Esteri (MAE). Direzione generale degli Affari Politici (A.P) Ungheria. b. 15 (1937) Fasc. I.8 Rapporti politici. Telegramma n°5959/1625 dal 13 ottobre 1936.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, Telespresso n°5538/568 dal 14 maggio 1936, «segreto». Progetto di visita in Italia del Reggente Horthy.
- <sup>30</sup> NIKOLAUS VON HORTHY, *Ein Leben für Ungarn*, Bonn, Athenaeum Verlag, 1953, p.181 (versione ungherese *Emlékirataim*, Budapest, Európa-História. p. 191).
- <sup>31</sup> Sulle due visite e la loro strumentalizzazione si veda Dávid Turbucz, «Egy államfői utazás kultikus értelmezése. Horthy Miklós római és bécsi útja 1936. november végén» [L'interpretazione culturale del viaggio del capo dello stato. I viaggi di Miklós Horthy a Roma e Vienna di fine novembre 1936], *Korunk*, novembre 2012 p. 82-87.
- <sup>32</sup> HORTHY, *Ein Leben für Ungarn*, p.182 (versione ungherese p. 192).
- <sup>33</sup> Selon l'expression d'EMILIO GENTILE, *Fascismo di pietra*, Rome, Editori Laterza, 2007.
- <sup>34</sup> OWEN RUTTER, *Regent of Hungary. The authorized life of Admiral Nicholas Horthy*, Londra, Rich&Cowan, 1939, p.319.
- <sup>35</sup> LILI DOBLHOFF, *Horthy Miklós*, Budapest, Athenaeum, 1938, p. 320.

- <sup>36</sup> MAE. (A.P.) Ungheria. b. 15 (1937). Fasc. 7. «Il viaggio delle Loro Maestà a Budapest (18–23 maggio-XV), direzione generale affari generali, ufficio V.
- <sup>37</sup> Ibid. Lettera di Vinci dal 13 aprile 1937: «Viaggio degli Augusti Sovrani in Ungheria».
- <sup>38</sup> JOHN FLOURNOY MONTGOMERY, *Hungary. The unwilling satellite*, New York, Devin-Adair, 1947, p. 84. «The Hungarians as host were at their best. (...) The Hungarians wore their traditional uniforms to the dance, so it was extremely colorful».
- <sup>39</sup> Ibid. p.85. «Budapest had a very fine system of illuminating public buildings and bridges. As we looked out, we saw not only the city as it normally was, but all of the illumination, even up on the hills. It was extraordinary».
- <sup>40</sup> Ibid. Lettera di Vinci del 18 giugno 1937: «Echi della visita degli Augusti Sovrani».
- <sup>41</sup> Sur la *Nouvelle Revue de Hongrie*, si veda la tesi di Henri de Montéty «*La Nouvelle Revue de Hongrie et ses amis français (1932–1944). La cause hongroise: une machine à remonter le temps pour les catholiques et les jeunes non-conformistes*», cotutelle Lyon III/ELTE (Budapest), 2008.
- <sup>42</sup> Sulla sua missione si veda CATHERINE HOREL, «Louis de Vienne, diplomate magyarophile», in FRÉDÉRIC DESSBERG, ANTOINE MARES (dir.), *Militaires et diplomates français face à l'Europe médiane*, Parigi, Eur'Orbem éditions, 2017, p. 97–118
- <sup>43</sup> Ministère des Affaires étrangères (MAE), Série Z Europe. Hongrie 1930–1940, vol. 98 (stampa).
- <sup>44</sup> Nouvelle Revue de Hongrie, marzo 1935, p. 215–219.
- <sup>45</sup> Nouvelle Revue de Hongrie, aprile 1935, p. 327–335
- <sup>46</sup> Nouvelle Revue de Hongrie, novembre 1935, p.379–389.
- <sup>47</sup> Nouvelle Revue de Hongrie, gennaio 1936, p.3–13.
- <sup>48</sup> Nouvelle Revue de Hongrie, marzo 1936, p.197–207.
- <sup>49</sup> Nouvelle Revue de Hongrie, maggio 1936, p.396–406.
- <sup>50</sup> Nouvelle Revue de Hongrie, luglio 1936, p.3–14.
- <sup>51</sup> Nouvelle Revue de Hongrie, maggio 1937, p.394–401.
- <sup>52</sup> Nouvelle Revue de Hongrie, ottobre 1937, p.300–305.
- <sup>53</sup> Vienne a Paul-Boncour, dispaccio n°84, 14 aprile 1933, MAE Série Z Europe. Hongrie 1930–1940, vol. 118, folios 151–152.
- <sup>54</sup> Tra loro si trovano Robert Schuman e Philippe Henriot, che non sono certo differenti: Schuman sarà tra i promotori dell'Unione Europea, Henriot invece servirà il regime di Pétain.
- <sup>55</sup> L'Ungheria già prima della Prima Guerra mondiale è un membro fondatore e molto importante dell'Unione tra loro grazie all'azione di Albert Apponyi.
- <sup>56</sup> ANTOINE SALLÈS, *En Hongrie avec la XXXII<sup>e</sup> conférence l'Union interparlementaire*, Lyon, Imprimerie du «*Salut Public*», 1936.
- <sup>57</sup> *A pesti hirlap 1935. évi nagy naptára* (Grande calendario del *Pesti Hirlap* pour 1935), Budapest, 1935 p.39.
- <sup>58</sup> Endre Bajcsy-Zsilinszky (1886–1944) è tra i fondatori della *MOVE* nel novembre 1918. Crea con Gyula Gömbös il partito di difesa della razza (*Fajvédő Párt*). Dal 1926 collabora al *Magyarság*, nel 1928 lancia il proprio giornale *Előőr*s (L'avanguardia), e comincia ad allontanarsi da Gömbös. Nel 1930–31 fonda il *Nemzeti Radikális Párt* (una delle linee del Partito nazionale radicale) e pubblica dal 1932 il *Szabadság* (Libertà) che si oppone al nazismo. Nel 1936 il suo partito si fonde col Partito dei Piccoli Proprietari. Arrestato dalla Gestapo il 19 marzo 1944, è liberato su ordine del governo Lakatos e partecipa alla creazione del Comitato di liberazione, arrestato di nuovo dalle Croci Freciate il 23 novembre 1944, è giustiziato l'11 dicembre 1944.
- <sup>59</sup> Rapporto «assolutamente confidenziale» dal consigliere ministeriale Dr. Boór, del 18 giugno 1934, rivolto al ministro degli Affari esterni Kálmán Kánya. Magyar Országos Levéltár (Archivio nazionale ungherese), Külügyminiszterium Külképviseltek (Ministero degli Affari esterni. Relazioni esterne), K63, Politikai Osztály (sezione politica) 1919–1945. Busta 92/11. Pila 11/7, foglio 59–60.

- <sup>60</sup> Vince Nagy (1886-1965), politico di tendenza liberale. Barna Buza (1873–1944), politico, avvocato e pubblicitista. Pál Auer (1885–1978 Paris), pubblicitista, politico e giurista. Consulente legale della legazione di Francia. Ambasciatore a Parigi nel 1946, lascia il suo posto nel 1947 per rimanere in Francia. Ruzstem Vámbéry (1872–1948), figlio del grande orientalista Ármin Vámbéry. Avvocato e pubblicitista.
- <sup>61</sup> Si allude qui al partito dell'Indipendenza del 1948, fondato negli anni 1880 è opposto al Compromesso del 1867; dopo molte divisioni il partito rinasce negli anni 1920 ma non riesce a ottenere deputati.
- <sup>62</sup> Rapporto del ministero dell'Interno rivolto a Kánya e trasmesso a Khuen-Héderváry, MOL, KK, K63, PO 1919–1945. Busta 92/11. Pila 11/7, 8 agosto 1934, foglio 94.
- <sup>63</sup> *Les nouvelles danubiennes* escono in quattro lingue (tedesco, francese, inglese e italiano), la rivista aveva una tiratura di 22 000 copie ed era stampata dalla rotativa del *Pesti Hirlap*.
- <sup>64</sup> Si può notare che *Le Temps* e *le Petit Parisien* sono già stati utilizzati dalla diplomazia austro-ungarica per pubblicare articoli favorevoli alla monarchia dietro pagamento dei giornalisti. La venalità della stampa era cosa normale.
- <sup>65</sup> Khuen-Héderváry a Kánya, 1 maggio 1934, MOL, KK, K63, PO 1919-1945. Busta 92/11. Pila 11/7, foglio 45.

# Il design italiano. L'italiano del design

ELENA DELLAPIANA  
POLITECNICO DI TORINO

ANNA M. SIEKIERA<sup>1</sup>  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL MOLISE

*Il design è lo specchio della società, ma la riflessione dell'immagine non avviene alla velocità della luce, bensì solo dopo qualche anno, perché i «tempi tecnici» necessari per passare dal progetto alla realizzazione sono assai lunghi.*

(Giovanni Klaus Koenig)<sup>2</sup>

**D** OCHI SETTORI DELLA «CREATIVITÀ» HANNO SENTITO IL BISOGNO DI COSTRUIRE UNA CIFRA NAZIONALE QUANTO QUELLO DEL PROGETTO E DELL'ARCHITETTURA, SOPRATTUTTO IN COINCIDENZA – E IN CONTROTENDENZA – CON L'AFFERMAZIONE DEL CARATTERE INTERNAZIONALE, SOVRARAZIONALE, EGUALITARISTICO CHE COINCIDE CON LA STAGIONE DEL RAZIONALISMO, NEGLI ANNI VENTI DEL SECOLO SCORSO. LINGUAGGIO SENZA BISOGNO DI DIZIONARIO PER ECCELLENZA, INFATTI, INSIEME ALLA MUSICA, GUIDATO TRADIZIONALMENTE DAL NOSTRO PAESE – DALLA CLASSICITÀ ROMANA A quella rinascimentale – si trova ad affrontare, anche in virtù delle vicende politiche del periodo, un problema di ri-localizzazione formale, spirituale ed espressiva che porterà alla definizione della fortunatissima formula *Made in Italy*, sintomo e simbolo di un'attitudine creativa e produttiva che sfiora i confini e i significati di una visione del mondo. Questo è vero soprattutto nel campo della progettazione di oggetti e della comunicazione visiva, del design e della grafica, che si amplia progressivamente includendo moda, sistemi, filiere, financo cibo, fino ad abbracciare un vero e proprio stile di vita che il mercato globale odierno desidera e acquista.

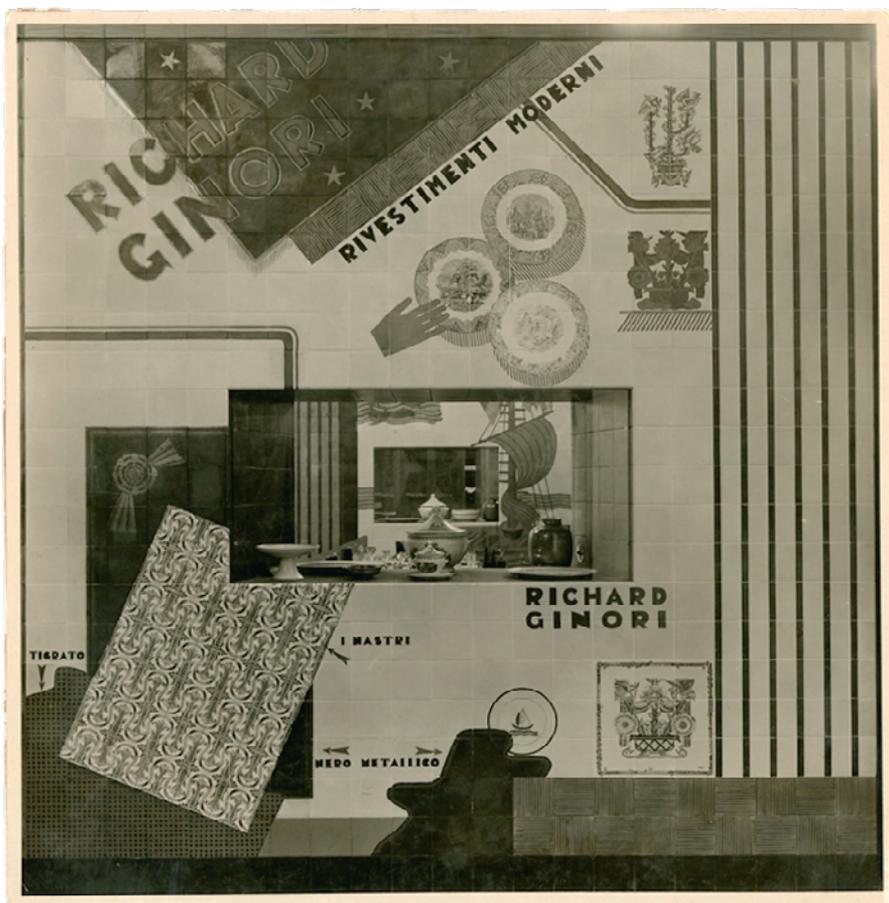
Collocando l'origine della definizione del design in Italia nel Primo Dopoguerra<sup>3</sup> e in particolare intorno alla nascita delle riviste focalizzate sulla casa – «La casa bella» e «Domus», nel 1928 –, emerge innanzitutto come siano i progettisti stessi a circoscrivere il proprio campo di azione trattando le proprie opere e quelle altrui nelle sedi critiche e di dibattito. Essi lo fanno, – Gio Ponti e Giuseppe Pagano *in primis*, entrambi architetti/designer – da una parte in relazione al tema della casa, rendendo così circolare il discorso sull'architettura, sugli interni, sugli oggetti e sui mezzi di trasporto (FIG. 1), dall'altra attingendo a una cultura tardo-ottocentesca, ancora quella delle riviste, da «Arte italiana Decorativa e Industriale» a «Emporium», delle quali ri-

producono le dinamiche delle incursioni delle arti di ricerca – dalla letteratura alla musica, alla pittura – affiancate alle più quotidiane «spigolature» su pizzi, piccoli accessori, fiori recisi ed economia domestica. La consuetudine, sperimentata dagli intellettuali a cavaliere del secolo, da Boito a Papini<sup>4</sup>, di partire da una cultura alta che si misura con i processi costruttivo e industriale, con il ruolo pedagogico del progetto e dei prodotti, spinge nella direzione della ricerca di un linguaggio



FIG. 1 – G. Pagano, Elettrotreno ERT 200, Breda, 1936, Arch. Storico Breda, Fondazione Isec, Sesto San Giovanni, Milano

FIG. 2 – G. Ponti, Esposizione per la Richard Ginori, 1935 ca., Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, Sesto Fiorentino, Firenze



che corrisponde ai contenuti formali, e che dunque è moderno, ma allo stesso tempo riproduce la trasmissione di valori che ricuciono l'approccio proiettato al futuro tipico della produzione industriale con la tradizione artistica e artigianale italiana.

Così, dalla fondamentale pubblicazione di *La casa all'italiana* di Gio Ponti<sup>5</sup>, nel 1933, che mette a fuoco una riflessione *local* (FIG. 2) negli anni del trionfo del Razionalismo internazionale si giunge al Secondo Dopoguerra, quando l'attrezzatura per la casa – mobili, accessori, decorazioni – diventa il veicolo dell'italianità in tutto il mondo.

Un'italianità che, per prendere le distanze dal ventennio fascista e dal ruolo rivestito nel conflitto, si propone come la riproposizione della gloriosa stagione rinas-

FIG. 3 – Copertina del catalogo di Italy at Work, 1951



mentale, fase storico-artistica che viene rievocata, fuori dall'Italia, in moltissime occasioni: mostre<sup>6</sup>, studi e pubblicazioni giornalistiche. Nel 1949 *Vogue America* commissiona a Ernesto Nathan Rogers un articolo che accompagna splendide fotografie di Irvin Penn sulla Milano del design, intitolandolo *Design Renaissance*<sup>7</sup>. Nel 1951 una mostra itinerante che tocca in tre anni tredici musei di altrettante città americane, promossa dal Ministero del Commercio Estero e dalle agenzie per il controllo delle informazioni (USIS), risponde allo slogan *Italy at Work, Her Renaissance in Design Today*<sup>8</sup> (FIG. 3). La mostra raccoglie oggetti prodotti tra la fine della guerra e il 1950 che comprendono produzioni di piccola e piccolissima serie e che esprimono, nelle intenzioni dei curatori, «The sight of the unity of Arts of Design»<sup>9</sup>. Mobili, smalti, ceramiche, gio-

FIG. 4 – Allestimento per l'esposizione dei prodotti Olivetti, Olivetti: Design in Industry, MoMA, 1952, progetto di L. Lionni

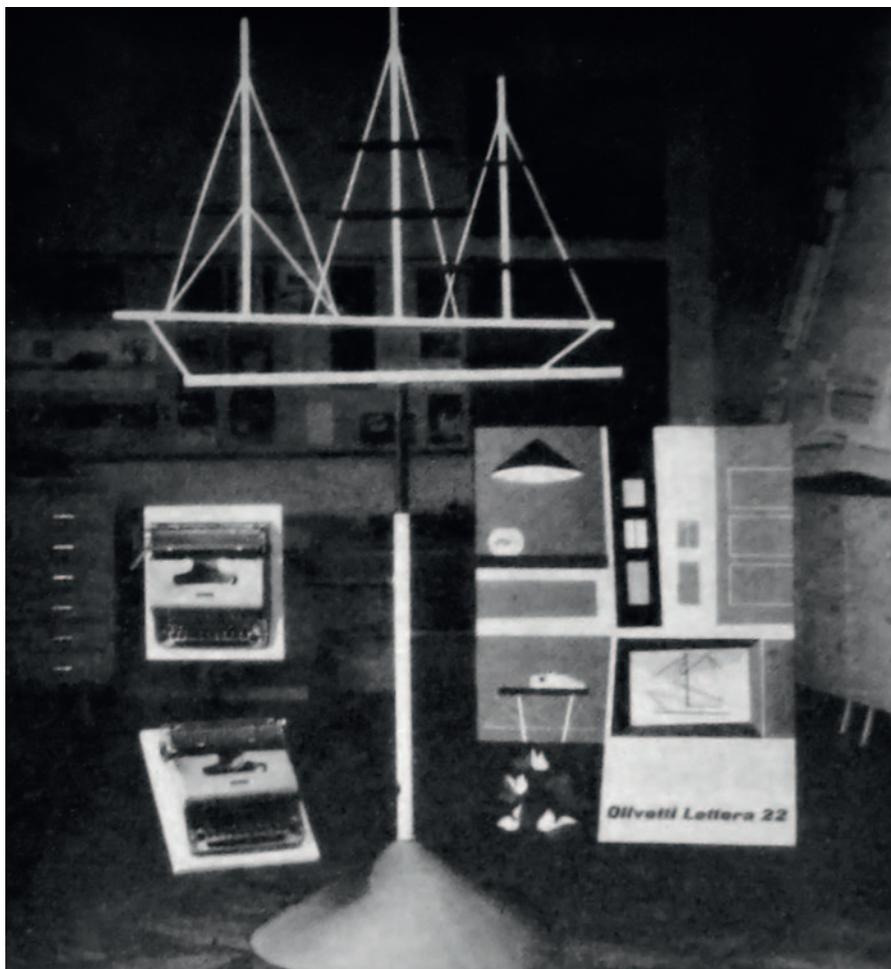




FIG. 5 – M. Nizzoli, *Macchina per scrivere Lettera 22*, prod. Olivetti, 1950 (collezione privata)



FIG. 6 – *Scrivanina di Ico Parisi con smalti di Paolo De Poli*, distribuita negli anni Cinquanta dalla ditta Americana Altamira (collezione privata)

cattoli, tessuti, gioielli che narrano una vicenda di antichi saperi produttivi, di attenzione ai linguaggi artistici, di fantasia creativa, contrapposta allo «stile industriale» tipico della grande serie americana<sup>10</sup>. Ancora negli Stati Uniti, la mostra su Olivetti organizzata dal MoMA (1952)<sup>11</sup> sottolinea gli aspetti creativi del progetto dell'azienda di Ivrea, evidenziandone gli aspetti formali, scultorei, frutto di un lavoro al limite dell'arte visiva, di cui l'allestimento, curato dal grafico Leo Lionni (FIG. 4), accentua l'autonomia rispetto agli aspetti meccanici e funzionali (FIG. 5), esattamente come nel 1951 la mostra al MoMA sul meglio della produzione automobilistica mondiale, in relazione al design, aveva messo in rilievo le qualità scultoree della Cisitalia (Pinin Farina, 1949)<sup>12</sup>.

Oltre che per i suoi prodotti, Olivetti viene ricordata e lodata come un esempio non solo di imprenditoria illuminata, ma di vero e proprio mecenatismo; il critico militante Nikolaus Pevsner, nel suo discorso inaugurale delle Aspen Conferences (1953)<sup>13</sup> evidenzia il ruolo di Adriano Olivetti nel processo di crescita non soltanto aziendale, ma anche sociale e culturale. «The resurgence of Italian industries»<sup>14</sup> è il sottotitolo che accompagna

FIG. 7 – *Pagina del servizio di «Fortune» The Energies of Italy*, Gennaio 1954.



un servizio comparso su *Fortune* nel 1954 (FIG. 6) dove ancora una volta produzioni anche «pesanti», come il settore metalmeccanico, sono affiancate a pittori e illustratori (FIG. 7) e la fortuna dei prodotti italiani negli Stati Uniti diviene sempre più grande.

Negli stessi anni in Italia, con modalità squisitamente simmetriche, si rinforza lo statuto disciplinare e l'immagine del progetto italiano, con la ripresa della pubblicazione di «Casabella» con il titolo di «Casabella-Continuità» (1953), con il primo Congresso Internazionale dell'Industrial Design<sup>15</sup> ospitato alla X Triennale (1954) dove si svolgono anche la *Rassegna dell'Industrial Design* (allestita da Castiglioni con Nizzoli, Menghi, Morello, Provinciali, Rosselli,) e la mostra sulla prefabbricazione; con l'istituzione del premio Compasso d'oro promosso da La Rinascente e fortemente voluto da Ponti, e l'avvio della pubblicazione di «Stile Industria», la prima rivista dedicata in forma esclusiva al design, diretta da Alberto Rosselli<sup>16</sup>. La preoccupazione per la conservazione di un'identità nazionale prosegue insieme al potenziamento delle organizzazioni e degli organi destinati a diffondere principi, teorie e merci, in contrapposizione soprattutto con il mobile scandinavo e il prolungarsi di formalismi, eredità dell'onda lunga del Razionalismo. Giovani architetti e vecchi maestri si applicano a una ricerca che, metabolizzato il principio del prodotto di serie, torna all'accuratezza esecutiva, al dialogo con la storia e la tradizione – senza essere *revival*- e mettendo nuovamente a fuoco, seppur con sfumature diverse, uno stile italiano. Definito *Neoliberty* a cavallo tra anni Cinquanta e Sessanta<sup>17</sup>, accusato di costituire una «Infantile regression», da parte della critica straniera ortodossa ai principi anche ideologici del Razionalismo<sup>18</sup>, il progetto italiano per l'oggetto domestico si va sempre più rafforzando nel suo essere identitario, attraverso specializzazioni e percorsi professionali via via meglio definiti, ma soprattutto attraverso un approccio progettuale ed esecutivo che, a prescindere dai modi produttivi, industriali, semi-industriali o artigianali, caratterizza il modo italiano al limite della definizione di un cliché, se non di un vero e proprio linguaggio.

## LA LINGUA DEL DESIGN

Per la realtà linguistica italiana si può parlare del delinearsi di una lingua settoriale del design, che emerge dalla scrittura degli artefici di questa disciplina, a partire dal terzo decennio del secolo scorso, in concomitanza con la piena ricezione da parte di architetti italiani dei principi del disegno industriale affermatasi da tempo soprattutto in Inghilterra e in Germania. Al 1933, infatti, risale il volume di Gio Ponti, *La casa all'italiana*, in cui il tema dell'arte nell'industria si snoda in una scrittura originale segnata da numerosi tecnicismi e avvolta in una veste grafica e ortografica inusuale e ricercata:

**L'industria è la maniera del nostro tempo.** Quale è la formula dell'industria<sup>19</sup>? **È la riproduzione esatta e numerosa di un modello perfetto.** Le forze dell'industria consistono nello studio profondo e assiduo del modello e nella potenzialità di condurre questo studio a incessanti e consecutivi perfezionamenti con l'ausilio di tutte le facilità della scienza, del denaro, della tecnica d'oggi e – finalmente – degli artisti.<sup>20</sup>

Alla realtà concreta di edifici, di stazioni di benzina e di arredi casalinghi oppure nautici, l'autore della *Casa all'italiana* accosta i termini astratti, propri della teorizzazione progettuale, idealizzanti le scelte di gusto (*concetto, crearvi, semplicità sincera, stilizzazione meccanica*). Immerse in uno stile espressionista e futurista (con i fantasiosi composti *l'artepertutti, le millecosedibuongusto*), ma ricco di stilemi colloquiali (*Intendiamoci*), spesseggiano nel libro di Ponti le forme arcaiche e le «pellegrine» neocreazioni (*inintelligenza, sieno, il preziosismo sovrattutto* e inusuali *falsantico* e *lanciamiento* 'lancio'). Insieme a una costante aggettivazione in serie («La casa [...] deve essere *chiara, ariosa, fresca, pulita, sincera*»)<sup>21</sup>, si nota l'insistenza sull'uso metaforico di termini che in tali accezioni sono oggi ben radicati nella lingua comune, p. es. *atmosfera, gamma* [di]:

Questa è anzitutto la reale atmosfera di modernità che invochiamo: nella scelta di tinte o di tappezzerie (tinte unite e fresche o vivacemente contrastate da stanza a stanza: rosa, giallo, azzurro, verde freddo, bruno chiaro; oppure tutto su una gamma di un solo colore chiaro: grigio, verde pisello, tabacco pergamena) ed in quella delle tende e delle stoffe v'è subito modo di creare questa indispensabile fresca atmosfera.<sup>22</sup>

Nel secondo dopoguerra, negli anni del *boom* economico, la nuova realtà produttiva, che ha profondamente modificato la vita della società cambiando gli usi e i costumi di larghi strati della popolazione italiana, ha trovato nella disciplina del design una delle manifestazioni più evidenti. Alla crescita economica, contrassegnata da una forte industrializzazione e dal consumismo in tutti i settori della vita quotidiana, si accompagnava dunque lo sviluppo della progettazione e anche della letteratura teorica e tecnica sulla produzione artistica in serie. Si è diffusa e si è consolidata, quindi, la scrittura *del e sul* design, rappresentata dai testi dei teorici e dei progettisti. Con il definirsi di *stile industriale* nel lavoro degli artefici della disciplina (oggi detti *designers*) è cresciuta una ricca letteratura assieme tecnica e critica, che si caratterizzava per una lingua speciale disposta su più livelli stilistici, corrispondenti alla natura unitamente teorica e pratica del design. All'epoca, la scrittura degli artisti – teorici dell'architettura, progettisti, grafici, fotografi – e dei critici d'arte, nonché degli ideatori di messaggi pubblicitari, ha trovato un suo collocamento nella rivista fondata da Alberto Rosselli, «Stile industria» (FIG. 8), una pubblicazione specialistica nata come emanazione della «Domus» diretta di Ponti che rifletteva appieno la vivacità teorica e la molteplicità di settori produttivi coinvolti nella progettazione artistica:

L'oggetto d'uso – scriveva Rosselli nell'editoriale del secondo numero della rivista, evidenziando i cardini sui quali muoveva la nuova attività di grande impatto sociale – mentre acquista una sua personalità, una sua bellezza, diviene anche l'espressione di una società più viva e sensibile, di una cultura più vasta, veramente universale. Il numero, la serie, la quantità, non rappresentano più una sconcertante prospettiva, una incertezza nell'avvenire della nostra epoca industriale, ma, lo si prevede da questi segni, forniranno il veicolo per una nuova esperienza estetica, omogenea e coerente con ogni manifestazione della nostra vita.<sup>23</sup>



FIG. 8 – G. Ponti, I principi di una carrozzeria pubblicata nel 1954 in «Stile Industria»

La varietà dei testi pubblicati sul periodico, inizialmente trimestrale e poi bimestrale, corrispondeva alla natura composita della disciplina. La loro articolazione in struttura verbale e figurativa, con l'illustrazione (foto e disegni) quale elemento portante della testualità, restituiva tutte le fasi dell'attività di disegno industriale determinate

dalla loro consequenzialità: l'ideazione, il progetto-modello, la produzione, l'imballaggio/la confezione e, infine, l'esposizione in vetrina per la vendita. Erano anni di dibattiti e la creatività dei designers trovava spazio nelle pubblicazioni periodiche diverse, da «Op. cit.» all'«Edilizia moderna». Nel 1965, quest'ultima ha ospitato una serie di interventi che testimoniavano non soltanto la grande espansione del settore del design in Italia, ma anche la consistenza e l'affermazione di un linguaggio specialistico della disciplina e della testualità fondata sull'immagine, in particolare sul disegno del progettista, perché essenziale e funzionale all'illustrazione teorica (FIG. 9).

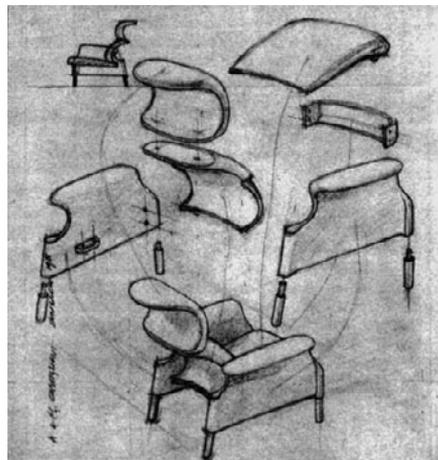
E nell'intervista i Castiglioni precisavano:

Abbiamo già detto di ritenere caratteristica fondamentale del design la consequenzialità logica che lega l'espressione formale alla scelta a priori dei suoi contenuti. Poiché ogni forma si esprime «in funzione» di qualche cosa, qualsiasi significato che attraverso la forma possa essere comunicato si può identificare in una «funzione». La scelta delle funzioni è pertanto il primo atto del design e resta condizionante fino alla fine del processo creativo.<sup>24</sup>

Il testo appena citato racchiude alcune delle parole-chiave della disciplina, come *forma*, *funzione* e *creativo*. Le quali parole acquistano il valore del tecnicismo disciplinare e, insieme ai derivati *funzionale*, *funzionalità* e *formale*, accompagnano nella scrittura *del* e *sul* design una ricca messe di termini ormai specialistici, fra i quali *tecnica*, *tecnologico*, *creatività*, *consequenzialità*, *elementare*, *espressivo*, *espressività*, *essenziale* (riferito a forme e linee) ed *essenzialità*, costituendo di fatto il vocabolario fondamentale della teoresi del design.

Come nel Rinascimento, quando, grazie alle nuove teorie architettoniche che si richiamavano al modello classico (segnatamente vitruviano), si era formata e aveva conquistato la propria individualità la lingua speciale dell'architettura,<sup>25</sup> così nel pieno Novecento la lingua italiana del design si è specializzata e si è emancipata dalla sua matrice prettamente architettonica, facendo proprio il lessico dei settori che la compongono: l'estetica, la progettazione, la produzione, la promozione pubblicitaria. Le due realtà distanti (il Rinascimento e il Novecento del disegno industriale) sono esemplari dei processi sia della storia

FIG. 9 – Uno dei disegni dei Castiglioni pubblicati dalla rivista «Edilizia moderna» a illustrazione della loro esposizione teorica del lavoro di designer, accompagnata dalla seguente didascalia: Scelta della componente fondamentale della razionalità. Poltrona «Sanluca»



dell'arte sia della storia della lingua italiana. Nel Cinquecento, la letteratura architettonica aveva trovato la sua forma espressiva e comunicativa, grazie alla centralità del disegno e della didascalia nella trattazione e teorica e pratica dell'arte edificatoria. Sebastiano Serlio riassumeva fin dal primo trattato del 1537 i concetti già maturi dei teorici e dei pratici dell'architettura, dando un'espressione linguistica (non più latina ma volgare italiana) alla nuova forma testuale che univa il disegno all'esposizione verbale, facendo dell'immagine l'elemento portante della trattazione caratterizzata da uno stile ricco di lessico tecnico funzionale alla materia trattata.<sup>26</sup> Negli anni 1954–1963, lo «Stile industria» di Alberto Rosselli proponeva un tipo di rivista che rispondeva alle esigenze di una nuova disciplina – espressione della nuova realtà artistica e produttiva italiana – il design. Come la scrittura dei teorici e dei pratici dell'*ars aedificatoria* nel Cinquecento plasmava l'italiano letterario attingendo non di rado ai singoli volgari della Penisola e formando così un linguaggio settoriale adatto a una materia tecnica, nel pieno Novecento il design specializzandosi come una disciplina autonoma, ha dotato la lingua comune italiana di un nuovo linguaggio settoriale, inserendo vocaboli da altre lingue (*comfort, redesign*), aggiungendo nuove formazioni (*imballaggio, polimaterico, standardizzato*) e nuove accezioni ai termini in uso (*funzionale, linea, creativo, profilo, seduta*).

Con la progressiva acquisizione di importanza che il design ha raggiunto nella società italiana, anche dal punto di vista delle ricadute economiche, la lingua speciale della scrittura *del e sul* design – e dell'architettura – è diventata una delle fonti di innovazione della lingua, non soltanto a livello lessicale, con i tecnicismi affermatasi nell'uso, ma anche nella promozione di un modello testuale descrittivo, ricco di epiteti e termini astratti (*essenzialità di linee, interazione*), costruito con periodi ampi e figure retoriche in diversi testi di carattere pubblicitario. Numerosi termini tecnici sono entrati nell'italiano grazie a questa nuova disciplina che congiunge la produzione in serie e l'arte (e le sue lingue settoriali), rendendo l'espressione artistica parte della quotidianità. E al significato che il fenomeno del design ha assunto negli ultimi decenni, condizionando i bisogni e i gusti, si possono attribuire alcuni nuovi fatti linguistici dell'italiano contemporaneo, visibili nel lessico e in qualche soluzione sintattica e testuale, che in parte distinguono la lingua del design da altri linguaggi settoriali.

La lingua italiana d'uso ha assorbito il linguaggio dell'industrializzazione, i suoi tecnicismi, assimilando appieno il linguaggio dei pubblicitari, che riflette tutte le caratteristiche della lingua speciale dei designers. E oggi, per esempio, nelle pubblicazioni dedicate al consumo di oggetti di arredo e di architetture, la prosa tecnica ed ecfraistica dei designers compare nelle presentazioni di carattere commerciale. Nei testi delle riviste di arredamento e di design la descrizione tecnica di singoli prodotti e/o ambienti architettonici si compie attraverso un racconto, in cui gli oggetti descritti sono soggetti grammaticali («il legno di pino che abbraccia gli interni»<sup>27</sup>) e il lavoro del designer si materializza attraverso le sue creazioni. Rese autonome dal loro creatore, le stanze, le maniglie, le lampade si presentano come soggetti, figure di primo piano sul palcoscenico della vetrina, che «configurano un paesaggio» o «riportano visivamente» altri spettacoli:

Il filo elettrico crea una tenda di ispirazione vegetale che permette di regolare l'altezza delle luci e di orientarle. [...] Lianes era una prova d'autore, il prototipo di un lampadario trasformabile che rinuncia alla centralità geometrica della fonte di luce, con diffusori che possono essere orientati in qualsiasi direzione e in altezza. Il bosco di cavi configura, a sua volta, un paesaggio che riporta visivamente a un'altra delle creazioni di ispirazione vegetale dei fratelli francesi [Ronan e Erwin Bouroullec].<sup>28</sup>

Il tema della rinascita come scaturigine di una condivisione e di una ricucitura culturale, ma anche identitaria, si legge dunque nei prodotti, nel loro racconto e nella lingua utilizzata per raccontarli e promuoverli. I molti contatti tra la trasformazione della cultura progettuale nel Novecento, e in particolare nel Secondo Dopoguerra, e la stagione rinascimentale evidenziano una diffusa e consapevole percezione di appartenenza a una nuova fase – sociale, economica, di costume – nella quale la carta della cultura e dello «stile nazionale» viene giocata su tutti i tavoli possibili – progetto, prodotto, comunicazione – per arrivare al successo planetario del «fatto in Italia».

## NOTE

- <sup>1</sup> Il saggio è frutto di un continuo confronto tra le autrici; nello specifico le parti sul progetto si devono a E. Dellapiana, quelle sulla lingua a A. Siekiera.
- <sup>2</sup> G. K. KOENIG, *Saggio introduttivo*, in *Stile industria: Alberto Rosselli*. Catalogo a cura di A. FRACASSI e S. RIVA, Parma, Università di Parma – Comune di Parma, 1981, pp. 13–24 (p. 20).
- <sup>3</sup> F. BULEGATO, E. DELLAPIANA, *Il design degli architetti italiani. 1920–2000*, Milano, Electa, 2014.
- <sup>4</sup> G. C. SCIOLLA (a cura di), *Riviste d'arte contemporanea fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli, funzioni*, Milano, Skirà, 2003.
- <sup>5</sup> G. PONTI, *La casa all'italiana*, Milano, Editoriale Domus, 1933.
- <sup>6</sup> R. BEDARIDA, *Operation Renaissance: Italian Art at MoMA, 1940–1949*, in «Oxford Art Journal», 35.2, 2012, pp. 147–169.
- <sup>7</sup> E.N. ROGERS, *Milan: Design Renaissance*, in *Vogue*, September 15 1949, pp. 152–157; foto di Irving Penn.
- <sup>8</sup> M.R. ROGERS, *Italy at Work. Her Renaissance in design Today*, Rome, CNA, 1951; comunicati stampa e immagini sono in <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/859>.
- <sup>9</sup> *Ibidem*, p. 20.
- <sup>10</sup> E. DELLAPIANA, *Italy Creates. Gio Ponti, America and the Shaping of Italian Design*, in «Res Mobilis», in corso di stampa.
- <sup>11</sup> *Olivetti: design in Industry*, «Museum of Modern Art Bulletin», October 22 to November 20, 1952.
- <sup>12</sup> P. JOHNSON, Introduction to *8 Automobiles. An Exhibition of motorcar design*, New York, MoMA, 1951.
- <sup>13</sup> N. PEVSNER, *At Aspen in Colorado* in R. Banham (a cura di), *The Aspen Papers. Twenty Years of Design Theory from the International Design Conference*, London, Pall Mall Press, 1974, pp. 15–18.
- <sup>14</sup> *The Energies of Italy. The resurgence of Italian Industry, expressed by some of Italy's best artists*, in «Fortune», (January 1954), pp. 98–107.
- <sup>15</sup> P. MORELLO (a cura di), *La memoria e il futuro. Il Congresso Internazionale dell'Industrial Design, Triennale di Milano, 1954*, Milano, Skirà, 2001.

- <sup>16</sup> A. FRACASSI, S. RIVA (a cura di), *Stile Industria: Alberto Rosselli*, Parma, Artegrafica Silva, 1981; K. FALLAN, *Annus Mirabilis: 1954, Alberto Rosselli and the Institutionalisation of Design Mediation*, in G. LEES–MAFFEI, K. FALLAN (a cura di), *Made in Italy. Rethinking a century of Italian Design*, London, Bloomsbury, 2013, pp. 255–270.
- <sup>17</sup> G. CANELLA, V. GREGOTTI, *Nuovi disegni per il mobile italiano*, Milano, Centro Studi Lerici, 1961; G. POLIN, O. SELVAFOLTA (a cura di), *Neoliberty e dintorni*, Milano, Electa, 1989.
- <sup>18</sup> R. BANHAM, *Neo Liberty. The Italian Retreat from modern Architecture*, in «Architectural Review», 747, aprile, 1959.
- <sup>19</sup> Così nel testo.
- <sup>20</sup> G. PONTI, *La casa all'italiana*, Milano, Editoriale Domus, 1933, p. 75. Il grassetto è originale.
- <sup>21</sup> Ivi, cit., p. 22; nostro il corsivo.
- <sup>22</sup> Ibidem; il corsivo è originale.
- <sup>23</sup> A. ROSSELLI, *L'oggetto d'uso alla Triennale*, «Stile industria», 2 (ottobre 1954), p. 1.
- <sup>24</sup> A. e P.G. CASTIGLIONI, «Edilizia moderna», 1965, p. 14.
- <sup>25</sup> G. NENCIONI, *Sulla formazione di un lessico nazionale dell'architettura* (1995), in NENCIONI, *Saggi e memorie*, Pisa, Scuola Normale Superiore e Accademia della Crusca, 2000, pp. 51–74.
- <sup>26</sup> A. SIEKIERA, *Delineare con le parole. Le guide di Roma nel Cinquecento*, in *Saggi di letteratura architettonica da Vitruvio a Winckelmann*, II, a cura di L. BERTOLINI, Firenze, Olschki, 2009, pp. 153–177.
- <sup>27</sup> «Casa&Design», 5, 2014, p. 14.
- <sup>28</sup> Ivi, 5, 2014, p. 175.

# Progettare nella Storia: Budapest

PAOLO CORNAGLIA, SILVIA GRON

POLITECNICO DI TORINO

CON: FLAVIO BROSIO, VALENTINA CACCIAPUOTI, MARCO GIRIBALDO,  
FRANCESCA MEINER, LUCIA MIGLIETTA, MAURO MORISCIANO, ELEONORA PANICCO,  
MARTINA SINDACO, LEONARDO VESPRINI, CHIARA ZOCCH

**L** 26 MARZO 2014 MIKLÓS SZÉKELY E ANDRÁS TÖRÖK PRESENTAVANO PRESSO L'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BUDAPEST IL VOLUME *BUDAPEST. ARCHITETTURA, CITTÀ E GIARDINI TRA XIX E XX SECOLO*, DI PAOLO CORNAGLIA. NEL GENNAIO DELL'ANNO SEGUENTE LA RIVISTA NUOVA CORVINA PUBBLICAVA UN ARTICOLO DAL MEDESIMO TITOLO, A COROLLARIO DELLA PRESENTAZIONE. E' QUESTA, QUINDI, LA TERZA OCCASIONE OFFERTA DALL'ISTITUTO PER DOCUMENTARE L'ATTIVITÀ DIDATTICA DEL POLITECNICO DI TORINO LEGATA ALLA CAPITALE UNGHERESE ATTRAVERSO L'*ATELIER di Storia e Progetto: Progettare a Belváros / progettare a Erzsébetváros*, un'occasione che, a questo punto, arrivati alla penultima edizione dell'atelier<sup>1</sup>, può diventare un bilancio di un percorso. Una vicenda iniziata nell'anno accademico 2012/13, quando abbiamo deciso di indirizzare un nuovo tipo di atelier, nato l'anno precedente sulla scommessa di unire al secondo anno di corso le discipline del Progetto e della Storia, e due docenti diversi, in un comune ambito di scambio e lavoro, trasferendo l'area di intervento da Torino a Budapest. Perché la scelta è caduta sulla capitale magiara? Per varie ragioni che si sono intrecciate: il fascino esercitato da un luogo al contempo vicino, europeo, al centro delle grandi vicende storiche degli ultimi due secoli, ma anche fortemente caratterizzato per una sua autonomia di lingua e letteratura, l'attrazione per una metropoli che per quanto antica mostra un volto omogeneo frutto – sostanzialmente – di un cinquantennio di rapidissimo sviluppo, la possibilità di mettere in pratica, attraverso analisi dirette e mirate a un caso specifico, quanto gli studenti imparano al primo anno in merito allo Storicismo, all'Art Nouveau, al Razionalismo nel contesto europeo. Nei confronti della scelta hanno anche giocato le conoscenze in loco, gli amici e colleghi che hanno contribuito a creare un contesto accogliente e che hanno dato un contributo fattivo attraverso le

visite a monumenti e spazi urbani, le lezioni svolte a Torino e gli inviti a tenere lezioni e comunicazioni per gli studenti e i colleghi ungheresi: Zsuzsa Ordasi (già all'Università di Veszprém e ora alla ELTE di Budapest), Miklós Székely (Centrart, Accademia Ungherese delle Scienze, Istituto di Storia dell'Arte), Szabolcs Serfőző (Museo di Arti Applicate, Budapest), Anna Sidó (Centrart), i direttori dell'Istituto Italiano di Cultura, Gina Giannotti prima, Gian Luca Borghese adesso.

L'elemento di indiscutibile attrazione per i circa 70 studenti che ogni anno hanno scelto l'atelier è stato il viaggio a Budapest, organizzato nella terza settimana di attività didattica, dopo alcune lezioni di storia della città indirizzate a fornire un quadro interpretativo dei fenomeni che hanno portato al potente paesaggio urbano di una capitale fortemente voluta nel secondo Ottocento con un'immagine che ne chiarisse in maniera chiara e netta il rango. Nell'arco di tre-quattro giorni, grazie alle visite guidate nei luoghi sensibili, ai tour individuali per scovare, analizzare, fotografare gli edifici storici assegnati, seguire le tracce urbane di un giallo degli anni '30 (*Budapest Noir* di Vilmos Kondor) e il luogo di progetto, alle serate nel VII distretto, gli studenti hanno preso confidenza con la città, cercando di coglierne i caratteri per poi decidere come progettare. I siti prescelti per intervenire con un

*Sándor Halácsy, Sz. kir. Pest városának térképe, Pianta di Pest, tavola 63, dettaglio dell'attuale V distretto, 1867-72 (Archivio Municipale di Budapest, XV.16.b.221.018)*



progetto sono stati inizialmente la piazza dei Serviti (V distretto, nel sito occupato dall'edificio per uffici e autosilo realizzato negli anni '70, già oggetto di un progetto di Zaha Hadid e ora in corso di demolizione), la via Nyáry Pál (V distretto, in un lotto lasciato vuoto dai bombardamenti dell'ultima guerra) e poi la via Akácfa (VII distretto, in un vuoto parziale creato dalle demolizioni dopo i bombardamenti del secondo conflitto, un edificio parzialmente mutilato e oggi trasformato in *ruin-bar*). Tre siti con qualità differenti: il centro aulico, ove confrontarsi con le stratificazioni architettoniche, dal Settecento dell'Ospedale degli Invalidi, oggi Municipio, agli edifici degli anni '70, pregevoli ma oggi messi in pericolo dalla demolizione pervasiva e acritica dell'architettura socialista in tutta l'Europa centro-orientale (si veda il caso in corso nella piazza del Parlamento), una piccola viuzza della parte meno trasformata del centro antico di Pest, a sud della via Rákóczi, e infine una via nel complesso e vivace VII distretto, caratterizzato da una radicata storia ebraica che oggi si intreccia con una vitalità culturale e dell'intrattenimento.

## LA STORIA

L'approccio alla lettura storica di Budapest e della sua architettura tra Ottocento e Novecento passa attraverso tre diverse esercitazioni. La prima interpreta lo sviluppo della città mediante l'analisi comparata della cartografia dal 1793 al 1937, tramite la letteratura specifica e l'iconografia storica reperita su specifici siti web, approfondendo poi i distretti V e VII dove si collocano i luoghi di progetto. La seconda affronta invece l'analisi di un edificio «standard» di Budapest, interpretandone i caratteri formali e distributivi, familiarizzandosi con il *gange* e le tipologie residenziali più diffuse, sulla base di disegni d'archivio fotografati presso l'Archivio Municipale di Budapest, grazie alla cortese collaborazione del funzionario dr. Tamás Csáky. La terza affronta in dettaglio un edificio opera di alcuni grandi architetti ungheresi: Ödön Lechner, Béla Lajta, Károly Kós, József Vágó, Lajos Kozma, Ferenc Domány e Béla Hofstätter. Attraverso il lavoro dei circa 20 gruppi si ottiene quindi un atlante degli architetti e delle architetture di Budapest presentato in alcuni book all'esame, un panorama articolato raggiunto grazie alle lezioni monografiche svolte dalla docenza, allo studio sulla letteratura specifica e al ciclo di lezioni svolte dalla prof.ssa Ordasi invitata a Torino dal Dipartimento di Architettura e Design del Politecnico, a cui afferisce la Laurea triennale, grazie ai fondi di sostegno per la didattica.

## IL PROGETTO

La conoscenza e la comprensione del contesto culturale e sociale, in rapporto alle trasformazioni della città e del territorio è uno dei principali obiettivi che si pone l'atelier di storia e progetto. La lettura della città contemporanea passa attraverso lo studio della sua forma generata dal tessuto urbano che la compone. L'indagine sul costruito è così finalizzata a individuare le problematiche, le opportunità e a in-

terpretare, dall'eterogeneità degli spazi a disposizione, come la gente abita la propria città. I primi esercizi, svolti in aula, riguardano così il riconoscimento, attraverso l'utilizzo della cartografia (attuale e storica), dei caratteri dell'edificato che delimitano lo spazio urbano osservando e confrontando fra loro la conformazione delle aree più propriamente pubbliche (giardini, piazze, strade) ma anche i singoli edifici, osservandone la dimensione e la sequenza dei lotti che compongono la scena urbana.

L'elaborazione di una mappa e il disegno dei prospetti delle case che definiscono il contesto di riferimento è il primo elaborato comune. La mappa rappresenta la situazione al piano terra degli edifici costituenti alcune porzioni di tessuto antico della città dove si andrà a progettare. Ogni gruppo legge ed elabora la documentazione archivistica acquisita a Budapest, ne verifica l'attendibilità attraverso il so-

*Mappa e prospetti delle case di via Nyáry Pál e via Akácfa,  
con l'individuazione dei lotti d'intervento, 2016-17.*





pralluogo sul posto in modo da aggiornare i disegni facendo emergere, per quella porzione di città, le trasformazioni avvenute nel tempo. I singoli materiali vengono poi assemblati e uniformati nell'aspetto grafico.

Il progetto si concentra su due lotti del tessuto storico consolidato, quelli di via Nyáry Pál e via Akácfa, necessitanti di un completamento edilizio. La mappa è il punto di avvio del progetto, ogni gruppo di studenti elabora delle proprie osservazioni che definiscono alcuni principi nel disegnare la soluzione proposta.

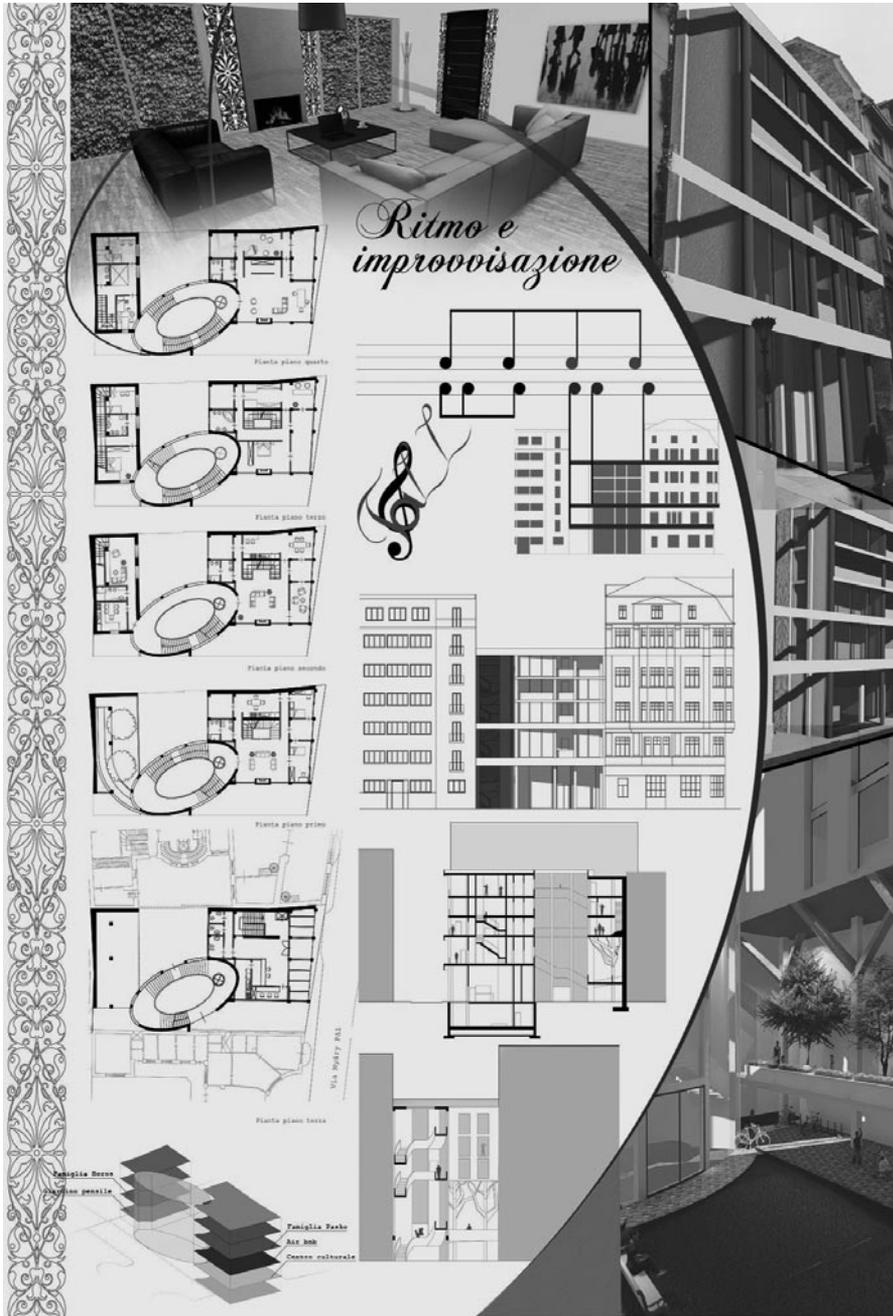
Per realizzare un nuovo edificio integrato con l'esistente si configura una committenza che, con le proprie esigenze e aspettative, modula lo spazio a disposizione. La parte residenziale si articola pertanto proponendo al suo interno vari tipi di residenzialità pensati per soggiorni brevi non solo turistici: camere per il B&B, alloggi per AirBnb o una Guest House. In sintonia con i caratteri della città alla residenza si affiancano altre funzioni, come quella commerciale o ricreativa, pensando per esempio a uno spazio per il teatro e la musica (sale di prova e per piccoli concerti) o a una caffetteria biblioteca.

## GLI ESITI

I tre progetti scelti (Marco Giribaldo, Francesca Meineri, Lucia Miglietta 2015–16; Flavio Brosio 2016–17; Martina Sindaco, Leonardo Vesprini, Chiara Zocco 2016–17) fra gli ottanta elaborati nei quattro anni di attività dell'atelier sono adatti per evidenziare quelle osservazioni maturate durante il percorso di studio sulla città, ragionando su alcuni aspetti del progetto soprattutto nell'identificare quali siano i materiali da impiegare e le forme da utilizzare in continuità con quanto già c'è. Le proposte poi si sono concentrate su nuove soluzioni di scale, terrazzi, patii che si integrano con la distribuzione della casa a corte ungherese sperimentandone la permeabilità funzionale e distributiva.

## RITMO E IMPROVVISAZIONE, 2016

La realizzazione di un nuovo edificio in Nyári Pál utca riguarda non un semplice lotto ma un pezzo di città affascinante e vivace; il quartiere del distretto V è denso di edifici alti ed eleganti con al piano terreno negozi, affacci su corti interne, ricchi decori, vani scala signorili dalla sezione curvilinea. Il progetto si relaziona fortemente a questa preesistenza a partire dalla facciata su via, scandita dalla prosecuzione dei marcapiano dei prospetti adiacenti. In planimetria, invece, gioca un proprio ruolo la congiunzione geometrica delle diverse assialità desunte dal posizionamento dei portoni o dei decori degli edifici confrontanti che generano riflessioni su forme e spazi. L'intero atto progettuale è guidato, così, da elementi di ritmo ma anche di improvvisazione nel risolvere alcune complessità come la vicinanza dei muri di frontespizio delle case confinanti o la ridotta dimensione del lotto nel garantire la vivibilità degli ambienti. Ritmo e improvvisazione costituiscono il binomio cardine

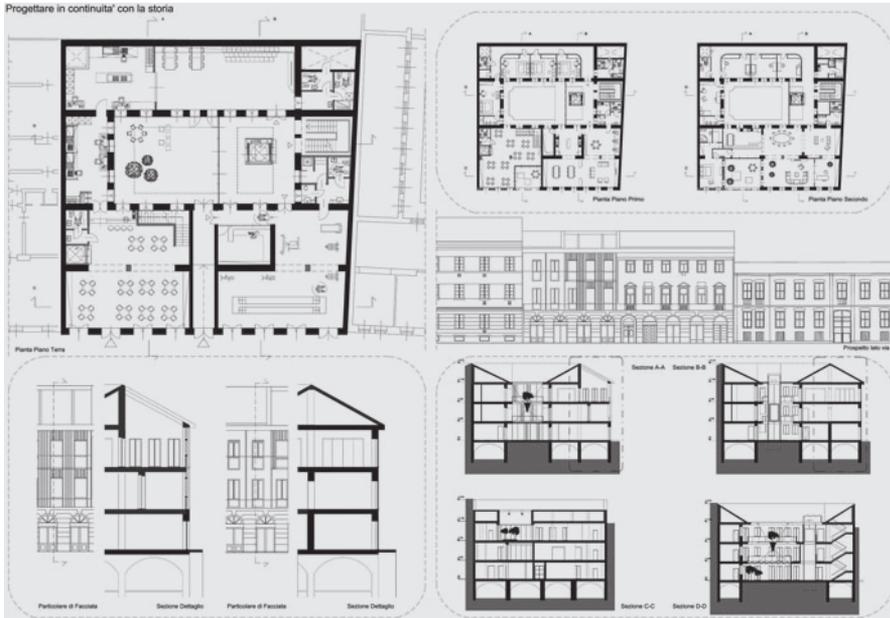


Marco Giribaldo, Francesca Meineri, Lucia Miglietta, *Ritmo e improvvisazione*, Budapest, via Nyári Pál 12

del jazz, il genere musicale che non solo guida le forme del progetto ma anche la scelta funzionale di localizzare al piano terra uno spazio culturale. L'edificio realizzato è costituito da due volumi distinti fra loro in modo da consentire la gestione della varietà di funzioni inserite all'interno del lotto. La parte rivolta su Nyári Pál utca è di cinque piani ed è principalmente dedicata a residenza: al piano terra e al piano interrato ospita uno spazio polivalente destinato ad attività culturali; i piani superiori, invece, sono occupati da abitazioni. L'edificio situato all'interno del lotto è di tre piani rialzato di 10 metri da una fitta rete di pilastri a forma d'albero per rievocare lo spazio a giardino e per concedere in altezza una maggiore illuminazione naturale ai locali abitativi. I due volumi sono poi collegati tramite un corpo scala vetrato imponente a sezione ellissoidica; il sistema di risalita permette il raggiungimento delle differenti unità abitative e l'accesso alla corte; allo stesso tempo, la struttura trasparente diviene emblema del progetto e si configura come omaggio e rivisitazione in chiave contemporanea di uno spazio architettonico, quello della scala, nel tempo ampiamente reinterpretato negli edifici di Budapest (Marco Giribaldo, Francesca Meineri, Lucia Miglietta).

#### PROGETTARE IN CONTINUITÀ CON LA STORIA, 2017

L'edificio di Akáfcá utca 51, interessato dall'intervento, risale al 1896, si eleva su tre piani fuori terra ed è costituito da una corte centrale su cui si affacciano la scala principale e una scala secondaria che immettono entrambe sul ballatoio di accesso agli alloggi (secondo il modello della *Zinshaus*). Attualmente l'edificato risulta incompleto in quanto una parte è parzialmente demolita accogliendo un *ruin-pub*. Questo vuoto ha permesso di ipotizzare il completamento del lotto per mezzo di una sopraelevazione che chiuderebbe in questo modo il fronte su lato strada utilizzando tutta la volumetria edificabile. La nuova conformazione prevede al suo interno una combinazione funzionale in modo da ospitare diverse attività che vanno dal commercio e residenza alla struttura ricettiva. La coesistenza di diverse funzioni, all'interno di un unico manufatto, ha portato ad un'attenta analisi degli ambienti e dei flussi delle persone in quanto le attività dovevano essere dislocate in modo tale da non interferire fra loro, restituendo al tempo stesso una struttura aperta e permeabile in cui gli abitanti potessero vivere un'atmosfera di unione e cooperazione. Dal punto di vista compositivo è stata riposta molta attenzione allo studio del fronte su via dell'edificio storico. La proposta progettuale mantiene gli allineamenti originari disegnando così la parte sopraelevata in continuità con l'edificio preesistente. La facciata è stata pertanto suddivisa in tre parti orizzontali, corrispondenti ai tre piani delineati nella parte nuova da apposite fasce marcapiano, mentre il ritmo verticale segue l'andamento delle finestre già esistenti. Un sistema di frangisole delimita la zona del loggiato e della terrazza al piano attico della sopraelevazione, racchiudendole come all'interno di uno scrigno in legno. In questo modo si è preservata l'immagine complessiva che risulta omogenea e compatta, mantenendo inalterati e continui i volumi edificati che disegnano il fronte della via, che non prevedono aggetti o



*Flavio Brosio, Progettare in continuità con la storia, Budapest, via Akácfa 51*

arretramenti rispetto agli edifici adiacenti. Il basamento già esistente, leggermente più alto delle altre fasce orizzontali, è stato conservato, fungendo in questo modo da collegamento fra la parte recuperata e la nuova sopraelevazione (Flavio Brosio).

## HALF HOUSE, 2017

L'intervento sull'edificio di Akácfa ucta 51 prevede la ristrutturazione degli ultimi due piani della casa esistente con il rifacimento del tetto e il nuovo completamento della parte mancante che si allinea alla preesistente. Il sistema distributivo originario caratterizzato da un doppio vano scala e dal ballatoio è stato confermato inserendo per la corte centrale un piccolo giardino, aggiungendo a questa due nuovi patii disposti lungo le maniche laterali caratterizzati da giardini pensili che garantiscono un maggior apporto di luce alle stanze, che dialogano con la corte centrale attraverso ampie vetrate. L'articolazione degli spazi aperti ai vari piani restituisce ambienti fra loro diversi sempre restando all'interno della struttura disegnata dalla preesistenza. Anche il prospetto su via ragiona ampliando le possibilità desunte dallo studio dell'esistente, così se i ritmi di facciata compongono la scansione e la partizione fra vuoti e pieni, l'arretramento interno del filo facciata all'ultimo piano e della linea di gronda, nel poter osservare il cielo attraverso le bucatore, fa sì che il volume si smaterializzi. Il progetto utilizza tutti gli spazi a disposizione per realizzare una Guest House, così il piano terra ospita la reception, i locali della direzione, una sala polifun-



*Martina Sindaco, Leonardo Vesprini, Chiara Zocco,  
Half House, Budapest, via Akáfcza 51*

zionale destinata a corsi dedicati alla salute pubblica e igiene alimentare e una cucina con sala destinata ad eventi culinari. Le camere da letto, tutte servite da un bagno privato, sono distribuite al primo e al secondo piano dell'edificio; mentre gli spazi comuni (sala relax, palestra) si trovano al primo piano. La struttura è interamente accessibile in particolare ai bambini, anziani e portatori di handicap, per questo si è pensato con cura a tutti gli spazi nella gestione degli ambienti, nella ricerca di soluzioni progettuali flessibili e adattabili. L'accessibilità diventa il requisito che coniuga la fruibilità della struttura con quella degli arredi, dei percorsi e dei servizi, da parte di qualsiasi utenza, in condizione di totale autonomia, di sicurezza, prestando particolare attenzione alla qualità estetica, ovvero a tutti quegli aspetti di gradevolezza e di valenza espressiva (Martina Sindaco, Leonardo Vesprini, Chiara Zocco).

## LE TESI DI LAUREA

A fianco di questa attività didattica è maturato un percorso parallelo legato alla promozione di tesi laurea magistrale con argomento budapestino o più in generale ungherese, influenzato dai positivi riscontri dell'atelier e da precise *calls* pubblicate sul portale della didattica del Politecnico di Torino. Attraverso lo strumento della tesi si è cercato di affrontare in modo approfondito tematiche storiche nodali, legando storia urbana, storia dell'architettura e storia dei giardini.

La prima tesi, affrontata da Eleonora Panicco nell'ambito del Corso di Laurea in Architettura per il Restauro e la Valorizzazione (*Budapest 1896: la sezione storica delle celebrazioni del millennio nel contesto delle esposizioni universali*, 2016, relatore P. Cornaglia), ha focalizzato il tema del Vajdahunyad, ovvero il Gruppo storico dell'Esposizione del Millennio svoltasi nel 1896 a Budapest, nel contesto delle esposizioni internazionali svoltesi tra Ottocento e Novecento. L'evento ungherese segue le modalità canoniche, collocando nel parco pubblico i padiglioni espositivi, e trova consonanze con l'Esposizione torinese del 1884, quando venne costruito il Borgo Medievale, lasciato permanente dell'evento a pochi passi dal castello del Valentino, sede dei corsi di laurea in Architettura del Politecnico di Torino. La ricerca ha potuto svolgersi a Budapest in primo luogo grazie alla cortese collaborazione della Biblioteca Municipale Szabó Ervin, nelle persone di Zita Nagy, funzionario della Collezione Budapest, e di Tibor Sándor, direttore.

La seconda tesi di Valentina Cacciapuoti nell'ambito del Corso di Laurea in Architettura, Costruzione e Città (*Dal giardino pittoresco al giardino vittoriano in Ungheria: l'opera di Henry Ernest Milner a Keszthely 1885*, 2017, relatore P. Cornaglia) si è invece rivolta allo studio della diffusione del giardino vittoriano in ambito ungherese, attraverso l'opera di Henry Ernest Milner, paesaggista inglese attivo nel 1885 a Keszthely, sul lago Balaton, nel realizzare il grande parco intorno al castello della famiglia aristocratica dei Festetics. Milner è peraltro autore di un trattato sulla progettazione dei giardini (1890), i cui principi si riflettono nel giardino di Keszthely e viceversa. La ricerca si è svolta in loco e presso le biblioteche e gli archivi budapestini ed ha avuto il sostegno di competenze specifiche come gli storici dei giardini Kristóf Fatsar e Gábor Alföldy, e l'arch. András Szende attivo nei lavori di restauro del complesso.

La terza, ancora in corso, di Mauro Morisciano (Corso di laurea in Architettura per il Progetto Sostenibile, relatori proff. Paolo Cornaglia, Silvia Gron, Zsuzsa Ordasi), ha come *focus* un attento intervento progettuale sul corpo di una sottostazione elettrica di quartiere (VII distretto), un edificio degli anni '60 di grande qualità il cui quasi gemello nel IX distretto in questo momento è sottoposto a brutale trasformazione attraverso la costruzione di un albergo che ne sfigura la facciata. La progettazione è vista all'interno di un'approfondita conoscenza della storia del quartiere, degli edifici confinanti e di quelli preesistenti, e si è di nuovo avvalsa dell'insostituibile aiuto di Zita Nagy della Biblioteca Municipale Szabó Ervin e, ovviamente, dell'amica e collega Zsuzsa Ordasi.

## BUDAPEST 1896: LA SEZIONE STORICA DELLE CELEBRAZIONI DEL MILLENNIO NEL CONTESTO DELLE ESPOSIZIONI INTERNAZIONALI, 2016

Lo studio si è rivolto alla Sezione Storica delle celebrazioni del Millennio tenutasi a Budapest nel 1896, opera dell'architetto Ignác Alpár (1885–1928), con l'intento di comprenderne i caratteri che ne decretarono la fortuna presso la critica nazionale

ed internazionale. L'evento budapestino è stato inquadrato nel contesto delle Grandi Esposizioni, fenomeno che ha caratterizzato la cultura internazionale tra XIX e XX secolo e che vede il tema delle architetture storiche affiancarsi a quello dell'innovazione tecnologica con il comune obiettivo di celebrare l'identità nazionale. L'elemento nazionalistico assume un significato particolare nell'ambito ungherese in quanto l'Esposizione vede la luce a valle del processo formalizzato nel Compromesso austro-ungarico del 1867 e l'obiettivo è la celebrazione dell'identità magiara in occasione dei mille anni dalla nascita della nazione ungherese. Attraverso *Építő Ipar*, storico periodico di architettura ungherese conservato presso la biblioteca Szabó Ervin a Budapest, è stato possibile prendere in esame le quattro proposte vincitrici del primo concorso indetto nel 1893 per l'edificazione della Sezione Storica e la successiva proposta finale di Alpár. Quest'ultima prevedeva la realizzazione di un complesso articolato in tre strutture, ognuna richiamanti caratteri architettonici magiari rispettivamente del periodo romanico, gotico e rinascimentale-barocco, per regalare al visitatore un percorso all'interno della storia dell'architettura ungherese e, al tempo stesso, una panoramica generale dei monumenti nazionali presenti sul territorio. Come nel caso del Borgo Medioevale di Torino, edificato per l'Esposizione Generale Italiana del 1884, il complesso venne realizzato riprendendo manu-

*Ignác Alpár, Ingresso della Sezione Storica all'Esposizione del 1896 a Budapest (Zoltán Bálint, Az ezredéves kiállítás architekturája, Anton Schroll & Co, Vienna, 1896, foto di Klösz György, Biblioteca Municipale Ervin Szabó di Budapest, Collezione Budapest).*



fatti e caratteri realmente esistenti, che vennero riprodotti e riproposti: tra questi quello maggiormente emblematico per il progettista fu il castello di Vajdahunyad (oggi Hunedoara, Romania), al quale la Sezione Storica deve ancora oggi il suo nome. All'indomani dell'Esposizione, sebbene fosse prevista la demolizione del padiglione, in virtù del notevole successo riscontrato, le autorità cittadine e il Ministro dell'Agricoltura Ignác Darányi scelsero di mantenerlo e di collocarvi il Museo dell'Agricoltura. Tuttavia, anche a causa dei problemi di umidità del suolo, si rese necessario lo smantellamento e la ricostruzione dell'intero complesso con materiali non deperibili. Il progetto venne nuovamente affidato ad Alpár (1902–07), che provvide, oltre alla sostituzione delle strutture in legno del padiglione originale temporaneo con elementi in muratura e materiale lapideo, anche alla riprogettazione degli interni per adattarli alla nuova funzione. Venne quindi implementata l'area espositiva con la copertura dei due cortili interni dell'ala barocca con elementi in ferro e vetro, realizzata una biblioteca per il museo e una manica di collegamento in stile rinascimentale tra l'ala gotica e quella barocca per ospitarvi gli uffici dei dipendenti. La decisione di mantenere il padiglione e di trasformarlo in Museo dell'Agricoltura, all'epoca motore trainante dell'economia magiara, è emblematica dell'importanza di quest'opera e del profondo valore simbolico e ideologico che l'architettura di Alpár costituì presso i contemporanei (Eleonora Panico).

DAL GIARDINO PITTORESCO AL GIARDINO  
VITTORIANO IN UNGHERIA: L'OPERA DI HENRY  
ERNEST MILNER A KESZTHELY (1885), 2017

Keszthely è una piccola cittadina che si affaccia sulle rive del lago Balaton, nella parte occidentale dell'Ungheria. Qui sorge il castello della nobile famiglia Festetics, il cui parco è stato oggetto d'indagine all'interno di una più ampia analisi sulla diffusione del giardino inglese tra Settecento e Ottocento in Ungheria. L'interesse per tale luogo nasce dall'esperienza del paesaggista Henry Ernest Milner (1845–1906) che fu l'unico inglese di epoca vittoriana a esercitare questa professione in Ungheria. Le ricerche si sono svolte sia esplorando – in biblioteche italiane e ungheresi – la letteratura specifica costituita da studi di Anna Zádor, József Sisa e Gábor Alföldy, sia investigando le fonti presso l'Archivio Nazionale Ungherese di Budapest, ricco di carte topografiche, rilievi e progetti riguardanti la proprietà terriera di Keszthely. Un ulteriore approfondimento è stato affrontato attraverso interviste a studiosi professionisti di settore come Gábor Alföldy, Kristóf Fatsar e András Szende: ognuno di loro è stato essenziale e disponibile nel fornire maggiori indicazioni sulla questione, affrontata poi a Keszthely con l'esperienza diretta del sito.

La cittadina fu acquistata dalla famiglia Festetics nel 1739. Qui la nobile casa eresse un sontuoso palazzo tardobarocco: col passare degli anni e con l'aumentare del loro potere, i Festetics riuscirono ad incrementare i possedimenti terrieri e parte di questi furono destinati a giardino privato. Seguendo un approccio diffuso, il giardino delle dimore aristocratiche si adattava allo stile in voga all'epoca. Nei secoli

sono state quindi numerose le metamorfosi subite dal giardino, passando – come documentato dai progetti conservati presso l'archivio di Budapest – da un impianto formale alla francese a una progressiva maggiore libertà legata al pittoresco. Nel 1885 il principe Tazsíló II Festetics incaricò il paesaggista Milner di occuparsi delle sue terre affinché diventassero una degna cornice, aggiornata al gusto corrente, della sua aristocratica abitazione, ricostruita da poco su progetto di Viktor Rumpelmayer. Milner, per l'opera eseguita a Keszthely, seguì principi poi teorizzati ed espressi in *The Art and Practice of Landscape Gardening* da lui pubblicato a Londra nel 1890. Un testo che si caratterizza quindi non come un semplice trattato teorico, bensì un riferimento pratico per la professione del paesaggista. Il giardino realizzato nella tenuta dei Festetics rispecchia i principi base dello stile vittoriano, che prevede una parte formale in prossimità della dimora e man mano che ci si allontana acquista progressivamente l'aspetto più naturale del paesaggio. In questo caso, per enfatizzare l'effetto di naturalezza, il terreno è stato modellato creando rilievi e pendii, viali a serpentina si snodano tra gruppi di alberi e cespugli e un laghetto dai contorni irregolari accoglie al suo interno una piccola cascata che si riversa sulle rocce regalando ai visitatori il tranquillo suono dell'acqua. Il giardino vittoriano di Henry Ernest Milner vive tutt'oggi a cornice del castello Festetics, convertito in polo museale capace di attrarre numerosi turisti da ogni parte del mondo. Il parco è stato sottoposto recentemente a interventi di restauro, con il conseguente salvataggio di

*Henry Ernest Milner, Vista occidentale del palazzo Festetics a Keszthely con il nuovo giardino, 1885 (Archivio Nazionale Ungherese, T3, Nr. 532)*



esemplari di 231 specie, alcune anche secolari. Nel giardino privato dedicato a Mary Victoria Douglas Hamilton sono stati reintrodotti gli alberi e gli arbusti previsti da Milner (Valentina Cacciapuoti).

## BUDAPEST ELETTRICA. PROGETTO DI RIQUALIFICAZIONE DELLA SOTTO-STAZIONE DI TRASFORMAZIONE ELETTRICA DEL VII DISTRETTO, ERZSÉBETVÁROS, 2017-18

Nel cuore di Erzsébetváros un edificio rompe la cortina continua del costruito, emergendo con caratteri particolari: una sottile quinta architettonica, arretrata rispetto al filo della strada, segnata da lunghe finestrate a nastro da entrambi i lati, rivestita in laterizi. L'anomalia nel tessuto si rivela essere una sottostazione elettrica, realizzata dall'architetto Ernő Lestyán nel 1969, artefice anche di due edifici analoghi nel IX e nel XII distretto. La costruzione, che si impone alla vista così come emergono le sinagoghe che caratterizzano Erzsébetváros, il quartiere ebraico di Budapest, ha suscitato un vivo interesse, portando alla scelta di individuarla come tema della tesi di laurea magistrale. L'analisi ha quindi in primo luogo focalizzato lo sviluppo urbanistico e architettonico della città a partire dal XIX secolo, per concentrarsi in seguito sulla storia e sull'architettura del VII distretto, caratterizzato da una diffusa tradizione ebraica.

Molti edifici per la trasformazione elettrica degli anni '30 sono stati oggetto di rinnovamento e ospitano funzioni del tutto diverse da quella originale: sono esempi di questo tipo il Merlin Theatre, la Scuola d'arte in via Liliom, il Museo dell'elettrotecnica in via Kazinczy e altri. L'edificio di Lestyán, che appartiene alla seconda generazione di trasformatori, è una sintesi tra tecnica e architettura, svolge la funzione di una macchina, senza trascurare la forma. Il gesto dell'architetto è schietto, di ispirazione all'architettura moderna finnica; oltre che per il contrasto volumetrico con il contesto e le sue proporzioni – un parallelepipedo alto 30m, lungo 50 e profondo 8 – colpisce per il respiro internazionale e moderno.

A fianco dell'analisi del tessuto storico del quartiere e delle vicende di questa particolare tipologia architettonica, si sviluppa parallelamente una seconda parte del lavoro, interessata dall'elaborazione di un progetto di riqualificazione che immagini una nuova funzione per la sottostazione in un futuro prossimo in cui, in un'ottica di rigenerazione del centro cittadino, l'attività di trasformazione potrà essere dislocata. L'obiettivo della ricerca è di creare un sostrato di conoscenza per poter affrontare consapevolmente un progetto architettonico di rinnovamento e riempimento di uno spazio urbano complesso, contraddistinto da una molteplicità di attori e volti, soprattutto architettonici, e da un passato ricco e caratterizzante.

Gli aspetti principali del progetto sono il rapporto con il manufatto e la conservazione della sua memoria storica e della sua immagine. L'intento della nuova costruzione è quello di non occultare alla vista dal fronte strada la sottostazione e allo stesso tempo di rendere i nuovi appartamenti vivibili e illuminati. L'attività di



*Ernő Lestyán, Sottostazione elettrica del VII distretto, 1969.  
Veduta e spaccato assometrico del progetto*

ricerca si è svolta lungo quattro mesi di permanenza a Budapest grazie a una borsa di studio all'interno del programma di mobilità del Politecnico di Torino, avvalendosi delle biblioteche locali (Istituto Italiano di Cultura, Collezione Budapest della Biblioteca Szabó Ervin, Biblioteca Nazionale di Budapest) e dell'Archivio Municipale, ricco di documentazione grafica in merito agli edifici un tempo esistenti prima della costruzione della sottostazione elettrica e a quelli caratterizzanti il tessuto di contorno nel quartiere. Le ricerche sono state condotte grazie all'aiuto dei funzionari delle istituzioni citate, e – per quanto riguarda l'edificio al centro della tesi – grazie all'amicizia del giovane architetto Bence Lestyán, nipote del progettista che lo ha realizzato nel 1969.

## NOTE

- <sup>1</sup> L'atelier di Storia e Composizione è stato istituito nell'anno accademico 2011/2012, in sei diverse filiere di circa 70 studenti, e da una in inglese. L'atelier E (proff. Paolo Cornaglia, Silvia Gron con Cristina Amoroso, Alessio Primavera, Edoardo Riva) nella prima edizione ha affrontato il tema torinese dell'area della Cavallerizza, spostandosi poi su Budapest. Da quest'anno alla prof. Silvia Gron è subentrato l'arch. Davide Dutto.



# *Recensioni*

# Alla ricerca della grandezza di una volta...

DOMINIC BLISS

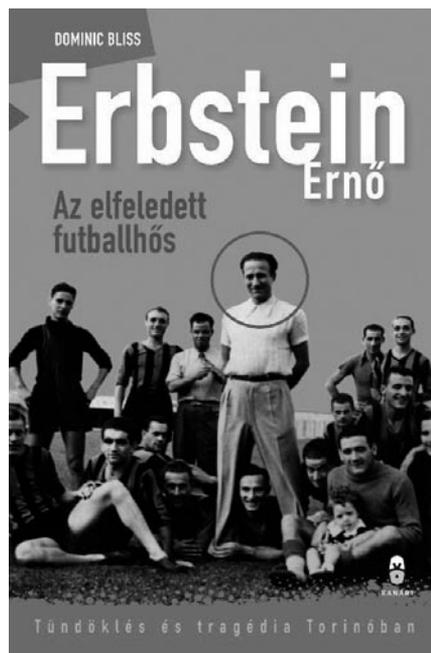
*Erbstein Ernő, az elfeledett futballhős.  
Tündöklés és tragédia Torinóban*  
Akadémiai Kiadó Kanári Könyvek  
Sorozat, Budapest, 2017, Ft 4480.

GÁBOR ANDREIDES

C'era una volta... iniziano sempre le favole. E questa, senza dubbio è una favola nonostante abbia una fine tragica. C'era una volta un calcio straordinario, pieno di talenti e fantasia. E c'erano anche maestri, anzi, «professori di football» che diedero tanto, a volte troppo, a questo meraviglioso sport. Noi ungheresi, nel passato lontano avevamo un calcio tecnico e innovativo, che per lunghissimi anni era popolare e assai ben visto in Italia da Vicenza a Bari, da Cagliari a Torino. Ora, che «*i tempi cupi non so'finiti*», anzi la situazione sta peggiorando in modo tragico e deprimente, quando i professori del calcio non ci sono più, e non esistono più calciatori esemplari, ci piace ancora di più ricordare il passato.

Non appena finì la Grande Guerra ebbe inizio la migrazione all'estero dei calciatori ungheresi, che non riuscivano a trovare un altro modo per sopravvivere nella società civile dopo i cambiamenti avvenuti con la guerra e le conseguenti grosse difficoltà in Ungheria. I primi giocatori di calcio tentarono la fortuna dirigendosi verso l'Austria e la Cecoslovacchia, poi verso l'Italia. La prima occasione fu offerta dall'allenatore dell'Udinese, l'ungherese József

Ging che viveva in Italia dal 1920 e che aveva richiamato l'attenzione degli sportivi unghere-



resi creando una nuova possibilità di «invasione ungherese» in epoca moderna: «in Italia ricevono ben volentieri il calciatore ungherese anzi ne aspettano in numero sufficiente per una o due squadre.»

Oggi potrebbe sembrare una cosa insolita, ma era vero. Alla fine del 1920 l'inviato del giornale sportivo ungherese, *Sportírlap*, scriveva così dopo un derby a Milano: «il gioco stesso rivela la rudimentale preparazione tecnica degli italiani. È certo che hanno ancora molto da imparare prima di poterci raggiungere. Per ora hanno bisogno di un buon mister e di tantissimo studio.» La «scuola» dell'Europa Centrale, rappresentata dal calcio della Cecoslovacchia, dell'Austria e dell'Ungheria, cioè «lo stile danubiano» fece capolino in Italia e la gente accolse con grande affetto i rappresentanti del calcio dell'Europa Centrale.

Arrivarono in molti dall'Ungheria, non solo per «una o per due squadre.» A quel tempo, fra i tanti, furono due gli ungheresi che veramente esercitarono il maggior influsso sullo sviluppo del calcio italiano. Sia Árpád Weisz che Ernő Egri-Erbstein sono ingiustamente dimenticati nel proprio Paese d'origine e l'Ungheria, soltanto in questi anni, cerca di rendere loro omaggio.

Ero veramente curioso di leggere il libro di Dominic Bliss («*Erbstein Ernő, az elfeledett futballhős. Tündöklés és tragédia Torinóban*»), giornalista e storico inglese dello sport. I motivi del mio interessamento erano almeno tre. Da un lato anch'io mi occupo della stessa epoca, dall'altro lato anch'io sono ungherese e mi piace ascoltare le «favole» che a volte sono un po' tristi. Devo aggiungere, in ultimo, che la vita di Erbstein è anche per me abbastanza sconosciuta.

Il libro che ci racconta la storia di Ernő Egri-Erbstein, persona emblematica del calcio italo-ungherese, si divide in 17 capitoli scandendo le tappe più importanti della vita dell'allenatore ungherese di origini ebraiche.

Erbstein naque a Nagyvárad (Oradea, Romania), ma con la sua famiglia si trasferì a Budapest. A quel tempo la capitale magiara praticamente abbracciava in sé tutto il calcio un-

gherese (Ferencvárosi Torna Club, Magyar Testgyakorlók Köre, Újpesti Torna Egylet), Erbstein iniziò a giocare in un piccolo club di Budapest (Budapesti Atlétikai Klub), mentre Weisz avviò la sua attività calcistica con i colori della «Törekvés», altra piccola squadra del campionato ungherese. La prima guerra mondiale fermò la loro carriera (combattono sul fronte italiano, sul Carso). Il caporale Erbstein lottò valorosamente nel 1916 alla testa dei suoi soldati. Fu molto più fortunato del suo collega: mentre egli poté tornare in Ungheria, Weisz cadde prigioniero nel 1915 e la sua prigionia durò fino al 1919. Dopo la guerra non riuscirono a sormontare le difficoltà che avevano colpito l'Ungheria. Cercarono dunque fortuna all'estero.

L'attività calcistica di Erbstein in Italia cominciò nel 1924 in una città multietnica, che fino alla fine della prima guerra mondiale appartenne all'Ungheria. Sotto il sole di Fiume (Rijeka, Croazia) il giovane Erbstein si trovò bene, nella squadra di Olimpia si trovò a giocare a fianco a Varglien, Gregar, Sincich e Ossoinach. Dopo l'esperienza fiumana passò al Vicenza e più tardi trascorse un breve periodo negli Stati Uniti, dove giocò nella squadra del Brooklyn Wanderers. Tornando in Italia iniziò la carriera da allenatore con il Bari. Senza dubbio gli impegni nel Mezzogiorno, il Bari e soprattutto Nocera Inferiore, rappresentarono la base per i suoi futuri successi in Sardegna (1930-1932) e alla Lucchese (1933-1938). Ernő Erbstein nel 1938 passò al Nord e si stabilì a Torino, dove fece vincere cinque scudetti consecutivi agli invicibili del Grande Torino. Era un allenatore moderno e preparatissimo per i suoi giocatori, tra i quali c'era un giovane proveniente dalla Calabria, che arriverà in seguito all'apice del cinema italiano. Si trattava di Raf Vallone, futuro giornalista e attore che rimase sempre molto legato al suo mister, a quell'allenatore venuto dall'Ungheria.

Nel 1938 poi, per cause a loro estranee, sia la carriera di Erbstein che di Weisz si interruppe. In Italia uscirono le cosiddette leggi razziali, quindi, in seguito alle pesanti ordinanze restrittive, gli stranieri di origine ebraica dove-

vano lasciare il territorio dell'Italia. Tutti e due rimasero senza risorse. Dopo lunghe ricerche e attese, Erbstein e Weisz partirono per l'Olanda sperando di trovare un futuro sicuro. Il destino volle che Árpád Weisz trovasse lavoro in Olanda, mentre la famiglia Erbstein, nonostante tutti i documenti in possesso, non riuscì a entrare nel paese. Erbstein era disperato e prese la via per l'Ungheria. Sopravvisse con la moglie e le due figlie, Susanna e Marta, alla barbarie dell'Olocausto.

Era ovvio per loro, dopo la guerra, tornare in Italia, legatissimi come erano alla cultura italiana. Torino attendeva a braccia aperte «il Mister» che continuò a esercitare un ruolo fondamentale nella formazione calcistica del Torino invincibile, nella vita del cosiddetto «Grande Toro». La squadra granata vinceva i campionati uno dopo l'altro. Poi nel 1949, con l'intera squadra e con un altro ungherese, Gyula Schubert, partì per quel viaggio per il Portogallo...

L'autore ha cercato di approfondire la sua ricerca per mettere insieme tutti i dettagli della vita dello stratega del calcio italo-ungherese. L'ha fatto con successo, perché tra l'altro non ha mancato di andare a trovare le figlie di Erbstein che – come scrive Bliss – «hanno sacrificato molto tempo ed energia per rispondere alla serie sterminata delle mie

domande.» Durante la sua ricerca è stato in contatto con gli esperti ungheresi, rumeni e con quelli italiani. Ha potuto passare ore e ore alla biblioteca di Rijeka (Fiume). Sono stati in molti ad aiutarlo nella ricerca scientifica, nella produzione della biografia di Ernő Erbstein con la tragica storia di un'intera squadra di calcio.

Ne è uscito un libro straordinario. La biografia di Erbstein scritta da Bliss è e sarà un'opera fondamentale, soprattutto in Ungheria dove – ripeto quanto detto all'inizio – dobbiamo fare di più per rendere omaggio ai nostri calciatori-allenatori del passato.

Dominic Bliss ha conosciuto per caso la storia di Erbstein su un treno, mentre stava leggendo l'enciclopedia di John Foot sul calcio italiano. Ha cominciato a scavare nei documenti di questo mago ungherese del calcio e così è nato questo nuovo volume. Matteo Marani invece sfogliava il libro d'oro della storia del calcio rossoblu quando ha scoperto una fotografia, risalente agli anni trenta, di un certo Árpád Weisz, allenatore del Bologna. È cominciato così un lungo percorso che ha portato al suo «*Dallo scudetto ad Auschwitz. Storia di Arpad Weisz, allenatore ebreo*».

Aspettiamo altre iniziative per riscoprire il nostro calcio prima della leggendaria squadra della Grande Ungheria.

# Magda Szabó: ritratto della scrittrice da giovane

MAGDA SZABÓ  
*Affresco*  
Traduzione di V. Gheno e  
C. Tatasciore  
Edizioni Anfora, Milano 2017,  
pp. 240, Euro 18.00

MILLY CURCIO

Che avesse la stoffa della grande scrittrice lo capì immediatamente Hermann Hesse quando si ritrovò tra le mani proprio una copia di *Freskó* (1958), primo romanzo di una sconosciuta autrice proveniente dall'allora lontana Ungheria, che per quanto agli albori della sua carriera letteraria in patria, negli anni bui del realismo socialista, era già poco tollerata dal potere. All'indomani del fallimento della rivoluzione ungherese del 1956, la voce di Magda Szabó aveva però travalicato i confini. Sarà appunto Hermann Hesse, uno dei suoi primi illuminati lettori, a scoprirla e a introdurla al pubblico tedesco incoraggiando la pubblicazione in Germania, nel 1959, di questa straordinaria opera prima che, uscita da un anno in Ungheria, dopo una lunga attesa (quasi sessant'anni) ora vede finalmente la luce anche in Italia per le edizioni Anfora, nella traduzione di Vera Gheno e Claudia Tatasciore. La piccola casa editrice italo-magiaro con sede a Milano, che da oltre un decennio affianca l'Einaudi nella divulgazione in Italia dei capolavori di una delle protagoniste della letteratura ungherese ed europea del Novecento, ha inteso così partecipare (con la riedi-



NC  
12.2017

zione, tra l'altro, di *Abigail, Il momento* e *Per Elisa*) alle numerose iniziative che nel 2017 sono state dedicate alla figura e all'opera di Magda Szabó per un doppio anniversario: il centenario della nascita della scrittrice (Debrecen, 1917) e il decennale della morte (Budapest, 2007). In questo primo romanzo, che con un'inconsueta inversione cronologica leggiamo paradossalmente solo dopo aver familiarizzato con la scrittrice attraverso i capolavori che l'hanno resa celebre nel mondo, ritroviamo i temi, i ritmi, le figure, le immagini, la potenza di una scrittura 'chirurgica', raffinatissima e cristallina, che abbiamo apprezzato nella età più matura; e stupisce davvero riscontrare come fin dalle prime prove sia chiaro a Magdolna, com'era affettuosamente chiamata in famiglia, qual è il senso ultimo dell'essere scrittore. In *Affresco*, come succederà nei romanzi successivi, attraverso i conflitti, gli atteggiamenti contraddittori, le bugie, i segreti, le omissioni, le crudeltà, le ambizioni, i sotterfugi, i peccati e le miserie quotidiane di quattro generazioni di personaggi appartenenti a una vecchia famiglia puritana, Szabó offre al lettore, con la consueta eleganza, un quadro delle trasformazioni storico-sociali che hanno stravolto l'Ungheria dall'ultimo quarto dell'Ottocento agli anni Cinquanta del secolo successivo. E in ciò apre anche a una critica decisa e senza assoluzione dei vari regimi succedutisi in Ungheria durante l'intero secolo, ai quali Szabó mai si piegò e con i quali non cercò mai la via del compromesso. Era nata da una famiglia borghese e coltissima a Debrecen, la capitale ungherese del calvinismo, nei giorni della rivoluzione russa del 1917 e alla vigilia del crollo dell'impero austro-ungarico, una città a suo modo periferica rispetto alla capitale ma assai vicina a quel confine «rivisitato e corretto» dopo il disastro del Trianon. Da lì attraverserà tutta la storia del Novecento, pagando di persona per le sue scelte coraggiose tanto che, negli anni più drammatici per il Paese, emarginata e privata del lavoro durante il regime di Mátyás Rákosi, senza cedere alla tentazione di fuggire rimane ancorata con incrollabile

coerenza alla scrivania e, pur senza dare nulla alle stampe, prosegue nella febbrile attività di scrittrice perché per lei, come dirà in un'intervista nel 2006, «scrivere è una malattia ereditaria, trasmessami per di più da due famiglie». E se di questa malattia Magda non guarirà mai, intenta come fu a lavorare fino agli ultimi giorni di vita, sempre vivo fu in lei il desiderio di arrivare dritta al lettore, senza filtri e senza veli di sorta, come prova la preziosa prefazione d'autore apparsa per la prima volta nell'edizione ungherese di *Freskó* (Európa Kiadó, Budapest 1999), qui intelligentemente riproposta nell'edizione italiana, in cui la stessa Szabó presenta l'opera e chiarisce le ragioni 'politiche' per le quali, lasciata la poesia, «prese a osservare, poi a rappresentare il paese umiliato» (p. 10), e con tale lucidità da «rimanere stupita di non essere finita in galera» (p. 11). *Affresco* inaugura una nuova stagione nella vita della scrittrice, anzi a dirla con le sue parole, «il miracolo pasquale della nostra gioventù calpestata, la resurrezione» (p. 11). Un'opera, questa, scritta nel 1953, il cui manoscritto venne nascosto presso amici fidati (e una copia occultata a Debrecen, nella carbonaia della casa paterna) perché «se fosse finita nelle mani sbagliate avrebbe potuto portare a conseguenze di ogni sorta, perfino al gulag» (p. 10). Ciò che, però, sorprende maggiormente il lettore, mettendo a fuoco questo mirabile e nitido *Affresco*, è prima di tutto la struttura del romanzo, a tutt'oggi modernissima e davvero insolita per l'epoca: si tratta di un romanzo corale in cui, lavorando sul monologo interiore, Szabó dà vita alla figura della protagonista, la ribelle e inquieta Annuska (che non prenderà mai direttamente la parola), attraverso una moltitudine di voci narranti, che sono poi i personaggi altri, ovvero i familiari, buoni o cattivi, sinceri o ipocriti, giovani o vecchi. Sono questi a raccontare Annuska e le vicende che la videro protagonista attraverso il loro personalissimo punto di vista, che, come si capirà, ne altera i contorni e restituisce solo parzialmente qualche verità. I familiari e personaggi narranti sono quelli i cui nomi, nero su bianco, compaiono, tutti

eccetto Annuska da tempo bandita dalla famiglia, sul necrologio apparso sul quotidiano locale, che annuncia il funerale di Edit, «Mamma» per Annuska, infelice donna divenuta folle dopo il parto e rinchiusa in manicomio dal marito István, ministro del culto riformato, padre arido e insensibile, che picchia violentemente le figlie e, però, adotta l'Orfano (così è chiamato per tutta la narrazione), ladro di libri e losco figuro, teso a conquistare a ogni costo un ruolo di prestigio nel partito comunista. La vicenda si svolge tutta in una sola giornata, che è quella in cui si celebra il rito funebre di Edit, evento per il quale Annuska ritorna a Tarba, il piccolo villaggio da cui è fuggita nove anni prima alla volta di Budapest, e dove giunge il rumore delle acque del Tibisco. Il tempo del racconto, dal risveglio della protagonista a Tarba fino al fischio del treno che la riporterà nella capitale, si profila come un viaggio introspettivo nella memoria, un necessario spostamento nel tempo (e nello spazio, quello del paese originario), per poter riprendere, solo dopo aver ucciso i fantasmi del passato e con rinnovata consapevolezza, la vita accanto ad Ádám. Come succederà in *Il vecchio pozzo*, è di fatti la memoria il filo conduttore della narrazione, una memoria che recupera frammenti di eternità attraverso oggetti perduti e ora ritrovati, come l'adorato cucchiaino d'argento dell'infanzia di Annuska, che le è stato rubato così come le è stato sottratto l'affetto della sorella Janka, della piccola nipote Szuszu, mai conosciuta, di Anzsu, il povero gigante buono che la ama «come una figlia», invero unico legame mai spezzato col passato negli anni difficili del suo «esilio» a Budapest, laddove Annuska cercherà di ricostruirsi un'identità cercando di realizzare il suo sogno: diventare pittrice. Una totale deprivazione di identità per cui l'inevitabile fuga di Annuska, nove anni prima, è il pretesto che serve al padre anaffettivo ed egoista per bandirla per sempre dalla famiglia e dal luogo natio. Tornare significa ora riappropriarsi di un passato scomodo con cui deve fare i conti, come le suggerisce Ádám, l'attuale compagno; tornare significa risentire i suoni dell'infanzia,

primo tra tutti quello delle campane che, appena arrivata oramai da forestiera a Tarba, la svegliano nell'impersonale camera d'albergo che occupa in attesa di trovarsi faccia a faccia con i suoi carnefici. E sono le campane di Tarba, con lo stesso suono inconfondibile e imperioso di un tempo, a innescare i ricordi (e la narrazione) che il vivere nella capitale ha solo temporaneamente offuscato e con i quali deve ora confrontarsi per «non avere più paura». Ecco l'eloquente incipit: «Si svegliò al suono delle campane. [...] «Din-don» sentiva lo scampanio attraverso lo scroscio dell'acqua. Che campana aggressiva, ingorda era questa! Da piccola si immagina che la campana fosse un cappotto di ferro e fosse sempre affamata. Per pranzo mangiava delle puzzolenti pasticche gialle, le stesse che lei doveva ingoiare contro l'anemia. Che altro avrebbe potuto mangiare una campana, se non pasticche al ferro? Di notte dormiva in un letto di ferro, si copriva con un piumone di ferro e, quando la mattina la svegliavano, urlava, com'era solito fare Papà. «Din-don» volava il suono della campana sopra l'albergo, chiedendo di nuovo, come vent'anni prima: «Dov'è finito il bottone del tuo grembiule, Annuska?» (pp. 12–13). A Tarba è rimasto imprigionato un intero mondo di affetti negati o dai quali la protagonista è stata respinta, e che a guardarlo da Budapest ancora la atterrisce; a Tarba sono rimaste un'infanzia e una giovinezza castrate dal non-amore paterno e dalla follia materna; a Tarba era rimasto il suo cucchiaino d'argento di cui si riappropria e che stringe in mano sul treno che la riporterà a Budapest, prima di perderlo definitivamente; a Tarba c'è ancora il quadrante illuminato dell'orologio della chiesa che guarderà ancora una volta, in lontananza, prima di andare via per sempre. E sempre a Tarba vorrà rimanere caparbiamente Anzsu, che si rifiuterà di seguirla nella capitale, l'unico che l'abbia profondamente amata, e il lettore capirà il perché solo nell'epilogo. Come tutti i romanzi di Szabó anche *Affresco* è, dunque, un mosaico di memorie; e come tutte le figure, soprattutto femminili, che popolano questi romanzi anche

Annuska appare un personaggio modernissimo, dall'io scisso che raramente si ricompone in un'unità, raramente si appropria di un'identità che sia davvero in sintonia con l'ambiente circostante e con le persone amate. Il forte disagio del vivere, la difficoltà di riconoscersi e di farsi riconoscere in un 'modello' (che sia esso quello imposto dal regime o quello dettato da una bigotta confessione religiosa), la falsità di un'educazione ipocrita, rispettosa di regole inaccettabili come quelle imposte dal padre di Annuska, il rassicurante celarsi, come Emerenc, dietro una porta chiusa che non prevede nessuna eventuale apertura all'esterno, la necessità di archiviare una parte essenziale del passato come nell'Iza

della *Ballata* e come l'Annuska in *Affresco*: sono questi elementi che concorrono a decostruire l'identità del personaggio, per sempre sospeso tra due mondi, quello originario e quello «adottato» per necessità, nei quali non si sentirà mai a proprio agio. Sono donne forti, quelle dei romanzi di Magda Szabó, tragiche eroine contemporanee, donne tanto più imperfette quanto più inseguono un ideale di perfezione irraggiungibile o il desiderio di una vita felice. E sono donne, al tempo, fragilissime. Forse, proprio per caratteristiche così decisive ciascuna di queste figure femminili si fa amare dal lettore, sempre più coinvolto nel mondo spietato e a un tempo tenero di Madga Szabó.

# Le Seniles di Ungaretti

GIUSEPPE UNGARETTI

*Lettere a Bruna*

A cura di S. Ramat,

Mondadori, pp.657, Euro 21.00

MILLY CURCIO

Quando Ungaretti, in un viaggio di ritorno e di memorie in Brasile, incontra a San Paolo la giovane Bruna Bianco, ventiseienne, nell'agosto del 1966, nel corso di una delle sue affollate letture e conversazioni sulla poesia, accade qualcosa non di inaspettato, in fondo, e in linea con l'appassionato coinvolgente vitalismo del poeta non ancora ottantenne e vecchio, secondo la sua versione del *Taccuino* (1960), innamoratissimo della vita: «L'amore più non è quella tempesta», «Balugina da un faro/ Verso cui va tranquillo/ Il vecchio capitano». Sarà proprio Bruna, fra la lontananza, le lettere, le attese e gli incontri, l'ultimo amore, «L'ultimo amore più degli altri strazia», scrive il poeta nella penultima sua poesia, *Dunja*. Di questo estremo e felice incantamento danno oggi, finalmente, piena testimonianza le *Lettere a Bruna*, curate da uno dei maggiori contemporaneisti di sempre, Silvio Ramat, ovvero le lettere del poeta, e solo le sue perché, con ammirevole discrezione, non compare la parte di Bruna che, fra l'altro, ha collaborato alla trascrizione dei fogli ungarettiani. Naturalmente il dialogo (lettera 351, del 1969), come lo intende Ungà,

entra nella dinamica di quel fervore attivo del vecchio-giovane capitano, tanto che l'innamoramento ne risulta come l'*iceberg* di un



NC  
12.2017

pensoso privato, mentre sorprendiamo a ogni pagina la vocazione partecipata a una sorta di gioco con il tempo, un'apertura e riproposizione di un tempo esuberante vissuto fino all'energia degli ultimi giorni del poeta. La lettura delle Seniles ungarettiane trascina nei meandri e nelle circostanze di una vita attiva nella poesia, con la poesia, che è la lente attraverso la quale è necessario considerare un epistolario di questa ricchezza, ovvero spostando gli episodi in proiezione di quella vita del testo e della parola, nella quale Ungaretti rivive la propria identità, del resto saldamente delineata in lui che è già considerato un classico della modernità. «Pensa al miracolo che stai compiendo: non ho scritto lettere più lunghe di dieci righe», scrive Ungaretti a Bruna (lettera 5, settembre 1966) al principio del loro dialogo innamorato, e in questa affermazione c'è un po' di verità, anche se il poeta ha in effetti scritto un numero notevolissimo di lettere (e certo molte più lunghe di dieci righe), come dimostrano, tra gli altri, tre recenti epistolari: le lettere a Piero Bigongiari, *«La certezza della poesia»*, 1942-1970 (Polistampa, 2008), le lettere a Vittorio Sereni, *«Un filo d'acqua per dissetarsi. Lettere 1949-1969»* (Archinto, 2013), e quelle a Leone Piccioni, *«L'allegria è il mio elemento»* (Mondadori, 2013). Tanto per rimanere nel seminato, ricorderò che nei numerosi epistolari ungarettiani il discorso è portato da un fervore per progetti sia poetici che di saggistica, per la risonanza delle letture «trionfali» (è aggettivo caro al poeta) a Harvard e nelle Università del New England, per le trasgressioni, e tutto con la proverbiale gioia di vivere. Scrive a Piccioni il 6 maggio 1969, firmandosi «il giovanissimo Ungà»: «A New York con due giovani studentesse ebreo, bellissime, voluttuosissime, e con un altro giovane, (...) abbiamo fumato marijuana, e fatto festa ventiquattr'ore». Ma torniamo alle lettere a Bruna, che contengono passo dopo passo riflessioni relevantissime sull'*humus* che forma la coscienza di poeta presente alla storia e continuamente a lavoro, un lavoro che per dieci ore (lettere 127 e 133) lo impegna nella scrittura quotidiana. Ad esempio, in una lettera

dell'ottobre 1966 (la 24), trascrive una parte del proprio discorso alla Comunità europea degli scrittori, riunita da poco a Varsavia, e parla della «frantumazione del linguaggio dato l'eccesso di specializzazione dovuta all'evolversi della civiltà contemporanea». E sono parole densissime: «Ce temps qui possède les moyens de communications les plus rapides et qui en envisage un progrès illimité, se trouve à la merci de difficultés de langage infiniment supérieures à celles qu'on avait pu connaître et à celles qu'on aurait pu / prévoir dans le passé». Oppure (sempre lettera 5): «Il grande segreto della poesia è nella semplicità della parola. Se la parola riesce a farsi semplice, come è un sentimento quando riesce a filtrarsi e farsi trasparente». Si badi bene, il poeta parla a Bruna, neofita della poesia, della semplicità della parola, che va intesa in sintonia con l'antica suggestione della parola «scavata» e trovata come diretta concretezza del senso: una parola, non un'altra, semplice e assoluta. E però, come acutamente fa notare Ramat nel saggio introduttivo, da questo sconfinato epistolario (ben 377 lettere scritte dal poeta fra settembre 1966 e aprile 1969) filtra anche il quotidiano delle ossessioni tragiche di chi percepisce l'ampio respiro di un pensiero sul mondo attuale. Ramat segnala giustamente una lettera in particolare, quella del 25 maggio 1968 (lettera 291), in cui Ungaretti si pone intensamente in ascolto, come certamente poco più di mezzo secolo prima nella trincea che faceva in lui penetrare la storia attraverso il quotidiano di fango e di morte, e ora innescato nelle notti romane: «Non c'è silenzio in niuna parte, oggi, in quest'Europa, non si sa più nulla dell'oggi né del domani, c'è questo gridio soffocato che arriva da ogni parte, che spegne, che soffoca, che tortura tutti, che li induce a rivolta senza coscienza, pazza, pazza, pazza»; «è il brusio, un'eterna durata di brusio, quello che ora sta attraversando questa disgraziata Europa».

È la prova della trincea contemporanea nella quale il poeta si sente ancora una volta fibra dell'universo, elemento alla mercé, figlio dell'imprevisto e dell'instabilità. Non si tratta

di un dato psicologico né individuale che, invece, si pone come utile chiave di lettura per una poetica dell'ascolto dello scricchiolio del cosmo, che neanche la tangibilità dell'amore può far tacere, giunto fino alla galassia della soggettività di un poeta, tradotto, dunque, nel linguaggio della poesia formatasi tanto sull'abisso della ricerca quanto sull'informe materia del vivente. Si tratta dell'altro complementare risolto alla gioia di vivere ungarettiana, di cui testimonia l'entusiasmo del vecchio poeta che milioni di spettatori vedono in questi anni in televisione, e in particolare davanti al video commentare lo sbarco dei primi uomini sulla luna il 9 agosto 1969 (peccato che l'epistolario con Bruna si arresti al 14 aprile 1969), mentre in quello stesso momento un altro grande poeta, non ancora cinquantenne, Andrea Zanzotto, scrive un poemetto sulla violenza perpetrata ai danni della luna, dell'immagine e del mito di una intoccabilità.

Anche questa interpretazione duplice e intrecciata del tempo e della storia non ci sorprende più di tanto, perché è proprio la stanza più segreta di Ungaretti quella che traspare nel suo epistolario d'amore, con la medesima tragicità del naufrago che riprende il viaggio del *Porto sepolto* prima e dell'*Allegria* dopo, con la medesima attenzione di chi, proprio dalla trincea, aveva già parlato di dolorose «lettere d'amore alla vita». Comunque lo si declini, il privato ungarettiano, trascinato dal «giovane emblema» che è ora Bruna, non rischia certo di essere soggettivamente chiuso nel privato, e si muove fra le carte del poeta, i suoi viaggi, le sue apparizioni in pubblico, in televisione, i suoi umori e le riflessioni, con estrema coerenza riguardo alla consapevolezza del presente e alla riconquista di una

memoria ad ampio respiro, anche questa senza limite di ricordo in sé. Non per nulla a Bruna sono dispensati orientamenti in pillole, ben familiari comunque a chi segue già in quell'epoca la penetrante saggistica ungarettiana. Ad esempio, nel febbraio 1969 (lettera 370), le parla dell'importanza di poeti «difficili» come Mallarmé e Rimbaud e a distanza di Laforgue, e conclude il pensiero parlando di sé: «È risolvere il difficile in modo spontaneo, facile, il segreto della poesia. Forse, senza superbia, oggi sono il solo a possedere un tale segreto di fantasia, di sentimento, d'intelletto, d'espressione, cioè di *parola*». A distanza di quasi mezzo secolo da questa riflessione, oggi la poesia di Ungaretti appare nuovamente disposta a farci ripercorrere un tale raro complesso di fattori, gli stessi da lui annotati con felice superbia e con semplice verità. C'è anche nell'epistolario la parte del poeta saggista, nell'interpretazione dei poeti e nella comprensione della pittura, quella che gli è più congeniale, con la scoperta dell'Informale, di Burri, all'apice dei suoi interessi, e lo studio delle radici della modernità in Turner e Vermeer (lettera 165, luglio 1967), quel Vermeer che gli si rivela un po' per volta e di cui parla in un saggio memorabile proprio del 1967, *Invenzione della pittura d'oggi*, colto nella sua «assolutezza di colore».

Ecco perché al lettore di oggi, che con diversa cognizione si appresta a scavare nel testo ungarettiano, queste *Lettere a Bruna* parlano d'amore e proprio per questo parlano d'altro, come ben diversamente dall'autoreferenzialità che sembra suggerire, il grido per la giovane e trepida Bruna parla a lei e a noi d'altro: «Chi più di me potrebbe amare l'amore?» (lettera 301, giugno 1968).

# *Roma est patria omnium fuitque* – La storia dell'Accademia d'Ungheria di Roma nel volume di Antal Molnár e P. Tamás Tóth

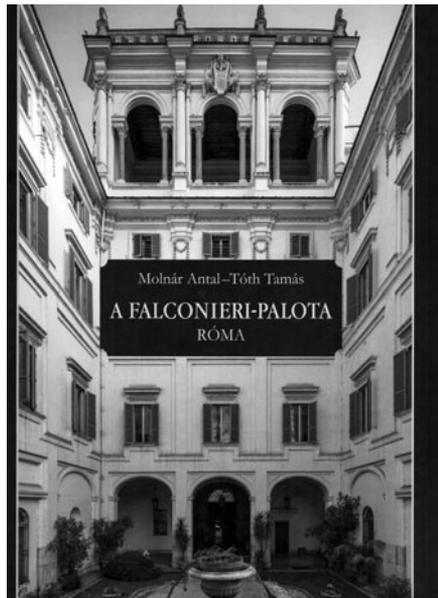
ANTAL MOLNÁR, P. TAMÁS TÓTH  
*Palazzo Falconieri – Roma*  
Budapest, Balassi Kiadó, 2016  
pp. 212, Ft 5500.

BÁLINT JUHÁSZ

**L**il dicembre 2016 è stato presentato all'Istituto Italiano di Cultura di Budapest in un convegno il libro di Antal Molnár e P. Tamás Tóth sull'Accademia d'Ungheria di Roma. Nello stesso anno sempre la Balassi Kiadó (Editore Balassi) ne ha pubblicato la traduzione in lingua italiana. Il volume, realizzato con con l'aiuto di numerosi ricercatori ed esperti, come per esempio Gábor Ujváry, Péter Sárközi, la restauratrice Zsuzsa Wierdl, Szilveszter Terdik e Borbála Bak, ricostruisce le vicende di uno dei palazzi più notevoli della Roma barocca. Antal Molnár insegna al Dipartimento di Storia Medievale e Storia Moderna Ungherese dell'Università Eötvös Loránd di Budapest ed è ricercatore all'Istituto di Storia del Centro di Ricerche Umanistiche di Budapest, mentre P. Tamás Tóth, rettore del Pontificio Istituto Ecclesiastico Ungherese di Roma, è consulente per gli affari ecclesiastici all'Ambasciata d'Ungheria presso la Santa Sede.

Il libro si articola in tre sezioni interdipendenti. La prima illustra con molta accuratezza da un punto di vista storico-architettonico Palazzo Falconieri, la seconda l'Istituto dell'Accademia d'Ungheria di Roma, mentre la

terza il Pontificio Istituto Ecclesiastico Ungherese. Tutto il testo è corredato di una ricca documentazione basata su fotografie d'epoca, immagini d'archivio ed immagini realizzate



dalla fotografa ufficiale dell'Accademia d'Ungheria di Roma Klára Várhelyi.

Nel primo capitolo la storia del palazzo comincia a partire dal contesto storico e artistico in quanto uno dei centri della Roma aristocratica. Fin dal Cinquecento l'area comprendente la zona attorno a Via Giulia fu al centro dell'edilizia promossa dalla nobiltà papalina. Le famiglie Ceci, Odescalchi, Farnese-Capponi e Falconieri si avvicendarono nella costruzione della dimora nobiliare, come viene attestato attingendo ad una selezionata bibliografia e ricorrendo a ricerche archivistiche. Nel secondo capitolo il lettore diviene perfettamente edotto su come una dimora patrizia divenne fulcro della cultura magiara nella Città Eterna. A questo proposito l'autore dà risalto alla figura dello storico Vilmos Fraknói, vescovo titolare di Arbe e canonico di Varadino, come teorico e promotore a Roma per la creazione di un Istituto di Ricerca come punto di riferimento per i borsisti magiari. Il sostegno del Conte Kuno Klebelsberg per la compravendita di Palazzo Falconieri ebbe la sua parte nella realizzazione di una rappresentanza culturale ungherese. Dal 1927 in poi la presenza dello Stato ungherese se ne assume la responsabilità. Le sezioni scientifiche e la Casa degli Artisti dimostrano come la politica promuova un programma internazionale di scambi culturali a Roma. La creazione informale della Scuola Romana d'Ungheria conferma come giovani artisti possano lasciarsi influenzare dal *milieu* artistico e cosmopolita di una città che negli anni Venti e Trenta stava subendo trasformazioni urbanistiche ed estetiche. Vediamo poi come la Seconda Guerra Mondiale e la dittatura stalinista

del Governo Rákosi trasformarono radicalmente i rapporti culturali e politici mediati dall'Istituto. In seguito alla Rivoluzione del 1956 la svolta politica di Kádár alleggerì le tensioni, ciò nonostante l'istituzione continuò a funzionare entro i parametri dettati dalla politica di quel tempo. Nel terzo capitolo P. Tamás Tóth descrive con la minuziosità e la passione di uno storico la nascita, il riconoscimento papale, le difficoltà negli anni del Comunismo e la rinascita del Pontificio Istituto Ecclesiastico Ungherese. I personaggi che lo abitarono, le vicende storiche che lo attraversarono e i contrasti con l'ambiente laico dimostrano la perseveranza di un'istituzione.

In sostanza l'opera, pubblicata in lingua italiana e magiara, rappresenta un'ottima base per i prossimi studi che si potranno svolgere sull'Accademia stessa. Prendendo per esempio la Scuola Romana d'Ungheria, che dal 1925 fino al 1948 fu parte integrante dell'Accademia, risulta impossibile descriverla come una realtà coerente nel suo insieme. La Casa d'Arte d'Ungheria permise in tutto a 188 borsisti d'immergersi nell'ambiente cosmopolita della Roma degli anni Trenta e Quaranta. Coloro che appartennero alla generazione nata negli ultimi anni dell'Ottocento ed agli inizi del Novecento, vennero influenzati da una modernità dove la tradizione e la ricerca di una nuova espressione erano all'ordine del giorno. Rimane ancora necessario un minuzioso studio sulle carte della famiglia Falconieri a Carpegna. Gli autori e gli studiosi che hanno contribuito alla realizzazione del volume hanno provato che l'Istituto incarna perfettamente la presenza dell'identità storica magiara nel mondo mediterraneo.

# Volgare eloquenza. Come le parole hanno paralizzato la politica

GIUSEPPE ANTONELLI

*Volgare eloquenza. Come le parole hanno paralizzato la politica*

Laterza, Roma-Bari 2017

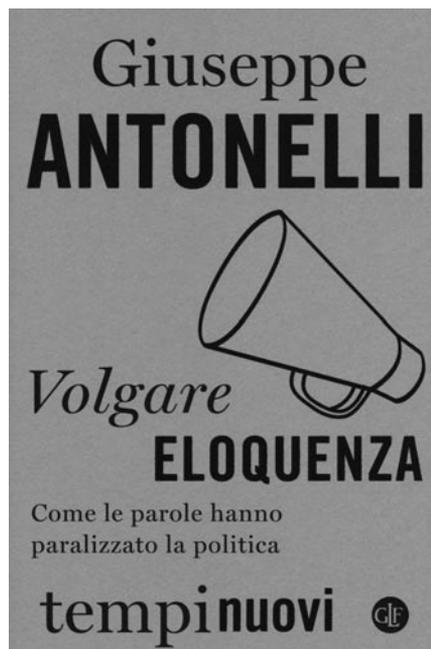
pp. 144, Euro 14.00

LILI KRISZTINA KATONA-KOVÁCS

**L**l discorso politico contemporaneo è caratterizzato dalla ripetizione di slogan vuoti, dal turpiloquio e da congiuntivi mancati, ma l'impoverimento del linguaggio non sembra disturbare il pubblico. Viviamo nell'epoca dello *storytelling*: il politico cerca di raccontare all'elettore la storia che vuole sentire, collocandolo al centro dell'attenzione e della narrazione, conquistando la sua fiducia, fino ad arrivare al punto che anche lui racconti la stessa storia ad altri elettori. Come ci riesce? Abbassando costantemente il livello sia lessicale che sintattico, creando un'eloquenza ormai volgare – non nella sua accezione originale di «popolare», quanto nel senso comune di «rozza e triviale». Dal «votami perché parlo bene» siamo arrivati al «votami perché parlo male come te». Queste sono le premesse del recente volume di GIUSEPPE ANTONELLI, in cui descrive il percorso che va dal *politichese* della prima repubblica al *gentese* della seconda, per arrivare alla nascita di una *veterolingua* semplicistica, artificiale, carente di valori retorici.

ANTONELLI si sofferma inizialmente non solo sul linguaggio, ma anche sulle drastiche trasformazioni subite dai canali comunicativi

della politica. Con lo sviluppo informatico i social network sono diventati uno strumento



importantissimo: essi danno all'elettore l'illusione di un contatto diretto con il proprio leader, assumendo più spesso, invece, il ruolo di passivi ripetitori, nella maggior parte dei casi senza nemmeno accorgersene. Come scrive bene ANTONELLI: «nel momento stesso in cui si mitizza il popolo sovrano, lo si tratta in realtà come un popolo bue»<sup>1</sup>.

Il secondo capitolo, è dedicato alla descrizione del cosiddetto paradigma del rispecchiamento.<sup>2</sup> Dopo Tangentopoli nella politica si percepiva la necessità di distruggere la figura del politico superiore al popolo, di abbandonare una sintassi e una retorica complicate e poco affini alla gran parte degli elettori. Tale radicale cambiamento segna il passaggio dal *politichese* al *gentese*, e la funzione più importante della lingua, accanto a quella conativa, diventa quella fàtica. L'enfasi non è su quello che viene detto, ma sul fatto che qualcosa, qualsiasi cosa, venga detto. Il *gentese* di Berlusconi e di Bossi si diffonde velocemente e in poco tempo il Dna linguistico dei partiti (o meglio dei non-partiti, tutti rifiutarono allora l'appellativo di «partito»<sup>3</sup>) si dissolve. Il lessico politico va omologandosi e una serie di vocaboli diventano trasversali a tutti gli schieramenti, perdendo di fatto parte del loro significato e delle loro connotazioni ideologiche. Un buon esempio potrebbe essere la parola *libertà*, che Bossi contrapponeva a centralismo e collegava a indipendenza, Berlusconi la confondeva con liberismo, Bertinotti la usava in un'accezione negativa, come sinonimo di moderato, e D'Alema e Fini parlavano di un atteggiamento liberale e democratico.

Allo stesso tempo la televisione si è affermata come il principale canale comunicativo e di propaganda; in una sorta di gara al richiamare l'attenzione del pubblico, si assiste alla formazione di nuove parole ed espressioni brillanti – PAUL VIRILIO chiama questo fenomeno *dromocrazia* (dal greco *dromos*, corsa).<sup>4</sup> Ad esempio quando nel '94 la ormai celebre *macchina da guerra* di Achille Occhetto si tramuta, dopo la sconfitta alle elezioni, da *giocosa* a *noiosa*.<sup>5</sup> L'altra conseguenza del ruolo

principale della Tv è la spettacolarizzazione del discorso politico: un parlare del nulla in un modo piacevole. Si iniziano a usare eufemismi e nomignoli per trasfigurare la realtà politica; Beppe Grillo per esempio ne conia in continuazione: *Gargamella* (Pier Luigi Bersani), *Bin Loden* o *Rigor Montis* (Mario Monti), *Renzie* o *l'ebetino di Firenze* (Matteo Renzi) o *lo psiconano* (Silvio Berlusconi). Oltre ai fenomeni menzionati diventa sempre più generale l'uso del turpiloquio. ANTONELLI descrive il parallelo esistente tra gli strumenti elencati sopra e quelli usati dal presidente degli Stati Uniti, Donald Trump, ma ciò che stupisce di più in questo caso è che secondo i linguisti il vocabolario e la sintassi dei suoi discorsi sono pari a quelli di un bambino all'ultimo anno della scuola elementare.<sup>6</sup>

Nel quinto capitolo l'autore si sofferma sul concetto di «grammatica populista». Ciò potrebbe far pensare a una grammatica *popolare*, dell'italiano dell'uso medio, ma non è questo il caso. Invece di *popolare* è *populista* un linguaggio creato artificialmente, che non caratterizza l'uomo quotidiano – il modello non è lo standard, ma il substandard. Se nell'antichità i grandi oratori usavano la retorica per dare lustro ai propri discorsi, i politici contemporanei per raggiungere lo stesso scopo abusano di congiuntivi sbagliati, del turpiloquio, di verbi inventati ecc., per andare incontro a una visione artificiale di un popolo che non saprebbe parlare.

Il sesto capitolo è poi dedicato ad un'altra parte essenziale delle campagne elettorali. ANTONELLI rievoca la famosa storia dello slogan di Forza Italia «Italia, Forza», accanto al quale uno sconosciuto ha aggiunto a penna «Nculo, vaffa». È cominciata così la storia di successo del *vaffa* in politica, che è ormai di per sé diventato una sorta di slogan trasversale, oggi indissolubilmente legato alla figura di Beppe Grillo. Il turpiloquio è diventato tanto comune anche grazie allo sviluppo tecnologico che ha ampliato sempre più la sfera privata. Alla ricerca dell'espressività comunicativa, le cariche pubbliche abbandonano lo stile decoroso e moderato richiesto dal proprio ruolo istitu-

zionale e adottano uno stile sempre più leggero e trasandato.

Nell'ottavo capitolo si arriva alla conclusione che una parte significativa del dibattito politico si svolge ormai sui social network e in particolare su Twitter. ANTONELLI, a tal proposito, segue l'indagine di STEFANIA SPINA del 2012,<sup>7</sup> che analizza la lingua usata nei talk show nei cinque anni precedenti e i *tweet* di quaranta politici del 2011. Se da una parte l'indagine dimostra che più dell'80% del lessico usato nei talk show appartiene al vocabolario di base (il politichese non sembra essere tornato in Tv), dall'altra si osserva che il lessico usato su Twitter risulta assai più variegato, ma le restrizioni sul numero di caratteri dei messaggi impongono una forte semplificazione nella sintassi. Entrambi i mezzi si prestano perfettamente a diffondere slogan, formule tanto semplici quanto vuote, che non trasmettono nessun messaggio profondo.

La conclusione è insieme anche una proposta per il futuro da parte di ANTONELLI: per dare di nuovo peso alla parola politica è indispensabile tornare al *logos*, riflettere sul significato di ogni espressione, inserirlo in un testo che diffonde un'idea chiara e condividerlo soltanto dopo. Se prima c'era il *politichese*, oggi c'è il *politicoso*, echeggiando l'ormai celeberrimo *petaloso*. Il *politicoso* è caratterizzato dal racconto di favole affascinanti per il pubblico ma carenti di senso, piene di parole forti ma di una politica debole. Per superare questo linguaggio povero e autoreferenziale è necessario andare oltre il rispecchiamento, smettendo di ripetere quello che il popolo vuole sentire: l'affabulazione non risolve i problemi del Paese, anzi, blocca lo svi-

luppo e paralizza non soltanto la lingua, ma anche la vita politica intera. Tirando le somme, lo studio del linguaggio politico in Italia ormai è un campo di ricerca fecondo da tempo; il merito del volume di ANTONELLI è sicuramente quello di offrire una serie di riflessioni importanti sullo stato della lingua dei politici di oggi in una dimensione che al tempo stesso risulta accattivante e dal forte potenziale divulgativo; lo stile brillante dell'autore, così come il forte approccio narrativo, rendono infatti *Volgare eloquenza* una lettura gradevole anche per il lettore meno esperto.

#### NOTE

<sup>1</sup> G. ANTONELLI, *Volgare eloquenza. Come le parole hanno paralizzato la politica*, Laterza, Roma-Bari 2017, p. 19.

<sup>2</sup> Aspetto questo già affrontato tempo fa da ANTONELLI in un altro studio, *L'italiano nella società della comunicazione*, il Mulino, Bologna 2007.

<sup>3</sup> A questo proposito si veda anche G. ANTONELLI, *Sull'italiano dei politici nella Seconda Repubblica*, in S. VANVOLSEM, D. VERMANDERE, Y. DIHULST, F. MUSARRA, a cura di, *L'italiano oltre frontiera* vol. I, Leuven University Press-Franco Cesati, Leuven-Firenze 2000, pp. 211–234.

<sup>4</sup> P. VIRILIO, *Velocità e politica: saggio di dromologia*, Multhipla, Milano 1981.

<sup>5</sup> LUCA SERIANNI ha definito tempo fa questi procedimenti di riciclo ironico degli slogan altrui come «irradiazioni deformate».

<sup>6</sup> A. STILLE, «Sei triste», «Bad hombres» nei segreti del lessico di Trump tra etichette e monosillabi, in: *Repubblica*, 3 febbraio 2017.

<sup>7</sup> S. SPINA, *Openpolitica. Il discorso dei politici italiani nell'era di Twitter*, Franco Angeli, Milano 2012.

# Carta canta – Kutyaabőr

«IO MI CHIAMO MATTIA PASCAL.»

«GRAZIE CARO, QUESTO LO SO.»

«E TI PAR POCO?»<sup>1</sup>

RAFFAELLO BALDINI

*Carta canta – Kutyaabőr*

Collegio Eötvös József

ELTE Eötvös József Collegium

Budapest, 2017

ZSIGMOND LAKÓ

**I**l Collegio dell'Università Eötvös Loránd svolge un'attività accademica e culturale molto importante: da tempo infatti si è impegnato a far conoscere scrittori romagnoli al pubblico ungherese, coinvolgendo in questo lavoro gli studenti della Classe degli Studi Italiani. In traduzione anche la ricca cultura veicolata dalle straordinarie opere letterarie della Romagna ha la possibilità di raggiungere un pubblico ungherese non italofono e la recensione di questi testi potrebbe essere in grado di dare un contributo all'apertura degli orizzonti della cultura magiara in vari modi. Basti pensare alla tematica più importante del volume, la letteratura dialettale in Italia, la cui divulgazione potrebbe portare gli ungheresi (ossia coloro che in Ungheria utilizzano la lingua ufficiale, fatte le dovute eccezioni) alla scoperta di sentieri alternativi e innovativi. Nella prefazione di Ágnes Ludmann (redattrice del volume e direttrice della Classe degli Studi Italiani del Collegio Eötvös József) si possono ripercorrere testi che affinano la conoscenza presso il pubblico ungherese dello scrittore oggetto del volume, Raffaello Baldini. La pubblicazione si apre con la prefazione

della stessa Ludmann, la quale introduce l'autore fissando un importante punto di riferimento filologico per i lettori. Segue un'in-



NC  
12.2017

177

tervista dello scrittore rilasciata a Daniele Benati (tradotta sempre dalla Ludmann), anche lui un autore emiliano, del cui lavoro si è già parlato nel volume precedente del Collegio Eötvös.<sup>2</sup> Ci è, inoltre, data la possibilità di leggere *Carta canta*, il testo scritto in italiano dall'autore (la traduzione ungherese è ad opera degli studenti del Collegio Eötvös: Dóra Burkus, Kata Hári, Viola Cservég, Teodóra Békefi, Ditta Szemere, Csenge Júlia Béres, Fanni Alexandra Heim, Zsófia Horváth, Nóra Balga, Hanna Flóra Cséby, Dóra Zsófia Feró), lo scritto originale in dialetto e, infine, un saggio di Daniele Benati su Raffaello Baldini (traduzione di Ágnes Ludmann).

Nella prefazione del volume emerge il desiderio di omaggiare uno dei poeti italiani dialettali più significativi del Novecento. Il testo centrale del volume *Carta canta* consiste in un monologo teatrale composto per l'attore Ivano Marescotti e rappresentato nella stagione 1997-98 al Teatro dell'Archivolto di Genova. Come afferma Ludmann, Raffaello Baldini non ricorre a temi particolari o straordinari, bensì sceglie temi di vita semplici e reali, cose che potrebbero accadere ogni giorno a ciascuno di noi. Secondo lo stesso Baldini, se si sceglie di scrivere in dialetto è semplicemente perché esistono delle cose che accadono in dialetto e proprio per questo non possono essere raccontate in un altro modo.<sup>3</sup>

Raffaello Baldini parla delle caratteristiche della lingua poetica italiana e dialettale nell'intervista con Daniele Benati. Afferma che «chi scrive in dialetto ha già una lingua «poetica» bell'e pronta, mentre chi scrive in italiano la sua lingua «poetica» se le deve inventare. Ed è vero che la lingua di Montale non è quella di Ungaretti, e quella di Sereni non è quella di Saba. Ma forse il milanese di Loi è il milanese di Tessa? O il friulano di Giacomini è il friulano di Pasolini?»<sup>4</sup>

Passiamo al testo di *Carta canta* in italiano standard. Come scrive Ludmann nella prefazione, nel personaggio di Aurelio Brandi, andando oltre la superficie, si percepisce la sua solitudine, l'autoesclusione dal mondo degli altri. Ludmann sottolinea che «*Carta canta* è

il monologo teatrale di un uomo solo che, volontariamente, si pone al di fuori del mondo che lo circonda e delle persone che lo abitano (le quali, comunque, non capiscono nulla e ragionano tutte allo stesso modo)»<sup>5</sup>. Brandi coltiva l'illusione di ritrovare se stesso e il proprio vigore risalendo alla terra delle presunte origini, ma egli è uno che ha perso – o non ha mai avuto – la capacità di agire. Quella del personaggio è una ricerca che si compie su domande pirandelliane: chi siamo noi? Siamo il nostro nome? Il nostro retaggio e le nostre origini? In che modo possiamo legarci al mondo della materia nel tempo che vola via?

«Io sono Berandi Aurelio, mi faccio cambiare nome, no cambiare, ho detto male, io voglio il mio vero nome, che non è Brandi, è Berandi, perché c'è stato uno sbaglio, sì, uno sbaglio c'è stato, è il nome uno se lo può cambiare, se c'è una ragione, e io ce l'ho una ragione, non è un capriccio, sono nel mio diritto, il mio vero nome è Berandi, è scritto qui, carta canta, io sono dei conti Berandi, che adesso mi trovo un avvocato o un commercialista, non lo so chi è meglio, insomma un bravo professionista, onesto, perché ho saputo di un altro, io, che s'è cambiato nome, uno di Savignano, ci vogliono due tre anni, anche quattro, ma si può, e dopo vieni fuori addirittura sulla Gazzetta Ufficiale, dove vengono fuori le leggi, ti mettono anche a te, il signor Brandi Aurelio da oggi si chiama Berandi, hai capito, Lalla?»<sup>6</sup>

Nel volume è presente anche il testo originale del *Carta canta* in dialetto: purtroppo il sottoscritto non è in grado di comprendere perfettamente il dialetto di Santarcangelo, cittadina romagnola non lontana da Rimini. Benati afferma che «Santarcangelo forma lo scenario d'un teatro naturale, dove risuona un coro di voci che parlano tra di loro, si raccontano storie, rievocano fatti d'altri tempi, litigano o si perdono in silenzi estatici.»<sup>7</sup> Secondo Baldini il dialetto non ha il senso della ripetizione perché colui che parla in dialetto non ne «sente» il fastidio. Al contrario, l'italiano è sensibilissimo alla ripetizione, così la

traduzione dall'italiano in dialetto può portare con sé dei problemi. Un'ulteriore difficoltà è costituita, inoltre, dai modi di dire, ritenendo che nella traduzione sia meglio avvicinare l'orizzonte culturale dei lettori italiani a quello del dialetto e tradurli alla lettera invece di renderli con equivalenti approssimativi, nella speranza che quel modo di dire resti poi legato all'italiano.<sup>8</sup> Possiamo paragonare i testi (o avere qualche idea del dialetto romagnolo) se citiamo uno dei passi dialettali originali del brano già citato nella traduzione italiana:

«Io sono Berandi Avreglio, a m faz cambiè nom, no cambiè, ò détt mèl, io voglio il mio vero nome, che non è Brandi, è Berandi, parchè u i è stè un sbai, c'è stato uno sbaglio, è il nome uno se lo può cambiare, se c'è una ragione, e io ce l'ho una ragione, u n'è un caprézz, a so té mi dirett, il mio vero nome è Berandi, è scritto qui, carta canta, io sono dei conti Berandi, che adès mè a m tróv un avuchèd o un comercialésta, a n'e' so chi è ch'l'è mèi, insòmma, un bravo professionista, onesto, parchè ò savéu d'un èlt, mè, ch'u s'è cambiè nom, éun ad Savgnèn, ci vogliono due tre anni, anche quattro, mo si può, e dopo vieni fuori adiritura sulla Gazzetta Ufficiale, do ch'e'-vén fura al lèzi, i t mètt ènca ma tè, il signor Brandi Avreglio da oggi si chiama Berandi, t'è capéi? hai capito, Lalla?»<sup>9</sup>

Nell'*Omaggio a Raffello Baldini* di Daniele Benati si cita Baldini per descrivere la differenza fra italiano e dialetto. Baldini usa un'immagine da caserma: «L'italiano è sull'attenti, il dialetto è in posizione di riposo, in italiano sei in servizio, in dialetto sei in libera uscita». Secondo Benati il dialetto non viene fuori dai dizionari, la frase dialettale nasce dal passaggio di bocca in bocca, di bocca in orecchio, e quindi porta già in sé l'esperienza del rapporto emotivo con gli altri.<sup>10</sup> Per quanto riguarda la forma artistica, Baldini usa un tipo di 'stream of consciousness' teatrale, come afferma Benati: «La cosa bellissima delle sue poesie-racconti o dei suoi monologhi-racconti sono gli impulsi improvvisi a parlare, i deragliamenti delle parole e l'emozione delle parole in cui si scaricano gli umori; allora c'è sempre qualcu-

no che parla a ruota libera e perde il filo del discorso, poi lo ritrova, poi devia di nuovo, ecc. Così alla fine si crea un impianto che è di tipo musicale, un gioco continuo di tema e variazioni.»<sup>11</sup> Dal punto di vista dell'uso frammentario delle parole Benati paragona Baldini a Samuel Beckett, nel senso che spesso la voce monologante di Baldini assume la stessa intensità lirica e tragicomica che ritroviamo nei personaggi di Beckett, «inoltre in entrambi l'idea del monologo, che tradizionalmente riflette una profondità tragica del pensiero, diventa una specie di cronaca diretta di quello che un personaggio sta facendo». In questa interpretazione vi è qualcosa di simile nell'isolamento dei personaggi e infine nel loro decisivo fallimento. Questo fallimento in Beckett «è la presa di coscienza di base, mentre in Baldini è esibito senza consapevolezza di chi parla, quindi aperto alle scappatoie della consolazione; ma poi si tratta sempre di forme di consolazione portate dal gioco delle parole, che approdano ad una improvvisa sospensione contemplativa (davanti a una cosa qualsiasi del mondo) oppure alla paradossale pacificazione che nasce da un controsenso un po' buffo.»<sup>12</sup>

Il volume conduce a un nuovo orizzonte attraverso la tradizione letteraria in dialetto e la letteratura romagnola e per questo dobbiamo essere grati al lavoro di Ágnes Ludmann, del Collegio Eötvös József e del suo direttore, Dott. László Horváth e, naturalmente, degli studenti della Classe degli Studi Italiani del Collegio Eötvös József.

## N O T E

<sup>1</sup> PIRANDELLO, LUIGI, *Il fu mattia Pascal*, Feltrinelli, Milano 2012. p. 3.

<sup>2</sup> *Vidám vigasztalanok – Emiliai írók antológiája – Allegri disperati – Antologia di scrittori dell'Emilia*, a cura di ÁGNES LUDMANN, Collegio Eötvös József, Budapest, 2014 (Daniele Benati *Cagnolati, Il giocatore di bocce* dalle: novelle *Silenzio in Emilia*) *Recensione: Egy olvasó naplója – Allegri disperati (Vidám vigasztalanok)*, Kalligram, Pozsony, maggio 2015, p. 94–96.

- <sup>3</sup> ÁGNES, LUDMANN, *Prefazione del redattore*, in: RAFFAELLO BALDINI, *Carta canta*, a cura di ÁGNES LUDMANN, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2017 p. 8.
- <sup>4</sup> BENATI, DANIELE, *Intervista con Raffaello Baldini di Daniele Benati*, in: RAFFAELLO BALDINI, *Carta canta*, a cura di ÁGNES LUDMANN, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2017 p. 20.
- <sup>5</sup> ÁGNES, LUDMANN, *Prefazione del redattore*, in: RAFFAELLO BALDINI, *Carta canta*, a cura di ÁGNES LUDMANN, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2017 p. 8.
- <sup>6</sup> BALDINI, RAFFAELLO, *Carta Canta*, in: RAFFAELLO BALDINI, *Carta canta*, a cura di ÁGNES LUDMANN, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2017 p. 90.
- <sup>7</sup> BENATI, DANIELE, *Omaggio a Raffaello Baldini di Daniele Benati*, in: RAFFAELLO BALDINI, *Carta canta*, a cura di ÁGNES LUDMANN, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2017 p. 128.
- <sup>8</sup> BENATI, DANIELE, *Intervista con Raffaello Baldini di Daniele Benati*, in: RAFFAELLO BALDINI, *Carta canta*, a cura di ÁGNES LUDMANN, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2017 p. 22.
- <sup>9</sup> BALDINI, RAFFAELLO, *Carta Canta – testo originale in dialetto*, in: RAFFAELLO BALDINI, *Carta canta*, a cura di ÁGNES LUDMANN, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2017 p. 122.
- <sup>10</sup> BENATI, DANIELE, *Omaggio a Raffaello Baldini di Daniele Benati*, in: RAFFAELLO BALDINI, *Carta canta*, a cura di ÁGNES LUDMANN, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2017 p. 126.
- <sup>11</sup> BENATI, DANIELE, *Omaggio a Raffaello Baldini di Daniele Benati*, in: RAFFAELLO BALDINI, *Carta canta*, a cura di ÁGNES LUDMANN, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2017 p. 128.
- <sup>12</sup> BENATI, DANIELE, *Omaggio a Raffaello Baldini di Daniele Benati*, in: RAFFAELLO BALDINI, *Carta canta*, a cura di ÁGNES LUDMANN, ELTE Eötvös József Collegium, Budapest, 2017 p. 130–132.

# Luigi Malerba: «Romanzi e racconti»

LUIGI MALERBA

*Romanzi e racconti*

a cura di Giovanni Ronchini

con un saggio introduttivo di Walter Pedulla

Mondadori, Milano, 2016

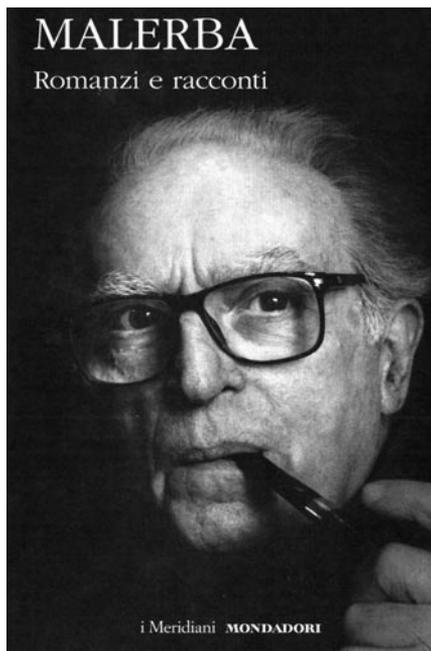
pp. 1706, Euro 80.00

ÁGNES LUDMANN

27 maggio 2017. Siamo in viaggio verso Orvieto per partecipare ad una presentazione del volume *Romanzi e racconti*. Luigi Malerba (Mondadori, Milano, 2016), in presenza di alcuni studiosi, tra cui Paolo Mauri, e di alcuni familiari, compresa Anna Malerba, la moglie dell'autore, che non si presenta mai come vedova e sostiene fortemente la riproposizione delle opere del marito. Nella città si respira un'aria estiva, il paesaggio, tanto caro a Gigi, chiamato così dagli amici e dalla moglie, rievoca il meglio del paesaggio emiliano. La presentazione si svolge al Museo E. Greco di Orvieto, in piazza Duomo, la cui atmosfera medievale catturò l'amore di Malerba.

L'uscita di un Meridiano assume sempre una natura riepilogativa, non certo in qualità di pietra sulla tomba di un autore, bensì come un omaggio di fronte alla sua opera canonizzata. La posizione quasi fuori dal tempo e dallo spazio, rendendola classica, eterna, sottolinea il valore ecumenico della produzione, che merita di stare in prima fila nella letteratura italiana, europea e mondiale. Inoltre, un Meridiano permette anche ai giovani di potersi avvicinare ad autori che, sfortunatamente,

non acquisiscono visibilità pari alla loro importanza sugli scaffali delle librerie. Finora,



NC  
12.2017

grazie anche alla volontà e al sostegno della signora Malerba, che non lascia che tali opere galleggino nel dimenticatoio generale della letteratura, potevamo usufruire di opere singole, proposte e riproposte di volta in volta ma spesso difficili da reperire. Questa volontà sembra toccare l'apice e ottenere uno slancio notevole con *Il Meridiano* di Malerba, uscito quasi contemporaneamente a *Storiette e Storiette Tascabili*, riproposto da Quodlibet Compagnia Extra (collana diretta da Ermanno Cavazzoni, che Massimiliano Manganelli, nella sua recensione sul *Meridiano*, giustamente nomina come uno dei «nipotini» di Malerba, assieme a Paolo Nori e Ugo Cornia). Il *Meridiano* cerca di dare rimedio all'introvabilità di alcune opere dell'autore, riproponendo una selezione ristretta, composta da otto opere. Il volume è stato ottimamente curato da Giovanni Ronchini, che si era già occupato dell'opera malerbiana in saggi e monografie. La poliedrica opera malerbiana annovera diversi generi lontani l'uno dall'altro, dalla narrativa per bambini fino alla scrittura per il cinema, ma Ronchini, tramite una scelta ben consapevole, riesce a offrire ai lettori una panoramica che comprende i maggiori punti cruciali dell'attività dell'autore (pur se per mancanza di spazio è costretto a tralasciare opere come *Il pianeta azzurro* (1986) o *Le parole abbandonate* (1977), uniche nel loro genere, così come le altre lasciate fuori). Ad aprire il volume è un saggio dal titolo *La metamorfosi di un narratore sperimentale* scritto da Walter Pedullà, studioso che per primo dedicò un capitolo intero all'autore nella collana *Letteratura italiana. I contemporanei*. (Milano, Marzorati, 1974, pp. 1835–1854). Pedullà, da vero estimatore dell'attività malerbiana, tramite le sue precise note e i suoi puntigliosi accorgimenti, ha accompagnato l'intera carriera dello scrittore, diventando contemporaneamente uno dei conoscitori d'eccellenza dell'opera malerbiana. «C'è più di un Malerba in Malerba», scrive, anche per mostrare la molteplicità di voci presenti in Malerba e, allo stesso tempo, per dare una spiegazione alla dovuta e ardua scelta compiuta dal curatore del volume.

Anche la *Cronologia* curata da Ronchini costituisce, già di per sé, una bella lettura che, oltre ad essere puntuale nei dati, nei pensieri e nell'indicare le preferenze dell'autore, ci offre, lungo 64 pagine, anche dei pensieri ripresi direttamente da varie interviste (nella maggior parte dei casi ritrovabili in *Parole al vento*, curato dalla figlia, Giovanna Bonardi, uscito presso Pietro Manni nel 2008). In questo modo possiamo conoscere ancor di più il pensiero malerbiano, di cui tutte le sue opere sono saturate, quel pensiero che fa capolino qua e là, nei punti e nei modi più imprevisi, mettendo il lettore continuamente in posizione di scacco.

Iniziando dalla raccolta di racconti *La scoperta dell'alfabeto* (1963), pubblicato da Bompiani su incoraggiamento di Ennio Flaiano, il *Meridiano* percorre la strada segnata dalla sua «trilogia» di romanzi riportandone due, *Il serpente* e *Salto mortale*, quest'ultimo vincitore del Prix Médicis Etranger e del Premio Sila nel 1968, ritenuto il vero «esordio» dell'autore da più critici rinomati, come Paolo Mauri o Francesco Muzzioli. Come sottolinea Ronchini, questi primi tre testi sono quelli che potrebbero rappresentare di più lo sperimentalismo malerbiano, alimentato negli anni '60 dalla neoavanguardia, per trasformarsi mano a mano in interpretazioni personali, caratterizzate dal senso ludico onnipresente sia dal punto di vista linguistico che da quello tematico-strutturale. La raccolta continua con *Il pataffio* (1978), romanzo ambientato nel Medioevo, caratterizzato da un linguaggio maccheronico particolare, provocatorio, che cerca di scavalcare i limiti tradizionali e spingersi il più lontano possibile dalle idee convenzionali sulla funzione del linguaggio. Seguono opere che, come ci fa notare Ronchini, similmente a *Il pianeta azzurro*, si concentrano più sulla struttura e sulla funzione metanarrativa del testo letterario: la raccolta di racconti *Testa d'argento* (1988, Premio Grinzane Cavour), il romanzo storico *Il fuoco greco* (1990, Premio Flaiano e Premio Capri) e *Le pietre volanti* (1992, Premio Viareggio) definito dallo stesso Ronchini «il gioco di specchi». A chiudere il volume, questa sorta di abbecedario malerbiano che offre di-

verse letture del mondo, è l'ultimo romanzo dell'autore, *Fantasmî romani* (2006), che «racchiude molti dei tratti ricorrenti delle opere di Malerba, un romanzo che pare essere, nello stesso tempo, una sorta di bilancio di una carriera, di sintesi della poetica dell'autore e di rilancio, in chiave futura, delle prospettive della narrazione secondo Malerba.»<sup>1</sup>

È particolarmente ricca e puntuale, sottolineando ancor di più il grande lavoro di curatela di Giovanni Ronchini, la sezione *Notizie sui testi*, che tiene presente, in ordine cronologico, non soltanto delle diverse analisi critiche apparse in lingua e negli ambienti italiani sulle otto opere proposte (che troveremo riportate nella *Bibliografia critica* a chiusura del volume), ma anche le traduzioni delle opere in lingua straniera.

Come ha risposto Malerba a Guaglianone, «Scrivo per sapere cosa penso»: tramite il viaggio percorso lungo le opere proposte dal Meridiano anche noi, lettori, potremo imparare molto da quel che pensava Malerba, dalle sue parole, giochi e storie, esperimenti, dubbi ed insistenze, ironia e sarcasmo, ed avvicinarci, investigando sul reale e facendo domande, ai nostri stessi pensieri, spesso alienati a seguito dei processi convenzionali del mondo contemporaneo.

#### N O T E

<sup>1</sup> GIOVANNI RONCHINI: *Nota all'edizione* in Luigi Malerba: *Romanzi e racconti*. I Meridiani, Mondadori, Milano 2016, p. CXXXVI.

# I mille volti del silenzio

SANDRO CAMPANI  
*Il giro del miele*  
Einaudi, Torino 2017  
pp. 242, Euro 19.50

ÁGNES LUDMANN

È uscito presso la casa editrice Einaudi il quarto volume firmato da Sandro Campani, l'esordio della sua voce matura e pronta a raccontarci, tramite il dialogo di due amici, la storia apparentemente tragica di alcuni amori. A parlarci è Giampiero, prima apprendista di Uliano in una falegnameria, poi la persona che continua il mestiere, provando a far di tutto per mantenere vivo il ricordo dell'amico tramite il suo operato, perdendo anche una mano a causa di un incendio in falegnameria. Nelle prime pagine del romanzo, tormentate da una tempesta, fulmini e forte pioggia, Davide (figlio di Uliano) bussa alla porta di Giampiero per raccontare e per essere ascoltato. Il parlare acquisisce un ruolo fondamentale per lui, la sua vita dipende da quelle parole, dall'ascolto dell'amico: tramite le domande disperate e le storie rievocate, raccontateci dal punto di vista di Giampiero, percepiamo la gravità della sua situazione. Giampiero non è soltanto un semplice narratore, un trasmettitore del dialogo avvenuto tra sè e Davide: tra parentesi ci offre anche delle visioni proprie sugli avvenimenti prima trasmessici da Davide. La trama è apparentemente semplice, due amici che si parlano e si

ascoltano di fronte a una bottiglia di grappa: *fin qui, e non oltre*. Sandro Campani tramite



una voce d'autore fine, delicata, ma non dolcificata dal sapore del miele, imbevuta da sincera esasperazione da parte di Davide e voglia di ascoltare, capire e aiutare da parte di Giampiero, ci parla di amori, delusioni, tentativi di risolvere situazioni apparentemente immobili. Nelle pagine di Campani l'uomo incontra il mondo circostante, sia esso quello della campagna o della città, e con entrambi sarà complicato instaurare un rapporto di equilibrio e di pace. Vediamo diversi aspetti dello spazio circostante, che in un momento abbraccia e ingloba, in un altro allontana e depriva, similmente all'ondeggiamento delle emozioni provocate nell'animo delle persone che ci vivono. La storia si svolge sugli Appennini emiliani, di ciò veniamo avvertiti anche dal linguaggio presente nei dialoghi. I luoghi nel romanzo a un certo punto diventano non-luoghi: i bar, i concerti di Bologna, la vita universitaria allontana le persone desiderose di scoprire se stesse anziché avvicinarle al loro vero essere. Sarà la campagna, nonostante il primo impatto ingannevole, ad offrire delle possibili vie di felicità, non soltanto tramite il paesaggio, ma anche grazie ai mestieri presenti nella storia: l'apicoltore, il falegname, l'insegnante, l'autista della corriera sono tutte delle professioni che aiutano a rimanere in contatto con la natura e, allo stesso tempo, con la natura delle persone e con noi stessi. Ci si trova bene in mezzo alla natura circostante, per suo tramite ci si può fare un'idea anche sul proprio animo, sulla propria felicità. Se questo contatto fragile viene interrotto, se si viene strappati dal proprio *habitat* naturale, si rischia di subire danni prima a se stessi, poi ai propri rapporti umani, fino al completo isolamento. I luoghi acquisiscono un ruolo ancor più importante nel volume di Campani: non fungono da semplice sottofondo, ma diventano protagonisti accanto ai personaggi, influenzando le loro

azioni. È importante la quasi simbiosi dell'uomo con il paesaggio, con la natura, che difficilmente possiamo ritrovare in altre narrazioni «urbanistiche», dove nella maggior parte dei casi le città, non essendo un elemento decisivo per la narrazione, influenzano in modo indiretto, da «dietro» la trama e le vicissitudini dei personaggi. Anche la presenza nascosta, a volte minacciosa, della linca rappresenta i vari aspetti della natura umana legata al suo ambiente, che può sembrare un filo instaccabile e allo stesso tempo un cordone ombelicale che offre la speranza di poter ricominciare. In questa natura emiliana rappresentata minuziosamente nelle sue diverse realtà ha una particolare importanza anche il silenzio, nel senso di felicità, gioia di agire, di amare, di amarsi, mentre in altri momenti diventa tensione, carico di parole non dette, che se pur venissero dette, non verrebbero intese e non cambierebbero la tragicità del presente. Il silenzio in tal caso è scelta anche autolesionista, che aggrovigliandosi dovrà culminare in una soluzione più o meno dolorosa. Il silenzio caratterizza non soltanto il rapporto di Davide (ragazzo di campagna bonaccione ed intelligente, delicato nei modi e nei sentimenti, nonostante la sua statura ben piazzata) con «la Silvia», nominata sempre con l'articolo determinativo, il che dà un colorito regionale, dialettale al parlato riportato nel libro. D'altro canto anche il dialogo tra Davide e Giampiero, silenzio di comprensione e sostegno, oppure il rapporto tra Davide e il padre, Uliano, caratterizzato da continui fraintendimenti, è un conoscersi solo superficiale. In questo silenzio sentiamo di volta in volta il ronzio delle api, protagoniste secondarie del libro, a mo' di specchio dei sentimenti umani. *Il giro del miele* è un romanzo delicato sulla natura dell'amore e dell'uomo, a volte dolce come il miele, a volte arduo, quando vengono a mancare i fiori.

# Donne della Repubblica

AUTRICI VARIE

*Donne della Repubblica*

Introduzione di Dacia Maraini,  
il Mulino, Bologna 2016  
pp. 278, Euro 23.

SERGIO LUZZATTO

**N**iente anemoni né garofani, niente orchidee né violette. La mimosa, piuttosto. A portata di mano – all’inizio di marzo – nei campi di tante contrade d’Italia e a portata di portafoglio per i «compagni» anche meno danarosi... Nella tradizione orale del Partito comunista italiano, la scelta della mimosa quale simbolo dell’8 marzo, giornata internazionale della donna, è stata intestata a Teresa Mattei: già coraggiosa combattente partigiana nella Toscana dell’occupazione tedesca e presto, dopo le elezioni del 2 giugno 1946, la più giovane in assoluto fra i deputati dell’Assemblea costituente. Sarebbe stata lei, durante il primo inverno dopo la Liberazione, a guidare i dirigenti del Pci e le responsabili della neonata Udi (Unione Donne in Italia) verso un 8 marzo profumato di giallo.

L’aneddoto viene dato per buono da Chiara Valentini, nel felice ritratto di Mattei da lei abbozzato per un volume a più mani, *Donne della Repubblica*, in uscita ora dal Mulino: libro di storia – quattordici profili biografici – attraverso cui il collettivo femminile Controparola ha voluto celebrare il settantesimo anniversario del voto alle donne. Libro talvolta

un po’ incantato, per la tendenza di alcune autrici a sposare *toto corde* il punto di vista dei loro personaggi. Ma libro meritorio, se è



vero che anche le maggiori «donne della Repubblica» restano oggi poco conosciute, mentre dovrebbero troneggiare nel Pantheon novecentesco della storia d'Italia. Un'Italia che – guarda caso – ha saputo riconoscere i suoi *founding fathers*, non le sue *founding mothers*.

Lina Merlin (nata nel 1887), Camilla Ravera (1889), Teresa Noce (1900), Renata Viganò (1900), Ada Prospero Gobetti (1902), Nilde Iotti (1920), Teresa Mattei (1921), Marisa Ombrà (1925), Tina Anselmi (1927): appartenevano a generazioni profondamente diverse, le più storicamente significative fra queste donne della Repubblica. Eppure, a guardarle l'una accanto all'altra, si notano in loro vari tratti comuni. Tutte o quasi tutte venivano dal Nord: per lo più dal Piemonte, altrimenti dal Veneto o dall'Emilia. Molte, in una prima fase della loro vita, erano state maestre o comunque insegnanti. Le più anziane avevano militato già nel Partito socialista di Filippo Turati, altre diventeranno comuniste soltanto negli anni Cinquanta, ma tutte si erano date un appuntamento – virtuale o reale – nell'Italia della Resistenza.

Seguire quattro di loro nell'aula di Montecitorio, deputate alla Costituente (e tre su quattro, Merlin, Iotti e Noce, incluse nella Commissione dei 75 delegata a elaborare il progetto di Costituzione), equivale a toccare con mano una qualità propria della «Repubblica dei partiti»: la capacità di selezionare al meglio una classe dirigente. D'altra parte, le carriere politiche di donne come Merlin, Ravera e Mattei – carriere accidentate almeno quanto gloriose – illustrano la difficoltà di quei partiti, anche se di sinistra, nell'accettare pienamente il contributo di tali donne alla Costituzione e alla legislazione repubblicane. Attestano la ritrosia dei Padri della patria a costruire un'Italia che davvero fosse nuova, oltretutto nelle sue fondamenta istituzionali e valoriali, nella parità di statuto e di condizione fra i suoi uomini e le sue donne.

Si deve alla deputata socialista Merlin – passata poi alla storia per la legge contro le «case chiuse» – una formulazione decisiva

della nostra Carta fondamentale: quella che, all'articolo 3, «senza distinzione di sesso» riconosce a tutti i cittadini l'eguaglianza di fronte alla legge e una pari dignità sociale. Si devono a deputate come la comunista Noce e a intellettuali militanti come l'azionista-comunista Gobetti i lenti ma sicuri progressi di una legislazione moderna sulla maternità. Si deve all'impegno ostinato di donne come Tina Anselmi l'evoluzione storica di una riotosa Democrazia Cristiana, da partito-baluardo della «famiglia» a partito relativamente aperto verso la «questione femminile».

Quando pure il loro corpo fosse minato nella salute (così per Camilla Ravera, lungamente in carcere sotto il fascismo), queste donne della Repubblica sapevano tenere la schiena straordinariamente dritta. Ne fece esperienza il «compagno Ercoli», Palmiro Togliatti, cui Ravera non esitò a contrapporsi fin dagli anni Trenta, cioè nei tempi più grami (e più insidiosi) dell'ortodossia stalinista, al quale Mattei osò scrivere nel 1956, alla vigilia dell'VIII congresso del PCI: «Non possiamo accettare un processo allo stalinismo fatto dagli staliniani». A sua volta, il Psi avrebbe finito per vivere con disagio l'indipendenza politica e l'autonomia culturale di Merlin. Né si sarebbe svolta diversamente – in anni a noi più vicini – la vicenda dei rapporti fra Anselmi e quanto restava della DC.

Al patriarcato della Repubblica, alcune di queste donne pagarono un prezzo altissimo anche in termini strettamente personali: nell'incontro-scontro fra la loro vita pubblica e la loro privata. Teresa Mattei e Marisa Ombrà furono sospinte ai margini del PCI dalle loro relazioni con uomini già sposati, mentre Nilde Iotti – la compagna di Togliatti – dovette accettare l'«amara felicità» di un amore impossibile da vivere apertamente, restando il segretario del Pci ufficialmente coniugato con Rita Montagnana. Quanto a Teresa Noce, ripetutamente tradita dal marito Luigi Longo («Gallo» non solo in battaglia), apprese del suo proprio divorzio da un articolo del «Corriere della Sera». Falsificando carte e firme, Longo si era organizzato per divorziare da lei

nell'aula compiacente di un tribunale di San Marino.

Non tutte le donne della Repubblica ebbero a fianco un marito come quello di Ada Prospero, il cui profilo è stato delicatamente tracciato – nel volume del Mulino – da Eliana Di Caro. Il 23 agosto 1919, Piero Gobetti aveva scritto in una pagina di diario: «Se fossi

costretto a pensare per un momento la differenza di sesso come differenza di capacità spirituale non so qual senso pauroso di desolazione proverei, forse il mio cuore sarebbe infranto».

Testo pubblicato dalla *Domenica de Il Sole 24 Ore* in data 8 maggio 2016

# Scritti sul primo modernismo del film italiano

JUDIT BÁRDOS

*Scritti sul primo modernismo del film italiano*

Aracne editrice, Ariccia, 2016

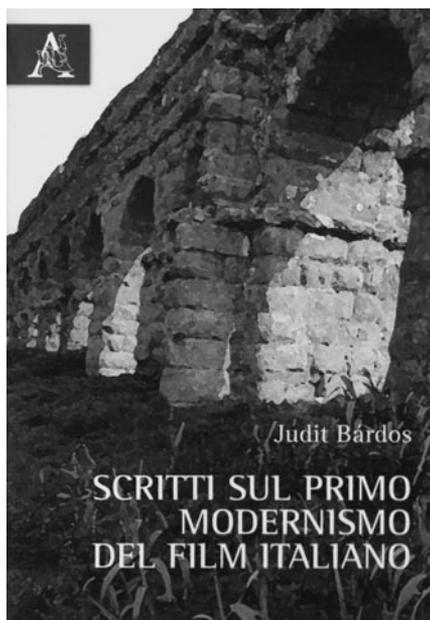
pp. 95, Euro 8.00

MICHELE SITÀ

**N**el volume *Scritti sul primo modernismo del film italiano* l'autrice, Judit Bárdos, ha messo assieme, suddividendoli in cinque capitoli, alcuni dei suoi studi legati al cinema, offrendo un'interessante panoramica non solo sul primo modernismo del film italiano, ma anche su varie altre tematiche, storiche, culturali e letterarie, fino a giungere, nel capitolo conclusivo, ad occuparsi dei vari adattamenti cinematografici della *Divina Commedia* di Dante. I registi coinvolti sono principalmente Pasolini, Rossellini e Antonioni, ma il libro, nella sua struttura, offre un quadro più ampio e ragionato delle tematiche trattate, fornendo delle interessanti chiavi di lettura e delineando un breve ma importante tratto del percorso cinematografico italiano. La prima cosa che si potrebbe pensare è che i saggi presenti all'interno del volume siano lavori a se stanti, tuttavia man mano che si procede nella lettura si notano interessanti interazioni e significative connessioni.

Il neorealismo è un importante filo conduttore del discorso, in particolare nel primo saggio, durante il quale si viene condotti nell'affascinante mondo del linguaggio cinemato-

grafico del neorealismo italiano. Dopo un breve percorso su alcuni modi di intendere la relazione tra l'immagine e l'evento rappre-



NC  
12.2017

sentato, si arriverà pian piano a parlare di Rossellini, Visconti e De Sica, che hanno cambiato radicalmente il modo di intendere il cinema, facendo notare, per esempio, come i luoghi in cui le scene vengono girate assumano un'importanza equivalente a quella dei protagonisti. Il riferimento ad alcune teorie del cinema porterà a mostrare, di conseguenza, il ruolo che il neorealismo italiano ha avuto in quel percorso che portava verso una concezione moderna del film.

Il secondo saggio concentra l'attenzione su un campo più ristretto, si occupa delle scene finali di *Roma città aperta* di Rossellini e di *Mamma Roma* di Pasolini. Roma diventa protagonista, qui l'autrice si concentra principalmente sul diverso significato che assumono le ultime sequenze dei due film: Roma viene ripresa con un campo totale che, in entrambi i casi, pur se in direzioni opposte, si riempie di contenuti lasciando lo spazio a varie interpretazioni. La religione, la speranza, la ricerca di un futuro e la sofferenza sono tutte idee che ruotano tra le immagini e, grazie alle indicazioni di Judit Bárdos, fanno nascere questioni e riflessioni importanti.

Letteratura e cinema vengono messe a confronto nel terzo capitolo, mostrando l'interesse di Pavese per il cinema ed esaminando le idee che egli aveva riguardo al rapporto cinema-teatro. Pian piano ci si addentra nell'analisi di un significativo adattamento cinematografico, si tratta del film di Antonioni intitolato *Le amiche*, tratto dal libro *Tra donne sole* dello stesso Pavese. I meccanismi del passaggio dalla letteratura al cinema sono sempre affascinanti, in questo saggio l'autrice ce ne svela alcuni che metteranno in evidenza anche varie caratteristiche presenti nei lavori successivi di Antonioni.

Il quarto saggio analizza l'importanza dei colori presenti nel film *Deserto rosso*, mostrando non solo quanto l'avvento del colore

abbia cambiato il modo di intendere il cinema, ma anche quali e quante conseguenze tecniche ed estetiche vengano coinvolte in questo processo. L'attenzione al colore è, in questo film, di fondamentale importanza, ciò non solo perché si tratta del primo film a colori di Antonioni, ma proprio per le simbologie narrative e le armonie che il regista ha voluto affidare a toni, sfumature ed accostamenti di colore. Judit Bárdos fa riferimento ad Eisenstein e si concentra sull'analisi dell'utilizzo di colori caldi e freddi, richiamandosi anche alle caratteristiche di altri film degli anni '60.

La scelta di lasciare al saggio su Dante e il cinema il ruolo di concludere il volume credo sia stata dettata, inizialmente, dal fatto che ci si allontana, almeno apparentemente, dal discorso sul modernismo e sul neorealismo che, fino a questo momento, aveva occupato un ruolo centrale. Leggendo il testo ci si accorge tuttavia che si tratta, forse, della conclusione più naturale che il testo potesse avere, non solo perché ci riporta a pensare quanto sia difficile adattare cinematograficamente un capolavoro letterario come quello di Dante, ma anche e soprattutto perché fa riflettere, nuovamente, su quanto finora trattato, in una sorta di percorso a ritroso, quasi a cercare le origini delle immagini, dei colori, delle sensazioni e dei sentimenti magistralmente raccontati dal Sommo Poeta. Dopo aver ripercorso vari adattamenti dell'opera di Dante, Judit Bárdos si concentra sul film del polacco Andrzej Wajda, considerandolo come il film che meglio rappresenta un'interpretazione moderna dell'inferno.

Il cerchio sembra quindi chiudersi, lungo un percorso ricco di suggestioni e carico di immagini e domande, proprio perché, pur nella sua brevità, questo volume riesce ad accendere idee nuove, offrendo ulteriori spunti ed indicando vie che sicuramente potranno incuriosire il lettore attento.

# Il mondo di Andrea Camilleri

MILLY CURCIO (A CURA DI)  
*I fantasmi di Camilleri*  
L'Harmattan, pp. 168, Euro 12.00

ANDREA CAMILLERI  
*Esercizi di memoria*  
Rizzoli, pp. 239, Euro 18.00

LUIGI TASSONI

**D**evo confessare che la lettura delle storie di Camilleri mi garantisce, insieme a pochi altri scrittori, fra cui Simenon, una specie di oasi privilegiata, una sorta di tempo sospeso che si consuma nel piacere di ogni nuovo incontro e che, per molti aspetti, ripulisce la mente. A parte l'annotazione falsamente terapeutica, il passo narrativo dello scrittore siciliano promette un fascino rassicurante in tutti i generi che lo orientano, ed è una percezione simile a quella che proviamo guardando i film di Hitchcock, che richiedono l'attraversamento di territori paradossali, grotteschi, orrifici e pacificanti allo stesso tempo. Per questo motivo il titolo dato alla raccolta di saggi, coordinati e curati da Milly Curcio, frutto di un seminario internazionale tenutosi a Pécs, *I fantasmi di Camilleri*, non poteva che ricadere sotto le lenti prospettive della medesima tensione rassicurante, del medesimo misfatto necessario, della stessa tragica bonomia, della identica inquieta serenità. E sempre non a caso il volume inaugura una collana che si auspica provocatoria quanto anticonvenzionale, la *Imago mundi* del glorioso editore L'Harmattan. Fantasmi, dunque, nel senso che

hanno dato a questa provocazione, che si percepisce già nella misteriosa copertina del



NC  
12.2017

libro, i dieci autori di letture critiche serie ma accessibili, e finalmente utili a entrare con meno spontaneismo televisivo e più competenza nei racconti e nei romanzi di Camilleri. Dieci lettori europei, questi, che provengono dalla psicologia alla storia, dalla linguistica alla semiotica, dalla storia letteraria alla critica analitica. Il mondo di Camilleri in questo libro è attraversato a tutto tondo e aperto alla curiosità coinvolta di chi si domanda il perché di tanto impegnato divertimento, esplorato in modo che ogni intervento sia diretto alla lettura di un ben preciso libro dello scrittore, e solo in due casi vi compaia la figura dell'ormai televisivamente leggendario Montalbano. E appunto contro l'omogeneizzazione del prodotto televisivo congiura la stessa narrativa camilleriana, sconfinando in tematiche legatissime ai linguaggi di oggi, quelli per intenderci del Web e dei nuovi supporti tecnologici che costituiscono una *forma mentis* inespugnabile per i nativi digitali, e per molti navigatori di lungo corso. Fantasmismi sono le parole che giocano sullo scenario falso e vero della vita. Fantasmismi sono questi personaggi credibili nel contesto documentato delle storie di Camilleri ma portati fino al limite del verosimile, fino al paradosso della possibilità che apre finestre di libertà all'intelligenza e soluzioni imprevedibili là dove pensavamo che ci fossero lineari rese dei conti, delinquenza e probabile giusta pena, mentre c'è sempre nel tracciato del nostro Nanà, il nomignolo infantile e familiare riservato al piccolo Andrea, la sovrapposizione fra storia collettiva e storia individuale. Il linguaggio di Camilleri è mostrato in questo libro in tutto il suo fascino incantatorio, a partire da quel dialetto di cui nell'introduzione dice Milly Curcio che «anche la reinvenzione del dialetto come lingua narrativa fa parte dell'ipotesi di uno scrittore capace di creare tanto una lingua adatta (...) al proprio luogo narrativo, quanto appunto un luogo inteso, anche questo, come zona franca, somigliante a spazi familiari ma modificato e adattato alle risorse di una strategia creativa personale, proiezione autobiografica e dell'esperienza, e ugualmente architettura della

mente e dell'anima». C'è inoltre un misto di familiarità e segretezza, superficialità e profondo mistero, gioia e tragicità, in ogni fantasma, e a ogni apparizione dobbiamo imparare a smascherare le apparenze, a non accontentarci della prima deduzione, e ascoltare con attenzione. In fondo, il grande ascoltatore che è per sua ammissione lo scrittore, mantiene desta la lezione di un grande a lui caro, Eduardo De Filippo, lezione impartita in particolare con *Questi fantasmi*, e nell'esemplare battuta finale incorniciata dalle risate di Pasquale: «I fantasmi non esistono, li abbiamo creati noi, siamo noi i fantasmi». Appunto: siamo noi i fantasmi, e nel gioco di questa immedesimazione, avendo come nume tutelare lo stesso Eduardo, nascono i 23 racconti fatti emergere dalla memoria, che è diventata una memoria a occhi chiusi, che sollecita lo scrittore novantaduenne di oggi, immerso purtroppo nel buio della sua cecità, intento adesso nei suoi *Esercizi di memoria* a compitare una sorta di autobiografia per interposti fantasmi, *pardon*: per interposte persone, e portata fino al limite dell'incredibile che è susurrato al lettore con la cautela di un testimone presente a molti crocevia della Storia. L'eroe di questo libro è lo stesso narratore: artefice del ritorno delle ceneri di Pirandello al Caos agrigentino; curioso disturbatore della quiete del poeta Cardarelli; evocatore di figure folli e magnifiche come l'ingegnere che sfidava gli aerei nemici con gli aquiloni; divertito testimone della vicenda di suo padre che si finge medico per necessità e poi finisce in incognito sulla *Pravda*; pronto a godere il medioevo nella campagna dei nonni; universitario atterrito dai briganti; rievocatore di uno sconosciuto drammaturgo e della scappatella della circense innamorata; curatore di un'opera teatrale che aggira la censura democristiana; sognatore ingenuo in un treno del sud stipato fino all'inverosimile; a lavoro con Eduardo in TV e su una paradisiaca isola tirrenica; caduto nella melma-merda da bambino come prova destinale della sua fortuna; affascinato dall'incanto con una vera spia; mancato custode di un gatto milionario; sog-

gettista televisivo ammirato da Luciano Liggio; ironico evocatore dei propri premi alla Bernhard; amico di un grande del teatro russo, che conobbe Cechov; sodale della Vitti e interlocutore di Antonioni; testimone del melodrammone sentimentale di un regista brasiliano; perplesso frequentatore e impacciato esploratore della montagna; nipote del commissario Camilleri, prototipo del suo Montalbano. Che tutti gli avvenimenti lo abbiano davvero visto protagonista o no, poco importa: ogni storia è reale perché è narrazione, con la gradazione dei generi miscelati e conniventi.

L'ultimo di questi pezzi del mosaico si intitola *La Bellezza intravista*, e racconta della prodigiosa scoperta di un antico affresco sbriciolato dalle sciagure del tempo e dal dissestamento. Ma altro ci vorrebbe dire Camilleri con questa sua parabola felice: ci vuol

parlare di una bellezza che è sempre intravista, mai sfrontata e invasiva, anzi teneramente suadente con il suo richiamo da lontano e da lontano destinata a sparire come tutte le cose preziose. E però rimemorata questa volta in un esercizio di tangibilità: la mano dello scrittore che tocca la pietruzza colorata sopravvissuta allo sfacelo del tempo. Una altrettanto tenera metafora della condizione presente del narratore che deve necessariamente dettare le proprie storie, e persino una sorta di avvertimento perché impariamo a non sottovalutare ciò che è una *res amissa*, come la chiama Agostino, una cosa donata a noi senza che ci rendessimo conto d'averla ricevuta. Ascoltiamo la conclusione: «io ogni tanto mettevo la mano in tasca e carezzavo la pietruzza colorata, che era il segno tangibile che una volta mi era stata concessa la Bellezza».