

NUOVA CORVINA

RIVISTA DI ITALIANISTICA
DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA PER L'UNGHERIA

NUMERO 3

La rivista "Nuova Corvina" intende promuovere gli studi di italianistica, favorendo l'interscambio e la circolazione del pensiero tra gli italianisti ungheresi ed i colleghi operanti negli altri Paesi.

RIVISTA DI ITALIANISTICA
L'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA PER L'UNGHERIA
NUMERO 5

Sul frontespizio:

Maestro lombardo-milanese: Ritratto di Mattia Corvino.
Budapest, Galleria Nazionale Ungherese.

Rivista annuale di italianistica pubblicata dall'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria

Comitato di redazione:

GIUSEPPE MANICA

Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria — Budapest

KELEMEN JÁNOS

Direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi «József Attila» di Szeged

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Istituto Superiore di Magistero «Berzsenyi Dániel» di Szombathely

SZABÓ GYÓZÓ

Direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi «Eötvös Loránd» di Budapest

LUIGI TASSONI

Direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi «Janus Pannonius» di Pécs

DANIELE BALDUZZI

Lettore di Italiano presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi «Eötvös Loránd» di Budapest

ANNA MONDAVIO

Lettrice di Italiano presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi «Eötvös Loránd» di Budapest

La Direzione si scusa con i lettori per gli eventuali errori di stampa.

Ogni collaboratore si assume la responsabilità dei suoi scritti. Divieto di riprodurre in tutto o in parte gli articoli senza citarne la fonte.

Gli italianisti interessati a ricevere in omaggio il Numero 1, 2 e 3 della rivista potranno indirizzare la loro richiesta a:

HU ISSN 1218-9472

Istituto Italiano di Cultura
1445 Budapest, Bródy Sándor u. 8.

Stampa: **KÓDEX GMK.**, Ungheria - 1139 Budapest, Petneházy u. 31.
Budapest, novembre 1996

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

Őszinte hálánkat fejezzük ki a SOROS Alapítványnak e szám megjelentetéséhez nyújtott támogatásért.

L'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria è vivamente lieto di proseguire la pubblicazione della presente rivista.

Constatiamo con immenso piacere che la nostra iniziativa riscuote un crescente interesse, che si traduce in un aumento delle richieste di collaborazione.

Gli autori ed i redattori del presente numero esprimono i più vivi auguri al *Prof. Géza Sallay* in occasione del suo 70° compleanno.

PROF. GIUSEPPE MANICA
Direttore dell'Istituto Italiano di
Cultura per l'Ungheria

CONVEGNO PIRANDELLIANO

APPUNTI PER UNA LETTURA DE "IL BERRETTO A SONAGLI"

È entrata ormai a far parte del patrimonio intellettuale comune la certezza che l'esperienza individuale del mondo è in realtà mediata da un apparato di regole non scritte, nascoste, ma non per questo meno operanti nella percezione soggettiva dell'universo esterno. Le regole a cui alludo, che poi si traducono in comportamenti visibili, non sono quelle codificate esplicitamente dalla comunità di appartenenza, bensì quelle che nessuno formula e definisce chiaramente, e che si acquisiscono senza riflessione. Proprio in quanto frutto di un'acquisizione non riflessuta, l'individuo è raramente consapevole dell'esistenza di questo codice di norme implicite. Egli ne diventa per lo più cosciente al confronto con l'alterità, con il diverso da sé e dai suoi simili, confronto che spesso, tra parentesi, assume i connotati dello choc. Chiameremo cultura l'insieme delle manifestazioni visibili ed osservabili che da tali norme derivano e sono organizzate.

Muovendo da tali premesse, risulta consequenziale concepire non solo la letteratura, ma le arti in genere, come altrettanti prodotti culturali di una data comunità, dove il ruolo dell'artista è quello di svelare, grazie ai procedimenti della metaforizzazione e della simbolizzazione, i modi in cui la realtà si organizza. Badiamo bene, sono ben lungi dal concepire l'opera d'arte come mero rispecchiamento di una realtà oggettiva, e anzi sottolineo il valore al limite eversivo che l'atto creativo dovrebbe sempre avere rispetto all'ordine costituito in cui esso nasce. Detto questo, non possiamo non riconoscere che "tracce" o "segnî", se vogliamo, del mondo che fa da levatrice all'opera d'arte saranno in essa sempre presenti, più o meno visibili, più o meno riconoscibili.¹

¹La letteratura nel campo dell'antropologia culturale è molto vasta, soprattutto quella di matrice anglofona e francofona. In Italia, la riflessione sull'interculturale comincia da poco a farsi strada, dato che il paese soltanto recentemente ha cominciato a confrontarsi con le grandi ondate migratorie con cui altri paesi si sono già misurati. Qui di seguito ci limiteremo a segnalare, con inevitabile arbitrarietà, alcune indicazioni bibliografiche fra quelle che ci sembrano più significative:

Dunque, è così che mi sono messa a leggere *Il berretto*, con il preciso intento di andare a scoprire quelle "tracce" culturali e di capirne, possibilmente, la provenienza. Avendo assunto che la cultura circola nel testo letterario, resta da vedere sotto quali forme ciò avviene. Ora, con *Il berretto* siamo di fronte ad un testo che, per quanto di matrice novellistica, è ovviamente destinato alla rappresentazione scenica. Poichè la lingua è cultura ma la cultura non è solo lingua, dobbiamo dedurre che non soltanto nella lingua intesa come atto di "parole" dei personaggi troveremo depositi culturali, ma anche i loro nomi, i loro gesti, il loro abbigliamento, la loro mimica facciale, gli oggetti di cui si circondano, ovvero tutti quegli elementi extralinguistici ed ambientali in cui si realizzano le loro interazioni verbali veicoleranno altrettanto senso.

Vorrei a questo punto rifarmi a delle considerazioni dell'antropologo americano Edward T. Hall che insisteva, già a cavallo tra gli anni '60 e '70, sull'importanza che il contesto assume nella codificazione e decodificazione del messaggio, ivi compreso quello artistico. Hall parte dalla constatazione che, nonostante nessuna cultura appartenga esclusivamente ad una estremità della scala, si può comunque dire che alcune hanno un contesto ricco, altre uno povero. In una comunicazione dal contesto denso, dice Hall, la maggior parte dell'informazione si trova nel contesto fisico o è interiorizzata, mentre solo una piccola parte è trasmessa dal messaggio codificato ed esplicito. Egli conclude queste riflessioni assumendo che l'espressione artistica di qualità ha sempre un contesto ricco, quella cattiva uno povero, ragione per cui

—BYRAM, M., *Cultural Studies in Foreign Language Education*, Clevedon/Philadelphia, Multilingual Matters, 1991

—BOURDIEU, P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979

—DEMETRIO, D., FAVARA, G., *Immigrazione e pedagogia interculturale*, Firenze, La Nuova Italia, 1992

—LAVINIO, C., *Lingua e cultura nell'insegnamento linguistico*, Firenze, La Nuova Italia, 1992

—LEVI-STRAUSS, C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958

—Id., *Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983

—PORCHER, L., (a cura di) *La civilisation*, Paris, Clé International, 1986

—ZARATE, G., *Enseigner une culture étrangère*, Paris, Hachette, 1986

Per quanto concerne i rapporti tra letteratura e contesto, ci limiteremo a segnalare:

—ACUTIS, C., (a cura di) *Insegnare la letteratura*, Parma, Pratiche Editrice, 1979

—BARONE, D., *L'immaginario letterario in Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1988

—LEND, (a cura di) *Insegnare la lingua. Educazione letteraria*, Milano, Bruno Mondadori, 1985

l'espressione artistica di valore è durevole, mentre non lo è l'arte che rivela il suo messaggio d'un sol colpo.²

Se mi sono attardata a riportare queste osservazioni è perchè mi pare che esse possano fare il paio con alcune considerazioni di N. Borsellino il quale, parlando del rapporto di Pirandello con la Sicilia, instaura un parallelo con Verga e nota: "Anche per Pirandello, l'identità poetica siciliana fu un'acquisizione da lontano, dopo il suo distacco dalle origini".³ Parafrasando, possiamo dire che Pirandello (ma di quanti altri scrittori siciliani si potrebbe dire la stessa cosa), allontanatosi dalla Sicilia, dopo lo spaesamento derivante dal contatto con altre culture, spaesamento liberatorio e doloroso insieme, mette a punto una capacità di leggere la realtà isolana acutissima e impietosa al tempo stesso. Egli si servirà di quel contesto ricco, dove tutto è implicito e non detto, per metterne a nudo e svelarne, grazie ai suoi "loici notomizzatori", i meccanismi che lo regolano. Quella realtà di piccole cittadine della Sicilia meridionale o dell'interno della Sicilia, realtà statica e mummificata, gli si offriva come "il luogo deputato di un'exasperazione esistenziale, la cui fenomenologia ha continue repliche altrove",⁴ come una sorta di "ombelico del vecchio mondo [...], luogo emblematico [...] dolente e ricco di contrasti".⁵

Ritornando alla mia ipotesi di lettura, spero risulti chiaro che non si tratta di voler affermare il primato di una visione ed interpretazione "siculocentrica" del testo pirandelliano. Sono ben consapevole che questo si offre, come qualsiasi prodotto artistico, a molteplici letture (al limite tante quanti sono i suoi lettori), vista l'inviolabile libertà del lettore, che interpreta e attribuisce significati ricorrendo alla sua enciclopedia e ai suoi riferimenti culturali. Qui si tratta, semmai, di fornire indicazioni per un'altra possibile direzione di indagine del testo, quella in cui si è mosso Sciascia e, prima di lui, Gramsci.

Il quale Gramsci, diciamo subito, aveva le sue buone ragioni ideologiche per preferire il Liolà contadino "eversivo" al Ciampa "borghe- se", che si acconcia a ricucirsi addosso, con un atto di mesta pietà verso se stesso, "l'abitino modesto" che gli è stato strappato via da Beatrice in un momento di disperata ribellione. Certo, ci sarebbe poi da discutere su quelli

²E.T. HALL, *Beyond Culture*, New York, Doubleday, 1976, passim

³N. BORSELLINO, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Bari, Laterza, 1991, p. 9

⁴*Ibidem*

⁵E. LAURETTA, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio "fuori di chiave"*, Milano, Mursia, 1980, p. 8

che sono i convincimenti radicati in Liolà da cui muove la sua visione del mondo “libera” e “spregiudicata”. Se Liolà rifiuta i lacci e lacciuoli delle convenzioni sociali, se mai lascerà imbrigliare la sua incontenibile vitalità da un matrimonio in conseguenza del quale “tutte le canzoni [gli] sarebbero morte nel cuore”,⁶ è anche perchè “Lo sanno tutti!”, quelle donne da cui ha avuto i figliuoli sono “ragazzette di fuorivia”, e “male è forzare una porta ben guardata; ma chi va per una strada aperta e battuta”⁷: puntini di sospensione, e qui sospendo anch’io questo discorso per riprendere quello che stavo facendo e andare dunque a verificare se ci sono e quali sono quei segni esteriori sui personaggi e sugli oggetti che possono comunicarci informazioni, svelarci significati. Per fare questo, ci serviremo tanto delle “Note per la rappresentazione” che accompagnano il testo originale in dialetto, dove tutte le informazioni riguardanti i personaggi, a partire naturalmente dai loro nomi, compaiono concentrate; quanto delle didascalie della versione in lingua, dove l’autore ha distribuito le note originali, modificandole leggermente, come modificati risulteranno in parte anche i nomi dei personaggi.⁸

Chi pure non fosse a conoscenza dell’enorme significato che Pirandello attribuiva ai nomi dei suoi personaggi, sarà probabilmente incuriosito da nomi come Don Nociu Pampina e Donna Rocca ‘a Saracina, rispettivamente Ciampa e La Saracena nella versione in lingua. Pampina, probabilmente vecchia *ingiuria* divenuta poi cognome girgentano, significa in dialetto pampino, cioè foglia di vite. Esiste in dialetto anche l’espressione *mittiricci ‘na pampina*, cioè coprire le vergogne, così come fanno Adamo ed Eva ricorrendo a foglie di fico (non di vite, è vero, ma pur sempre si somigliano) per nascondere le loro nudità dopo aver preso coscienza del peccato commesso. L’immagine appena citata potrebbe contribuire a leggere il comportamento di Don Nociu Pampina come quello di uno bravo a mettere *pampine* là dove occorre.

Nella versione italiana lo scrivano si chiamerà Ciampa, nome per il quale sono possibili almeno due interpretazioni: l’espressione “dare in ciampanelle” è riportata dal Devoto-Oli col significato di “vaneggiare, dire

⁶L. PIRANDELLO, (Il teatro di) *Liolà. Cos'è (se vi pare)*, Milano, Oscar Mondadori, 1970, p. 101

⁷op. cit., p. 43

⁸Le note per la rappresentazione messe a confronto sono tratte da S. Zappulla Muscará, *Odissea di Maschere. 'A birritta cu 'i ciancianeddi di Luigi Pirandello*, Catania, Maimone, 1988, dove sono riportati tanto il testo dialettale originale, con l’analisi delle varianti, quanto quello della prima delle tre versioni in lingua curate direttamente da Pirandello de *Il berretto a sonagli*. È a questi che ci si rifarà per le citazioni successive.

o fare cose strane o assurde”; nello stesso vocabolario, alla voce “ciampicare” troviamo la definizione “procedere stentatamente, inciampando o barcollando” (da una forma “ampa” corretta in “ciampa”). Se pensiamo al titolo del dramma *‘A birritta cu i ciancianeddi, Il berretto a sonagli* che evoca l’immagine del jolly delle carte, detto la *matta*, vediamo come il tema della follia, quella lucida follia raziocinante di cui lo scrivano è suo malgrado l’emblema, è già annunciato programmaticamente fin dall’inizio, ancor prima che l’azione si metta in moto.

In quanto all’altra possibile interpretazione, quella di Ciampa come colui che cammina a stento, inciampando e barcollando, essa può trovare legittimazione in due diversi passi del testo. Il primo è quello in cui Ciampa, parlando del padre, ne ricorda l’incapacità a parare i colpi alla fronte, si badi bene: “Mio padre aveva la fronte tutta spaccata”, dice Ciampa, “Da ragazzino -sciocco- mio padre, invece di ripararsi la fronte, sa che faceva? si riparava le mani. Inciampando, tirava subito le mani indietro, pùmfete! e si spaccava la fronte. Io conclude Ciampa, “metto le mani avanti. Le metto avanti, perchè la fronte io me la voglio portar sana, libera — sgombra.”⁹ Anche qui, dunque, potrebbe darsi il caso di una *ingiuria* diventata cognome. Più avanti, quando Ciampa si ripresenterà alla signora Beatrice dopo aver svolto la sua missione a Palermo, porterà i segni sulla fronte di una caduta che non è riuscito a parare. Di quali segni e di quale caduta si tratti, Pirandello non ha bisogno di dirlo esplicitamente al suo pubblico, col quale condivide, salvo farlo a pezzi e poi ricomporlo, lo stesso codice di riferimento culturale. Tale codice prevede implicitamente che non si nomini ciò di cui non si deve sapere o di cui si deve far finta di non sapere. È un meccanismo linguistico e sociale a metà tra la tabuizzazione e l’omertà. Solo nelle battute finali del dramma la povera Beatrice, quando ormai è per tutti pazza, potrà rompere il tabù e gridare il verso del becco all’indirizzo di Ciampa. Fino ad allora è tutto un gran parlare di “corna” senza che il termine mai affiori sulla bocca dei personaggi, cosa che invece avviene significativamente in *Liola* alla chiusa del secondo atto, quando Zio Simone, parlando tra sè e sè, dice: “Al bujo, Dio liberi, c’è pericolo di rompersi le corna”¹⁰: nell’ambiente campagnolo, dove il processo di mistificazione del reale non ha ancora ammantato di sé persone ed oggetti, i nomi hanno diritto di cittadinanza.

Per venire all’altro nome particolarmente connotato, quello della Saracena, noteremo che esso racchiude una serie di riferimenti legati alla storia siciliana, in particolare della Sicilia occidentale, e che essi affondano le loro radici, naturalmente, nei secoli della dominazione araba. A noi

⁹L. PIRANDELLO, *Il berretto a sonagli*, in S. Zappulla Muscarà, cit., pp. 400—401

¹⁰L. PIRANDELLO, *Liola*, cit., p. 79

interessa qui chiederci quali tracce hanno lasciato le vicende storiche e che cosa rappresenti il Saraceno nell'immaginario popolare. Il termine, lungi dall'evocare frescure umbratili di incantevoli giardini o mirabili architetture di vasti palazzi, è molto più prosaicamente legato alle immagini dell'invasore, del distruttore, di colui che fa paura fin dal suo aspetto fisico, dello straniero portatore di una lingua incomprensibile e di una religione da scomunicati. A Donna Rocca, dunque, il paese ha affibbiato, per qualche ragione a noi ignota, l'*ingiuria* di Saracina, *ingiuria* che, italianizzata, nella versione in lingua sostituirà addirittura il nome: Pirandello sembra quasi volerci mettere in guardia di fronte a questo personaggio, già inquietante ancor prima di sapere chi sia e cosa abbia fatto.

Passando adesso ad analizzare la caratterizzazione esterna dei personaggi, ci soffermeremo subito su quegli occhiali di Ciampa, dietro i quali, nella versione in lingua, "gli occhi pazzeschi [...] gli lampeggiano, duri, acuti, mobilissimi"¹¹, mentre nella versione in dialetto Don Nociu Pampina ha "gli occhi riparati da grossi occhiali a staffa cerchiati di tartaruga"¹². Pirandello attribuiva un'importanza cruciale al trucco e al travestimento di Angelo Musco, attore per il quale scrisse il testo e che ne sarebbe stato il primo interprete. Lo apprendiamo dal carteggio che il Nostro intrattenne con Nino Martoglio, dal quale apprendiamo pure che solo in un secondo tempo Pirandello pensò alla famosa penna che lo scrivano avrebbe dovuto portare all'orecchio¹³. Quei "grossi occhiali a staffa", sono un segno sul quale l'autore riverserà una molteplicità di significati che si dilatano man mano che ci avviciniamo al carattere del personaggio. Intanto, essi lo connotano a livello socio-culturale: Don Nociu/Ciampa è lo scrivano contabile con frustrate ambizioni letterarie, uno che ha perso la vista sui libri per acculturarsi, evidentemente allo scopo di ottenere un'altrimenti impossibile promozione sociale (Sciascia doveva sentire delle profonde affinità sotto questo profilo con Ciampa). Gli occhiali, poi, assolvono anche ad altre funzioni. Servono al nostro personaggio ad "aggiustare" la sua visione del mondo su una prospettiva nella quale è integrata la consapevolezza delle convenzioni sociali borghesi. E, ancora, consentono allo scrivano di ripararsi la vista da spiacevoli visioni, permettendogli al tempo stesso di mettere a fuoco un po' più in là, in quella zona dove "una condizione storica di vassallaggio sessuale delle popolazioni rurali nei riguardi del feudatario ... ha determinato nel tempo un comportamento sociale per cui l'illecito sessuale

¹¹L. PIRANDELLO, *Il berretto a sonagli*, in S. Zappulla Muscarà, cit., p. 394

¹²op. cit., p. 278

¹³S. ZAPPULLA Muscarà, op. cit., passim

viene accettato da coloro che ne sono offesi, purchè siano salve le apparenze”¹⁴. Insomma, quegli occhiali sembrano già preludere ai sofismi di Don Nociu/Ciampa, ovvero a quella “sostituzionalità della morale sessuale” dei tanti “cornuti pacifici” pirandelliani, di cui lo stesso Sciascia rintraccia l’archetipo regredito, “la larvatica immagine” nel “piccolo borghese” Rosolino Cacioppo del romanzo “La Nana” di E. Navarro.¹⁵

Se a Don Nociu/Ciampa vengono riservate dall’autore delle attenzioni tutte particolari, un rilievo non indifferente assumono nel contesto i tratti con cui Pirandello delinea i personaggi della Saracina e di Donna Sarina. All’aspetto da ricca rigattiera della Saracina, definizione nella quale va colto quel tanto di sprezzo con cui i ceti agiati guardano ai “parvenus”, si combina quello da zingara/megera, di cui sono sintomatici tanto il nome, di cui abbiamo già parlato, quanto il suo scialle indiano, a pizzo, con la lunga frangia. I segni con cui è connotato il personaggio aggiungono senso a quello che traiamo dal suo dialogo con Donna Beatrice e la ‘gna Momma/Fana, la serva, sul quale torneremo tra poco.

Per concludere con le connotazioni esterne dei personaggi, ci sembra interessante notare come il Nostro abbia voluto definire con tratti significativi anche un personaggio secondario come la moglie dello scrivano, Donna Sarina/Nina Ciampa. In questa mezza signora, “più schifiltosa che modesta, [che] veste con molta ricercatezza”¹⁶, Pirandello fotografa un altro modello di donna, più ambiguo di quello della Saracina. Di fronte a Donna Sarina, infatti, non sappiamo decidere se lo status da mezza signora le venga dall’aver sposato uno scrivano o dall’essere l’amante del Cavaliere; così come quella sua ricercatezza nel vestire stentiamo a dire se sia ostentazione dello status, atteggiamento tipico delle classi in ascesa, o se le venga piuttosto dai costosi regali dell’amante. Pirandellianamente, anche un personaggio secondario gioca il giuoco della mistificazione delle apparenze.

Vorrei ora entrare nel testo ed analizzare alcuni passaggi dove, a mio parere, si precisano i caratteri e le psicologie dei nostri personaggi che, diremo subito, sembrano reagire di fronte agli avvenimenti secondo le modalità proprie del gruppo sociale di appartenenza. Per ovvi problemi di spazio, mi occuperò qui delle tre figure femminili al centro della scena in

¹⁴L. SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1961, (2a ed., 1983, pp. 48-9)

¹⁵L. SCIASCIA, *Navarro della Miraglia*, in *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970, (poi nella collana “Gli struzzi”, Torino, Einaudi, 1982, ora presso Milano, Adelphi, 1991, p. 114)

¹⁶L. PIRANDELLO, *Il berretto a sonagli*, in S. Zappulla Muscará, cit., p. 278

apertura del dramma e di quella di Ciampa. D'ora in poi, inoltre, chiamerò i personaggi con i nomi della versione in lingua.

Pirandello, dunque, con la sicurezza del vero maestro, fa sollevare il sipario su una scena che immette il lettore/spettatore immediatamente "in medias res", offrendogli al contempo un prezioso spaccato sociale. La fitta conversazione delle due donne, punteggiata dai singhiozzi di Beatrice e dalle intrusioni della serva Fana, è straordinariamente densa e merita di essere seguita con attenzione. Intanto, si delineano i diversi punti di vista da cui può essere osservato lo stesso fatto: da una parte, Beatrice e la Saracena concordano sulla necessità di fare venire a galla una verità che dall'altra parte, invece, per secolare tradizione di sottomissione, la serva Fana insiste a negare o a considerare come immanente e, quindi, da accettare con cristiana rassegnazione. Noteremo qui subito come l'anello più debole della catena sociale, la serva, sia la più pervicacemente attaccata a un modello di comportamento che non prevede altri spazi di manovra per il soggetto femminile se non l'adattamento e la sottomissione. Tale modello di comportamento è quello a cui è stata evidentemente educata anche Beatrice: serva e padrona condividono, o almeno hanno condiviso fino a poco fa, la stessa visione del mondo. Ma ecco che la Saracena, quell'estranea ed intrusa nel chiuso mondo di Beatrice, quella "diavola", come la chiama Fana, quella "megea", come la chiama Don Fifi, la Saracena, dunque, dispone di un'altra visione del mondo, che le deriva dal suo appartenere ad una diversa classe sociale, quella in ascesa (ricca rigattiera, non dimentichiamolo), e perciò stesso più mobile e con minori responsabilità di decoro. Questa relativa libertà da obblighi di facciata derivanti dal ceto ha consentito alla Saracena di affrontare con successo lo "scandalo" da lei sollevato per dare una lezione al marito infedele. Ora, dopo lo scandalo, lui le "viene dappresso come un cagnolino"¹⁷ e se ne sta "con la coda tra le gambe"¹⁸ sotto la minaccia tacita, non detta, di nuovi scandali. Come si vede, non siamo esattamente di fronte ad un quadro di idilliaci rapporti coniugali, anzi la conflittualità su cui essi si basano ci appare come un dato acquisito, indiscutibile. Ma tant'è, se la Saracena non riesce certo "fulminandolo con gli occhi"¹⁹ ad assicurarsi l'amore del marito, almeno non permette che al danno si aggiunga la beffa. Con la sua condotta, ispirata ad un certo integralismo ci verrebbe da dire, la rigattiera rivendica il diritto di interpretare alla lettera le norme scritte, quelle in base alle quali i coniugi sottoscrivono

¹⁷L. PIRANDELLO, *Il berretto a sonagli*, cit., p. 387

¹⁸*Ibidem*

¹⁹*Ibidem*

un patto di fedeltà reciproca, e rifiuta al contempo di sottostare all'altro patto, quello non scritto, implicito, secondo cui la donna deve accettare, per pratica secolare, l'infedeltà del marito.

Ora, nella sottomessa Beatrice il contatto con questo modo di vedere le cose innesca dei meccanismi di rivolta che trovano, peraltro, terreno fertile nell'incontenibile pulsione che la anima, e cioè la gelosia. La combinazione dei due fattori testè indicati spingerà Beatrice a volere tentare la stessa soluzione della Saracena per uscire dall'inferno, per "liberarsi"²⁰, ad ogni costo da una situazione in cui si sente soffocare. Ora, se è pur vero, come nota la Zappulla Muscarà²¹, che Pirandello è costretto a sacrificare, per compiacere il mattatore Musco, molte delle battute di Beatrice dove maggiormente esaltata era la sua volontà di ribellione, resta il fatto che per la povera Beatrice le cose non andranno affatto nel modo sperato. La donna, infatti, ha fatto i suoi conti senza tenere in considerazione due importanti fattori: 1) l'impossibilità di applicare "sic et simpliciter" lo stesso schema ad una realtà diversa: che lo scandalo abbia funzionato per la Saracena non le garantisce che la stessa "rottura" provocata nel suo mondo possa essere sanata con esiti a lei favorevoli; 2) la superiore consapevolezza dei meccanismi sociali che dimostra l'altra vittima del dramma, cioè Ciampa. Di fronte allo scrivano loico, allenato meglio di Beatrice all'esercizio delle capacità raziocinanti, alla donna, tutta impulsiva irrazionali tra i quali comincia appena ad affacciarsi un barlume di strategia di sopravvivenza, non resta che recitare un unico ruolo, quello della follia. Ai pazzi, infatti, la società permette di dire anche la verità, tanto questa non sarà creduta. Beatrice insomma si dimostra più sprovveduta, meno consapevole dei sottili fili che regolano i giochi sociali, e i suoi tentativi di affermazione della propria identità risulteranno maldestri, scomposti, destinati al fallimento. La letteratura siciliana, non a caso, presenta un certo numero di personaggi femminili che tentano il riscatto attraverso la ribellione, ma questa, proprio perchè frutto acerbo non maturato al sole della riflessione, non trova mai compimento.

Nella lotta che oppone Beatrice a Ciampa non si manifesta soltanto un conflitto tra sessi, c'è anche uno scontro tra classi sociali. Da una parte, la donna di ceto abbiente che può disporre dello scrivano, che "può prendersi il piacere di muovere le fila di un pupo come vuole"²², e che sembrerebbe quindi in condizioni di vantaggio rispetto a quest'ultimo. Dall'altra, Ciampa,

²⁰cfr. op. cit., p.384: "Beatrice: 'Mi libero! mi libero! mi libero! - Andate, Saracena: non perdiamo più tempo!'"

²¹cfr. S. ZAPPULLA Muscará, *Odissea di maschere*, cit., p. 184

²²L. PIRANDELLO, *Il berretto sonagli*, cit., p. 408

apparentemente sottomesso, umile servitore “esposto ai comandi della signora”²³, ma che ha elaborato un codice di comportamento, costruito sul filo di una logica alienata, che si dimostrerà comunque più adatto a non soccombere nel momento in cui si produce la “rottura” delle forme esterne.

È sicuramente significativo, poi, che Pirandello abbia mantenuto nella traduzione in lingua, il lemma “pupo”, avendolo evidentemente ritenuto pregno di una significazione non restituibile dai sinonimi a sua disposizione. Intanto, il termine è un’indicazione precisa dell’immaginario a cui attinge Ciampa per spiegarsi le cose del mondo. Dati i confini ristretti nei quali è costretto a muoversi in quella “cittadina dell’interno della Sicilia”²⁴, salvo qualche rara “boccata d’aria in una grande città come Palermo”²⁵, lo scrivano prende a prestito immagini che da quel mondo sono prodotte e in quel mondo circolano. Ma non solo. Il termine, con il richiamo forte al teatro dei pupi siciliano, dove sono messe in scena le lotte fra i “nobili” cavalieri cristiani e gli “infidi pagani” saraceni, chiude il cerchio delle immagini evocate già con il nome della Saracena. E ancora, il “pupo” conferisce alla lotta tra Beatrice e Ciampa la valenza di un dramma incapace di farsi tragedia, destinato a ripetersi chissà quante altre volte, senza che ai pupi sia data altra possibilità di esistere se non che in quel dibattersi convulso sulla scena del teatrino della vita.²⁶

Questa idea di una vita degna al più di essere rappresentata come “teatro dei pupi” vorremmo ricollegarla a quei “mimi” siciliani che il loro autore, Francesco Lanza, nel 1921 invia a Pirandello, per averne evidentemente un giudizio critico, come ci ricorda Sciascia ne *La corda pazzo*. I “mimi” sono delle “historiettes” popolaristiche, azzardate, di nocciolo duro, di un genere che veniva al loro autore dalla tradizione orale del popolo siciliano. Nel sottolineare che la “caratteristica dei ‘mimi’ di Lanza è il candore del protagonista”²⁷, che è sempre il contadino siciliano, Sciascia prosegue instaurando un parallelo con il Tararà protagonista della novella

²³op. cit., p. 394

²⁴op. cit., p. 377

²⁵op. cit., p. 403

²⁶Per una lettura de *Il berretto* dalla parte di Beatrice, cfr. P. Puppa, *Per una messinscena del “Berretto a sonagli”*, in AA.VV., *Testo e messinscena in Pirandello*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, pp. 25-48 (poi in *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 65-93)

²⁷L. SCIASCIA, *Note pirandelliane. Dal mimo alla commedia*, in *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, cit., p. 145

pirandelliana "La verità". Nella "candida" risposta che il contadino dà alla domanda cruciale del giudice ("Vi era nota o no, la tresca di vostra moglie?", "La verità è questa: che era come se io non lo sapessi"), Sciascia vede il "mimo" essenziale, il "nocciolo duro" da cui scaturirà quella che definisce la più bella commedia di Pirandello, cioè *Il berretto*²⁸. Il problema critico, dunque, per Sciascia, si pone nei termini seguenti: se si riconosce nei "mimi", negli "accadimenti faceti", il materiale grezzo da cui hanno origine le cose pirandelliane, qual è "[]il particolare processo creativo, []la particolare declinazione fantastica in cui Pirandello assumeva i fatti"?²⁹ Siamo nel 1968 quando Sciascia ragiona intorno ai "mimi" siciliani. Il 4 dicembre 1979, come apprendiamo da un'altra raccolta di saggi, *Cruciverba*, Sciascia sembra essersi dato una risposta a quel problema critico. L'opera di Pirandello gli appare adesso, ricollegandosi alle intuizioni critiche di Savinio del 1937, "come una fiamma in cui si consumano generi, 'ismi', tempi e luoghi"³⁰. È una fiamma che bisogna certo tentare di spiegarsi, ma con la consapevolezza che Pirandello, e qui Sciascia cita di nuovo Savinio, appartiene a quel gruppo di "traghettatori", come Picasso, De Chirico, Stravinskij, per cui "l'arte [è] passaggio ad un mondo superiore [] artisti che non si possono esaminare, che non si possono attaccare, tanto meno con gli strumenti comuni della critica"³¹.

Il discorso, come si vede, ci ha portato lontano. Siamo partiti da un'ipotesi critica di una lettura de *Il berretto* alla ricerca del "nocciolo duro" o "antefatti", come li chiama Lugnani³², da estrarre dal testo e ci ritroviamo a dovere ammettere che i testi pirandelliani sfuggono quasi ai tentativi di analisi. La difficoltà a maneggiare quello che Debenedetti chiama il "fuoco bianco del nucleo poetico e umano"³³ delle cose pirandelliane sta nella sua stessa natura magmatica, caotica, che non lascia intravedere "tappe possibili per cui il caos diventi cosmo", per dirla con Macchia³⁴. Certo, dovremmo qui chiederci cosa impedisce a Pirandello di dare ordine al caos, ovvero di

²⁸op. cit., p. 147

²⁹*Ibidem*

³⁰L. SCIASCIA, *Note pirandelliane. 3*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, p. 174

³¹*Ibidem*, pp. 174-5

³²L. LUGNANI, *Pirandello. Letteratura e teatro*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 48

³³G. DEBENEDETTI, *Saggi critici*, Roma, Edizioni del Secolo, 1945, ora in G. Debenedetti, *Saggi critici. 2a serie*, Milano, Mondadori, 1971, p. 276

³⁴G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, p. 65

offrire una via di fuga ai suoi personaggi, che egli invece destina, con “astio doloroso”³⁵ alla “camera della tortura” dell’esistenza umana. Arriveremmo quindi probabilmente alle conclusioni di Lugnani, che ne rintraccia la causa nell’incapacità di Pirandello, su cui si riflette anche l’incapacità dei tempi suoi, di portare alle estreme conseguenze la critica borghese e la rivolta morale che lo animano, scegliendo anzi l’adesione al fascismo.³⁶ Questo discorso però ci porterebbe ancora più lontano dalla nostra ipotesi di partenza e lo rimandiamo quindi ad altra sede e ad altro momento. Quello che qui preme sottolineare, è che una lettura del testo pirandelliano condotta come si è cercato in parte di fare, ancorandolo fortemente al suo contesto, svelerà, del testo, un’altra dimensione “nascosta” tra le sue pieghe. Che tale dimensione non sia l’unica è ovvio, come altrettanto ovvio mi pare che da essa non si possa neppure prescindere.

³⁵G. DEBENEDETTI, *Saggi critici. 2a serie*, cit., p. 277

³⁶cf. L. LUGNANI, *Pirandello. Letteratura e teatro*, cit., p. 20

PIRANDELLO NEL TEATRO E NELL'OPINIONE PUBBLICA UNGHERESE¹

Nel 1926 al Teatro Víg di Budapest viene rappresentata una commedia ungherese di successo di Szenes Béla, "Nem nőülök" (Non prendo moglie) il cui terzo atto si svolge nello stesso Teatro Víg. Prima dell'inizio della commedia arriva un critico autorevole che chiede dello spettacolo al portiere, suo conoscente. Il portiere gli dice: "Lei, Signore lo sa benissimo. Il pubblico di oggi non vuole né Sciaiv, né Pirondolo." Il critico replica: "E questa commedia piacerà loro?" (cioè quella di Szenes). Il portiere risponde: "Anche il direttore mi domanda sempre: Le piace? L'ha capito? Perché se non lo capisco io, come farà a capirlo il pubblico che non se ne intende?" La trama continua poi con i personaggi che rappresentano l'aristocrazia ungherese i quali aspettano che lo spettacolo inizi. Uno di loro afferma: "Fra poco comincia. Ora non dovete fare discussioni; ci si mette a sedere per dimenticare tutti i pensieri, tutti i problemi."

L'opera teatrale di Pirandello è arrivata in Ungheria nel 1924 probabilmente tramite Reinhardt; inoltre anche Hevesi Sándor ha presentato al Teatro Studio del Teatro Nazionale "Il piacere dell'onestà", lo stesso dramma che qualche mese prima aveva messo in scena il regista tedesco. Infatti Reinhardt poi metterà in scena questo dramma invece di "Il giuoco delle parti" nella sua messinscena di "Sei personaggi in cerca d'autore".

Il direttore Jób Dániel presenterà al suo teatro "Sei personaggi in cerca d'autore" nel 1925, l'anno prima della visita della compagnia di Pirandello in Ungheria.

Al Teatro Víg, teatro dove le commedie di Molnár Ferenc sono di casa, Pirandello ha sicuramente meno successo del collega ungherese. È il

¹In questo mio breve saggio faccio riferimento quelli di Képes Géza su Pirandello in Ungheria al libro di Szabó György su Pirandello e al saggio di Nemeskürty István. Si veda anche Fried Iлона 'From the roles of the wandering companies to Pirandello's roles and masks.' in *The Italianist* N° 1995. "Dalla compagnia all'antica italiana ai ruoli e alle maschere pirandelliane" una rielaborazione del quale è stato il mio intervento al Convegno è di prossima pubblicazione presso la rivista *The Italianist* dell'Università di Reading.

momento in cui il teatro ungherese ha una tale popolarità anche in Italia che il commediografo italiano Renato Lelli adotta addirittura uno pseudonimo ungherese Kir-Loe per avere più successo.² Pure Reinhardt ha molta stima del Teatro Víg. Secondo la citazione di uno studioso, disse: “Tra Parigi e Constantinopoli c’è un unico teatro dove si conosce il mestiere: il Teatro Víg di Budapest”.³

Il testo ungherese di “Sei personaggi in cerca d’autore” è stato anche pubblicato su Színházi Élet nel 1926.⁴ Nella messinscena ungherese non

²Ma lo ha recentemente ricordato lo studioso Alesandro Tinterri. La sua commedia più conosciuta è: “All’insegna delle sorelle Kádár”.

³Gyergyai Albert cita Reinhardt in Mészöly Tibor, Színház a század küszöbén, Műzsák közművelődési Kiadó, Budapest, 1986, p. 48

⁴Mi riferisco in modo particolare al primo copione del testo pirandelliano realizzato da Max Reinhardt per la sua rappresentazione che ho avuto modo di confrontare con la traduzione di Karinthy Frigyes, e che risulta una traduzione di quel copione. Si veda sull’argomento anche Michael Rössner, “La fortuna di Pirandello in Germania e le messinscene di Max Reinhardt” e “Auf der Suche nach Pirandello — Zur deutschen Pirandello — Rezeption der ersten Stunde anhand unveröffentlichter Regiebücher von Karlheinz Martin/Tudolf Beer und Max Reinhardt”. Sfolgiando le critiche dell’epoca è arrivata alla conclusione che la traduzione doveva essere fatta dal tedesco anche Csengery Kinga nella sua tesi di laurea. Ne fa riferimento nel suo saggio Géza Staud, “Max Reinhardt In Ungarn”, in “Max Reinhardt in Europa”, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1973, p. 30. Mi riferisco infine alla lettera che mi ha scritto Karinthy Ferenc, prima ancora che avessi scoperto le dimostrazioni chiare della derivazione dal tedesco. Alla mia richiesta se secondo lui suo padre poteva aver tradotto il dramma dal tedesco, Karinthy Ferenc ha risposto con viva ironia: “Lévelére: filológia pontosságú felvilágosítást ne várjon tőlem, mivel 1925-ben 3-4 éves voltam, és elég keveset foglalkoztam a budapesti színházak belső ügyeivel, Hallani se hallottam részleteket, csupán annyit tudok, hogy a fordítás apám neve alatt futott. Ami viszont tény: apám nem értett olaszul, ebben bizonyos vagyok. Tehát két eset lehetséges. Vagy németből fordította Pirandellót, s erre mutat az a német kiadású kötet 1924-ből, melyet Ön az OSZK-ban talál. A másik lehetőség, amire nincs bizonyítékom, ám nem is zárható ki: hogy odaadta az olasz szöveget hugának, Emiliának, vagyis Mici nélinek, aki csudás nyelvtelhetség volt, 18-20 nyelvből fordított róptében... 1987. május 21.

Traduzione: “Quanto alla Sua lettera non deve aspettare da me delle informazioni filologiche precise perché nel 1925 avevo 3 o 4 anni e mi occupavo relativamente poco degli affari interni dei teatri di Budapest. Non sentivo neppure particolari, so soltanto che la traduzione è stata fatta sotto il nome di mio padre. Quello che sta di fatto: mio padre non capiva l’italiano, di questo sono sicuro. I casi dunque sono due. O ha tradotto Pirandello dal tedesco e potrebbe indicare in questa direzione il libro di edizione tedesca del 1924 che ha trovato lei alla Biblioteca Széchenyi. L’altra possibilità, ma non ne ho la prova, né la controprova: che abbia dato il testo italiano a sua sorella, Emilia, cioè a Zia Mici, che aveva un talento eccezionale per le lingue, traduceva da 18-20 lingue così improvvisando...”

hanno però seguito la regia di Reinhardt.⁵ Hanno alleggerito il dramma eliminando le parti più retoriche (anche p.es. "l'incidente" del padre dopo la fine del secondo atto). Delle modifiche offre una chiara immagine il copione del suggeritore del Teatro Víg. Viene a mancare così il concetto "barocco" come lo definisce il prof. Rössner.⁶ Pirandello ha riconosciuto come impropria la variante di Reinhardt. Le modifiche non riguardavano solo il ruolo del capocomico che diventava il protagonista, ma è cambiato tutto il messaggio del dramma. Reinhardt p.es. aveva messo in scena la parte non scritta da Pirandello. Si vede che nella sua visione drammaturgica non era possibile la rappresentazione di un figlio che non fosse in grado di perdonare la madre, per cui la scena tra madre e figlio viene creata, ecc. Inoltre il fatto che i personaggi diventino fantasmi, ombre, veicoli di slanci lirici, trasfigurazioni da sogno sembra decisamente contrario all'intenzione pirandelliana.

In un quaderno di appunti del Teatro Víg, che elenca tutte le rappresentazioni e i cast, sono inoltre riportati alcuni importanti commenti:

"Riguardo alla forma del dramma è quella della commedia dell'arte e si svolge su un palcoscenico vuoto, privo di decorazioni. Il pezzo teatrale presenta proprio una sorpresa letteraria e artistica, è gradevole, carino, concettoso.

La rappresentazione del Teatro Víg è sensazionale, una perla della regia e dell'interpretazione artistica." (Dobbiamo subito notare che altri appunti tanto entusiastici non si trovano.)

La critica ha unanimamente posto l'accento sulla bravura degli attori, specialmente sull'interpretazione del personaggio chiave della rappresentazione: il capocomico, Góth Sándor.⁷ "Mentre fa vedere a ogni attore l'uno dopo l'altro il proprio ruolo, non manca di creare in continuazione sorprese molto spiritose per il pubblico."⁸

⁵Ne fa riferimento nel suo saggio Géza Staud, "Max Reinhardt In Ungarn", in Max Reinhardt in Europa, Otto Müller Verlag, Salzburg, 1973, p. 30

⁶Sull'evoluzione della pagina pirandelliana è un lavoro fondamentale il saggio di Jennifer Lorch, che è stato poi seguito da molti altri nella stessa direzione: "The 1925 Text of Sei personaggi in cerca d'autore and Pitoeff's Production of 1923", in The Yearbook of the British Pirandello Society, No.2, 1982 pp. 32-47. La Lorch dimostra l'influenza della produzione parigina del dramma sullo stesso Pirandello, evidenziando come il drammaturgo abbia a più riprese introdotto notevoli cambiamenti nel testo: da allora si data l'arrivo dei personaggi attraverso l'auditorio sul palcoscenico, ecc.

⁷Lui da protagonista diventa poi regista del dramma nel 1936, come succederà più tardi a Várkonyi Zoltán con "Enrico IV".

⁸Nemzeti Újság, 1925. 12. 24.

I critici dell'epoca sono combattuti tra le più diverse opinioni, tra le quali emerge anche la convinzione di eccessiva astrattezza della storia definendo il dramma "una forma forzata, che non segnala passi nuovi per il genere drammatico."

Ancora più vicino al concetto reinhardtiano è la regia di Tibor Hegedűs, nel 1943 sempre al Teatro Víg, che i critici riconoscono di maggior successo. Sottolineano la recita del protagonista (questa volta il padre), Artur Somlay. Secondo Tibor Hegedűs i personaggi sono creazioni della fantasia, sono loro a rappresentare la verità: "...tutti noi rappresentiamo soltanto un ruolo con la nostra vita nelle mani di un potere superiore. Abbiamo tutti una sorte predeterminata."⁹

Abbiamo deciso di soffermarci lungamente sulla versione di Reinhardt, perché in Ungheria, sebbene dopo Karinthy Füsi József abbia più fedelmente approntato un'altra traduzione in base al testo definitivo di Pirandello, nel 1983 il Teatro Víg ha messo in scena il dramma elaborando ancora una volta il copione del regista tedesco.¹⁰

Il regista Pünkösti Andor oltre a mettere in scena "Enrico IV" nel 1941, ha anche pubblicato il dramma arricchito da una propria prefazione.¹¹ "La scena dei veri drammi non può essere che l'anima umana. Ragioni conosciute o sconosciute spezzano l'anima in due e dalla scissura erutta un terribile torrente di lava: il tragico. Laggiù, nella profondità misteriosa di pensieri, sentimenti e ideali ci sono due mondi a sfidarsi: realtà e apparenze. Coscienza e istinti. Essenza e forma. Vita e gioco. L'anima del protagonista del dramma diventa un campo di battaglia orribile: l'essere umano sociale, che è ormai irrigidito in forme stabili si batte fino alla morte con l'essere umano che nega le forme, con l'individuo. Le due parti dell'anima, finché il suo equilibrio non viene capovolto compiono, completandosi reciprocamente, la più prodigiosa attività creativa. Ma se una delle due vince, la catastrofe è inevitabile. Senza coscienza l'individuo è ridotto a bestia da branco. Senza il sentimento della comunità diventa bestia feroce egoista e pericolosa. Se l'anima perde l'equilibrio necessariamente e inevitabilmente arriva la catastrofe. Si compie il destino, come lo proclama la tragedia greca... Nel momento tragico della scissione dell'anima l'individuo o si stacca dalla comunità o da se stesso. In ogni caso il suo destino è fissato." Secondo Pünkösti, Pirandello "Ha posto davanti al '900 il tardo successore di Amleto

⁹/-bo/, 8 órai újság, 1943. V.5.

¹⁰Il testo di Karinthy è stato elaborato da Nagy Magda.

¹¹Pünkösti Andor, Pirandello (prefazione a "Enrico IV"), Kalász Könyvkiadó, Budapest, 1941 p. 5

che mentre si dibatte negli estremi problemi di esistenza e non-esistenza, oltre alla verità dei fatti dichiara trionfante la forza creatrice dell'immaginazione.” “Enrico non deve lasciare l'impero offuscato della sua immaginazione. Vi rimane con la mente sana perché per lui questo mondo artificiale è più vivo e vero della vita del XX secolo.”¹² Come risulta anche dalla prefazione, il regista attribuisce un messaggio morale-sociale al dramma, in quanto Enrico lotta per la sua integrità in un momento storico tragico. Il ruolo di Enrico è la prima occasione per il giovane attore Várkonyi per presentarsi come protagonista.

A testimoniare l'interesse della critica per la rappresentazione pirandelliana, abbiamo una bibliografia di numerosi articoli che sono apparsi sulla stampa del periodo. Le reazioni sono anche determinate da appartenenze politiche pure.¹³ Schöpflin Aladár fa notare alcune innovazioni drammaturgiche di Pirandello, sottolineando la capacità di immedesimazione nel proprio ruolo dell'attore Várkonyi, in aperta rottura con tutte le tradizioni riguardanti “i pazzi” sul palcoscenico. Várkonyi vive dentro il ruolo, se lo costruisce dall'interno.¹⁴ Gli effetti della musica, i costumi e la sceneggiatura che il regista aveva introdotti ottennero pure il riconoscimento della critica. La traduzione ungherese era di Antonio Widmar.

Probabilmente grazie al successo della rappresentazione si modifica quel parere essenzialmente negativo sul dramma che fino ad allora aveva tenuto Szerb Antal. Conclude infatti nel modo seguente le sue pagine critiche su Pirandello e Bontempelli nella “Storia della letteratura mondiale”, scritta negli anni precedenti e pubblicata nel 1941: “Ci siamo occupati di questi due scrittori così ampiamente perché riteniamo che la loro problematica sia caratteristica di tutto il nostro periodo. Del resto è specialmente la validità di Pirandello che è da mettere in dubbio. È troppo grande la distanza tra intento e realizzazione - non solo per quanto riguarda il livello artistico ma anche quello filosofico. Non riesce a condurre il filone dei pensieri in una maniera sistematica e approfondita: ci resta sempre qualcosa di banale, malgrado tutti gli sforzi disperati per essere originale. Tutti e due producono scritti artificiosi e che fanno di carta: ma forse proprio per questo esprimono la nostra tarda e consapevole civiltà che si stacca dalla vita.”¹⁵ Più tardi, in un altro saggio, Szerb Antal torna alla problematica pirandelliana: “L'apparenza

¹²Pünkösti op. cit. p. 10

¹³Borsos Zsuzsa, a Madách Színház Pünkösti Andor igazgatása idején, 1979

¹⁴In Magyar Csillag, 1941. 10. 1.

¹⁵Szerb Antal, A világirodalom története, Magvető, Budapest, 1977, pp. 953-954

e la realtà, la problematica di verità e menzogna servono da preludio alla grande domanda pirandelliana sul segreto della personalità. Il più grande orgoglio della civiltà moderna occidentale è la personalità. Il Satana, il primo grande individuo di Milton, nel Paradiso Perduto, dopo la Grande Caduta, nel momento che si riprende nel deserto scottante dell'Inferno parla così: "Non importa dove, se sono ancora me stesso." Continuando a commentare l'interrogarsi sulla questione della personalità nella filosofia e nella drammaturgia dopo aver accennato a Schopenhauer, Hebbel e Ibsen il critico conclude: "L'importanza di Pirandello non deriva semplicemente dal fatto che è un grande drammaturgo: è anche un rappresentante caratteristico del nostro periodo storico. La sua grande incertezza, il suo squilibrio tra apparenze e realtà, tra ruoli e personalità, la sua lezione sulla relatività di ogni cosa, esprimono il sentimento della nostra età spaventata e irrequieta."¹⁶

Nel 1963 a Pécs, il regista Németh Antal, che aveva già messo in scena drammi di Pirandello fra le due guerre e aveva tenuto due conferenze al Convegno Volta nel 1934, allestisce in forma abbreviata "Enrico IV", con Mensáros László come protagonista. E sempre nel 1963 De Lullo presenta i "Sei personaggi in cerca d'autore" con la sua compagnia a Budapest, e ha molto successo.

Nel 1964 al Teatro Katona József con un ottimo cast rappresentano "L'uomo, la bestia e la virtù". Mészáros Ági, la Signora Perella, ha ricordato i ruoli pirandelliani con grande entusiasmo.¹⁷

Sempre nel 1964 i medici, gli psicologi e gli infermieri dell'ospedale mentale di Pomáz decidono di mettere in scena i "Sei personaggi in cerca d'autore" come parte della terapia dei malati. I malati che interpretano il ruolo di protagonisti, quasi tutti malati schizofrenici, avevano affinità nelle loro sorti con quelle dei personaggi. La recitazione teatrale diventa parte integrante della loro vita, un'attività comune che li scuote.¹⁸ L'effetto terapeutico non può essere controllato a lungo perché, dato il cambiamento del direttore dell'ospedale, la nuova direzione pone fine a ricerche del genere.

¹⁶Szerb Antal, *A varázsló eltöri pálcáját*, Magvető, Budapest, 1978. p. 158

¹⁷Ho domandato di questi ruoli all'attrice già molto triste e malata nel 1985, tre anni prima della sua scomparsa. Ha parlato di Pirandello e della tournée della sua compagnia con "Il berretto a sonagli" ad Agrigento con grande entusiasmo. Diceva del ruolo di Saracena ne "Il berretto a sonagli" che le era stato caro per via delle sue passioni, i gesti, la possibilità di giocare.

¹⁸Sulla rappresentazione e per la bibliografia di interesse medico si veda Ilona Fries, *Exorcism: An Extraordinary Performance of "Six Characters in Search of an Author" in Hungary* in *The Yearbook of the British Pirandello Society* Nos 8/9, 1988-89

La rappresentazione di "Il berretto a sonagli" del 1966 del Teatro Katona József invitato dal Prof. Enzo Lauretta ad Agrigento, ha molto successo. La foto ingrandita di Mészáros Ági rimane esposta a lungo al Museo di Pirandello. Il regista Egri István disegna con colori leggeri ed ironici la società, l'ambiente della cittadina; cioè tutto con l'eccezione di Ciampa, che risulta una figura tragica. I critici sono concordi nel giudicare gli attori particolarmente aderenti allo spirito dell'opera, sono più divisi sulla regia.

Le modifiche più significative apportate al testo riguardano: l'introduzione di un prologo di pantomima, il cambiamento dell'aspetto della figura di Saracena e tre figure ornamentali di scimmie alle pareti, che simboleggiano il detto: "io non vedo, io non parlo, io non sento". Infine viene modificata la scena conclusiva nella quale Beatrice dovrebbe rappresentare un'isterica mediocre: lei se ne va senza far vedere la pazzia, mentre Ciampa, vestito in maniera simile al ritratto di Pirandello che orna il palcoscenico, si toglie il berretto davanti ad esso.

Várkonyi mette in scena, nel 1970 successivamente a un allestimento di "Sei personaggi in cerca d'autore" all'Accademia d'Arte Drammatica Enrico IV al Teatro Víg, dove era diventato caporegista. Il protagonista Latinovits Zoltán era tornato con questo ruolo al teatro. Nel corso delle prove il protagonista ebbe un incidente che probabilmente fu una delle ragioni per cui, malgrado tutto, non trovò una grande affinità al ruolo pirandelliano. Nell'interpretazione di Latinovits il ruolo di Enrico ebbe naturalmente un significato modificato rispetto a quello di Várkonyi di 29 anni prima, ma parlava sempre di problemi molto sentiti e vissuti: quelli dell'appartenenza, dell'adattamento, dell'inserimento nell'ambiente. Riuscì a dare un taglio tragico al ruolo, e, secondo i critici, il suo fu piuttosto un Enrico shakespeariano che pirandelliano, dato che mancava l'oscillazione tra tragico e grottesco.

Dice Latinovits del ruolo: "Il messaggio attuale di Enrico è più astratto e più universale ... (che 29 anni prima)".

Quanto al ruolo devo dire che sarebbe bene pensare al problema della sfortuna o malattia di una persona, che non può essere un affare privato del nostro corpo. C'entra pure il rapporto tra l'individuo e l'ambiente, tra l'individuo e la società. I rapporti non soddisfacenti prima di tutto. Se l'individuo non trova il suo posto nella comunità o se la comunità non riesce a creare le possibilità per l'esistenza dell'individuo - di conseguenza il guasto

arriva anche al sistema vegetativo: un buco o una rottura nel corpo, ulcera gastrica, infarto, cancro.”¹⁹

A proposito di Várkonyi c'è da notare che sono numerosi gli attori, registi che, venuti a contatto con l'opera pirandelliana, vi ritornano sopra più volte.²⁰

Il regista Egri István fece, oltre al “Berretto a sonagli” nel 1972 un allestimento di “Come tu mi vuoi” allo stesso Teatro Katona József. Il personaggio dell'Ignota, ruolo da donna quasi paragonabile a quello di Enrico, è stato molto caro all'attrice Lukács Margit; il primo ruolo importante che ottenne dopo tanti anni passati a interpretare personaggi mediocri. La sua Ignota ha rappresentato una figura maestosa e tragica: univa le sfumature dei caratteri di tutte le altre donne che aveva fin allora rivestite.²¹

Un tentativo non molto fortunato di un teatro di alto livello, è stato l'allestimento dell'“Enrico IV” tenutosi a Szolnok nel 1985. In quell'occasione venne ridotto il testo, il dramma si svolgeva in un manicomio, e precisamente nel corridoio tutto bianco, con una foto ingrandita di Enrico sulla parete, panchine bianche, lampade al neon bianche, un distributore automatico di bibite. Enrico era circondato da tre infermieri con manganelli di gomma, i quali oltre ad essere aggressivi, assistevano anche in maniera cinica al gioco. Nel contesto di cinismo e minaccia il ruolo di Di Nolli doveva tramutarsi in una figura di padrone che impone direttive, ed ordini, mentre Matilde e Belcredi erano confinati a semplici spettatori e Frida infine era capace di fuggire il proprio ruolo marionettistico solamente quando, attratta dalla virilità di Enrico, si univa con lui consapevolmente. Dopo l'uccisione di Belcredi, i tre infermieri picchiavano a morte Enrico, lasciando poi il corpo sul palcoscenico.

Fra i drammi più rappresentati di Pirandello in Ungheria c'è senz'altro “L'uomo, la bestia e la virtù”. Una messinscena fatta prima a Eger e poi al Teatro Katona József, ha unito certi elementi delle tendenze nuove del teatro ungherese. A differenza dalla commedia borghese, si intendeva rappresentare in accordo con l'intento del drammaturgo, quel di più che c'è nel dramma oltre al semplice triangolo d'amore. Si poneva tutto il capovolgimento dei valori: dietro alle apparenze tutto è diverso da quello che si aspetta: “l'uomo” è un cinico, capace di tutto per seguire i propri interessi, “la bestia” diventa un carattere gioviale, umano, portatore di una certa gioia della vita, sincerità,

¹⁹In Magyar Hírlap, 14.2.1970 in Emlékszem a repülés boldogságára, Magvető, Budapest, 1975

²⁰Citiamo l'esempio di Góth Sándor, Kamarás Gyula, Egri István, Németh Antal, ecc.

²¹Oltre leggere critiche dell'epoca, ho avuto modo di parlarne all'attrice nel 1985.

quasi ingenuità; “la virtù”, invece, è un’oca che agisce ciecamente, senza capire nulla, senza attrazione sessuale, femminile. Il farmacista è una figura impaurita, grottesca. È invece una figura riuscita la serva, non anziana, ma giovane, un po’ trascurata, che osserva tutto dall’esterno con comprensione e umore. Piena di esagerazione, ai limiti dell’assurdo, è il tipo di recitazione imposto ai caratteri degli alunni, (per vedere la signora le alzano la gonna per curiosarvi sotto, poi, quando sono già stufi di aspettare il professore, appaiono dai cassetti del mobile che separa la sala dalla stanzetta in cui erano chiusi). È assurda anche la scena tra il professore e la Signora Perella prima dell’arrivo del capitano, quando il professore “modifica” il vestito della signora, ottenendo un décolleté che le lascia vedere i seni, che poi disegna anche con un rossetto e infine, per completare l’opera, le trucca anche le labbra in modo veramente clownesco.

- Una rappresentazione di successo, portata al vasto pubblico, fu quella di “Liola”, con la regia di Kazimir Károly. Da commedia campestre siciliana si è tramutata in commedia campestre ungherese che, attraverso un rafforzamento degli schemi e stereotipi che si hanno comunemente della Sicilia (sole, amore, canto, spaghetti, ecc.), ha divertito molto gli spettatori.

La rappresentazione pirandelliana di maggior successo di questi ultimi anni è “Questa sera si recita a soggetto” al Teatro Katona József, nella regia di Ascher Tamás. Il regista sembra aver trovato di estrema attualità l’amore per il “farsi” del teatro, per il gioco e allo stesso tempo il bisogno che il teatro trasmetta un messaggio. La rappresentazione di Ascher ha alcuni momenti alti, forse piuttosto quelli del mondo del teatro da parodia, come p.es. la recita dell’opera lirica, o l’aereo e riesce di meno a collocare accanto ai momenti da commedia quelli da tragedia. Saranno quelli già in partenza gli elementi meno fortunati del dramma, risulta difficile elaborare i motivi melodrammatici della pièce.

Pirandello non è mai stato fra i drammaturghi più popolari sui palcoscenici ungheresi, ma con le circa 40 messinscene è stato costantemente presente. Le messinscene degli ultimi anni dimostrano che il teatro ungherese mantiene un certo interesse nei suoi confronti e cerca di trovare l’attualità anche dopo il crollo dei tabù familiari e sociali così sentiti dal drammaturgo e con i cambiamenti che le compagnie hanno subito sia come struttura interna sia come compiti e ruoli degli attori, come modo di fare teatro.

CIAMPA NELLA FAMIGLIA PIRANDELLIANA

All'inizio, il teatro è periferico nella vocazione letteraria di Luigi Pirandello. La concezione dell'opera *scritta*, ossia la sua creazione entro l'immaginario dell'autore, si pongono decisamente al di qua della macchina scenica. Non si tratta solo di residui idealistici, quanto di un suo allinearsi entro la coeva resistenza dei letterati contro il basso livello realizzativo, contro l'arretratezza artigianale, contro la svilita commercialità del circuito *materiale* dello spettacolo. Da Arrigo Boito ad Eduardo Boutet, dagli ultimi scapigliati ai circoli preraffaelliti, si assiste infatti nel periodo umbertino e poi in quello giolittiano ad un'ossessione polemica contro il mondo degli attori e dei capocomici, degli impresari e dei suggeritori, dei direttori e del pubblico "gastronomico", contro i luoghi insomma in cui la parola misteriosa e magica del poeta finisce alterata e prostituita. Proprio quando in Europa è sulla scena che decolla la riforma del teatro, da noi viceversa è contro l'attore, contro il suo *corpo* libero, contro le sue deformazioni e improvvisazioni narcistiche che si concentra la rivolta dello scrittore. Di un simile orizzonte Pirandello terrà conto più tardi nelle caricature forzate, nelle macchiette mondanizzate, dimentiche del furore originario dell'antico sacerdote, dell'invasato frequentatore di fantasmi, macchiette che costituiscono la sprovveduta troupe nei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Ma c'è dell'altro. Nella sua produzione teorica, da *L'azione parlata* del 1899 a *Illustratori, attori e traduttori* del 1908 e ancora a *Teatro e letteratura* del 1918, lo scrittore siciliano manifesta un'esplicita fobia contro il passaggio sulla scena, dove la *traduzione* è solo *tradimento*, sempre infedele alla produzione *originale* del poeta e pertanto non si fa altro che ribadire come il *non finito* del palcoscenico non debba contaminare la visione nascosta e dunque invisibile dell'atto poetico. Eppure, non si evita in una simile allergia spiritualistica una contraddizione *umoristica* circa la natura stessa del testo nascosto, prima della sua *caduta* nel mondo naturale dello spettacolo, una contraddizione tra un momento *centripeto* e uno *centrifugo* dell'opera scritta: nel primo caso, il dramma è un *organon*, una struttura di relazioni interne, un equilibrio dinamico che rimanda al creatore, ad un severo archetipo

veterotestamentario dalla cui ispirazione s'è sprigionata l'*azione* del testo; nel secondo caso, invece, l'opera appare quale un caotico campo di forze, in cui vari personaggi vengono in primo piano spinti da un impulso egocentrico, rivendicando ognuno per sè tutto lo spazio della storia e pretendendo di imporre la propria versione dell'intreccio. Originario allora è il creatore, cioè il padre, oppure originarie sono le creature, ossia i figli? Qualsiasi trasposizione sulla scena, oltre che svalutata dai postulati idealistici, si trascina dietro di sè le aporie insanabili di una frattura del genere. Lo statuto del personaggio oscilla così tra la carismatica identità conferitagli dal Dio autore, entro un quadro armonioso e ben disciplinato, e la fissazione neurotica, la coazione ribellistica che lo fa essere voce addolorata e lo spinge a cercare fuori dal testo, magari incarnandosi nel corpo degli attori, la propria realizzazione. Del resto, isolandosi in un'autonomia patetica e velleitaria, sgretolando i suoi rapporti colle altre *dramatis personae*, il personaggio finisce inevitabilmente per decomporsi, per destrutturarsi. *Forma organica e pura*, o al contrario coacervo di *forze* oscure e di ambigue tensioni, questo è il personaggio che si offre ad un interprete frastornato e inadeguato al ruolo di *medium*.

Tanto più che Pirandello, se incalza gli attori perchè *servano* i personaggi e non *si* servano degli stessi, se li sollecita a perdere la propria presenza nell'evocazione dell'assente (gli aspetti arcaici, sciamanici della sua estetica "gotico-romantica"), mostra spesso altresì i rischi e gli impedimenti ad incamminarsi nella *trance*, nel viaggio verso il "morto" — basti pensare alla deliziosa novella metateatrale *Il pipistrello* del 1920 o a *Questa sera si recita a soggetto* del 1930. E sulla coeva pagina narrativa, mentre matura la sua vocazione paradossale di drammaturgo e poi di capocomico, lungo il tragitto che da *Il fu Mattia Pascal* del 1904 porta a *Si gira* del 1915 e a *Uno, nessuno e centomila* edito nel 1925-26, Pirandello sollecita il personaggio monologante, l'io affabulatore, perchè si sbricioli e sprofondi nel multiforme e nell'indistinto. E questo, attraverso l'apologetica "multianima" di stati paranormali e schizoidi, che nessun attore, per quanto casto e disponibile, per quanto ascetico e disinteressato al suo "ego", potrebbe mai rendere in sè! Non dimentichiamoci d'altronde che, nella sua preistoria novellistica, il personaggio pirandelliano è spinto ai margini dal suo autore, oberato da situazioni insostenibili, in un'esistenza ansiosa e precaria. Squallidi *décors* piccolo-borghesi, ostilità spietate da parte delle istituzioni sociali, redditi miseri, responsabilità eccessive di capofamiglia, malattie imprevedibili, tutto concorre in un'ambientazione ipernaturalista a premere questo misero *travet* non garantito dalla storia, nel tempo del sottosviluppo meridionale e della proletarizzazione dei ceti bassi, tra Adua e la Grande Guerra, in modo che se ne esca di scena, tentato da gesti autodistruttivi. Fantasie persecutorie, velleità e rancori assatanati, la fuga verso il sogno e la follia, la ricorrente

suggestione del suicidio costituiscono la risposta disperata e impotente del protagonista agli inferni domestici, al lavoro alienante, alle gerarchie burocratiche, a un orizzonte in una parola che non gli consente alcuna *mondana* affermazione di sè. Da *Il professor terremoto* (1910) a *Il treno ha fischiato* (1914), da *La trappola e Tu ridi* (entrambe del 1912) a *Rimedio: la geografia* (1920), da *Visitare gli inferni* (1896) a *La camera in attesa* (1916), è tutto un accumularsi di insulti e provocazioni in una socialità sempre più conflittuale e invivibile, per cui *La morte addosso* (1918) appare l'esito più coerente e liberatore. Ed è la morte, infatti, lo spettro che si aggira in queste pagine ironicamente macabre, la morte desiderata per gli oppressori o temuta per i propri cari, la morte auspicata per un corpo inutile ed ingombrante, la morte che decide lo scatto verso l'*oltre*, quale unica forma di risarcimento o di rivalsa. Queste novelle funzionano allora da laboratorio metafisico, da rituale di passaggio, via crucis scandita da stazioni derisorie e umilianti in cui affrettare un tormentato disgusto per la vita e motivare un progressivo sradicarsi dai suoi valori e dalle sue seduzioni. Prima di salire (o di scendere) sul palcoscenico, dunque, la "vittima" si è alleggerita di tutti i suoi legami, depurata da simili cerimoniali funebri, *disincarnata* in ombra misteriosa, in bizzarro lemure che emerge dalle carte disincantate dell'autore (quest'ultimo a più riprese travestito nei panni dell'avvocato accidioso), larva che si aggira alle sue spalle, patetica e pusillanime, pronta a rimbalzare su di una scena esoterica. Spesso, il fantasma fuoriesce dalla malinconia del vivo, rimasto senza il partner amato: così *Notizie del mondo* (1901), o *I pensionati della memoria* (1914) o ancora il secondo dei *Colloqui coi personaggi* (1915). In ogni caso, simili ectoplasmi proiettati dallo strazio, dal desiderio e dall'*imaginaire* del Soggetto narrante, siglano l'ingresso ufficiale, non più rinviabile, dell'uomo Pirandello nel mondo dello spettacolo, con un'esplicita opzione trascendentale, e sono gli anni di piombo della carneficina mondiale, dei lutti e delle perdite umane che coinvolgono un'intera generazione! Siamo insomma in pieno territorio romantico, con prelievi arcaico-contadini, in un'atmosfera *fantastica* agitata da venti espressionisti, dando al termine fantastico l'accezione todoroviana di sospensione di giudizio, perché queste ombre petulanti germinano da un attore dissociato ideologicamente tra un'educazione scienziata-positivista e i reiterati prelievi idealistici. Ecco, pertanto, il filosofo al centro de *All'uscita* (1916), il morto che esprime tra brume cimiterali la propria sofistica disillusione e prefigura la lunga serie dei loici *raisonneurs*, coloro cioè che non vivono in scena, ma si limitano a guardare gli altri vivere, insomma i soggetti *epici*, non *drammatici*, i commentatori implacabili e trasgressivi che sabotano qualsiasi pretesa di costruirsi una maschera perbenista, una coerenza salotteria, una sicurezza ontologica. I Lamberto Laudisi, i Leone Galla, gli Angelo Baldovino, i Luca

Fazio, dotati di uno sguardo straniante e verticale rispetto al mondo, sono gli eroi del teatro dialettico, teste senza corpo, parole senza visceri, gusci vuoti narcisisticamente compiaciuti della propria *mancanza d'essere*, pirotecnici e vertiginosi argomentatori che lanciano in sala bombe "arditesche" (come notava Gramsci cronista), stanando le contraddizioni tra il *Piacere dell'onestà* (1918) e il *Giuoco delle parti* (1919), tra i ruoli e le pulsioni nascoste. Il motivo delle corna, ossia l'enfasi del *cocuage* variamente utilizzato nella commedia borghese precedente, che già aveva prodotto *Tristi amori* (1887) di Giuseppe Giacosa e *La moglie ideale* (1890) di Marco Praga, viene riciclato da Pirandello siciliano(!) con torsioni grottesche, con moduli ancora più esasperati e nichilistici rispetto all'omonimo movimento, dato che il simulacro del filosofo intende praticare l'ascesi fino in fondo, al di là dell'onore coniugale, della passione adulterina, dei sanguinolenti retaggi della tradizione verista. Problematico e relativistico, questo soggetto fa deflagrare l'istituto matrimoniale, minandolo dalle fondamenta, scoprendo i cadaveri stipati negli armadi per colpe magari retroattive (vedi *Tutto per bene* del 1920), simulando contratti derisori come in *Pensaci, Giacomino!* (1916), carnevalizzando tra sconciature animalesche la normativa maritale in *L'uomo, la bestia e la virtù* (1919), immergendo ancora l'ortodossia familiare nel parossismo orgiastico di feste tribali, tipo la *Sagra del Signore della Nave* (1924). Ma il *raisonneur* non si accontenta di parodiare i formalismi filistei della "pruderie" piccolo-borghese, non si limita a vanificare la proprietà sessuale ed economica dei maldestri e sussiegosi deuteragonisti integrati nella fiera della vanità! No, va ben oltre! La sua feroce caccia alle *doxae*, alle etichette che regolano la società civile dentro e fuori del palcoscenico, proietta la propria febbrile vocazione apocalittica nelle giunture stesse del dramma, negli ingranaggi che sottendono la comunicazione interpersonale e che assicurano la consistenza dei conflitti.

A furia di parlare, il silenzio, o meglio la notte. Il teatro *dialettico* deve alla presenza "disturbata" del suo loico ragionatore l'irresistibile curvatura verso soluzioni *metateatrali*. Già ne *Il berretto a sonagli* (1917) assistiamo, in concomitanza con la genesi del filosofo (in questo caso Ciampa, l'umile scritturale), ad allusive intrusioni della *metascena*. Grazie allo stratagemma della follia imposto alla padrona, Ciampa evita i repertori del *grand guignol* familiare, i lutti riparatori e la strage punitiva e si erge a solitario "regista" delle soluzioni finali, autentico portavoce dell'autore per la sua consapevolezza della recita generale, della finzione dei "pupi", dell'alternanza delle "corde", e suggerisce agli altri personaggi i gesti e le battute non solo per zittire il coro dei pettegolezzi, ma anche per far calare il sipario. Attraverso lo strazio che gli toglie qualsiasi dignità di uomo rispettato, può così rifugiarsi nell'astuzia del *servus malus* di memoria plautina (il servo cioè

macchinoso impegnato ad aiutare il padroncino nelle antiche atellane) e può sostituire dunque le iniziative dello scrittore, raggiungendo il limbo dolorosamente cerebrale di Serafino Gubbio. L'io narrante del *Si gira*, l'eroe da sottosuolo che gioca col non senso delle passioni. Essere gelosi, attaccarsi emotivamente agli altri, comporta il farsi marionette mosse da intrecci non controllabili dall'io, succubi di copioni logori e pericolosi per la libertà intellettuale del soggetto, tema poi declinato con enfasi didattica dal contiguo Rosso di San Secondo. Il ghigno clownesco con cui Ciampa si congeda dagli avversari e si defila dalla storia, relegando la moglie (del padrone, nelle metamorfosi del testo, di se stesso nella vita!) in manicomio, è un po' la smorfia saturnina, accidiosa di *Enrico IV* (1922), perchè in entrambi questi *plays* si accede alla solitudine del creatore, in un addio trionfante, sia pur venato da un *furor* malinconico, al quotidiano. Senza il corpo, senza la materialità della vita condensata nella presenza, da adesso cancellata, della donna, l'eroe maschile potrà avventurarsi nei labirinti intriganti e spaesati di una drammaturgia priva ormai di codici, di funzionamenti riconoscibili. Allora le interruzioni e le digressioni hanno il sopravvento sulla *fabula*. Se *Enrico IV* scopre l'impossibilità di penetrare il mistero dell'altro da sè, di aggirare il muro enigmatico con cui ognuno difende la propria ineffabile interiorità, se prima ancora Lamberto Laudisi, in *Così è (se vi pare)* del 1917, dialoga davanti allo specchio con se stesso come se si trovasse di fronte ad un'altra persona, è nei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) che l'autismo perviene al più sconcolato culmine. Qui, il ragionamento sul teatro uccide il teatro stesso, ne mina le possibilità di collisione interna. Dato infatti che i gesti non rappresentano più il personaggio, come rivendica con stizza rabbiosa il padre, sorpreso nel bordello e in procinto di copulare ignaro colla figliastra, e dal momento che le parole non dispongono più della medesima convenzione semantica tra i vari interlocutori, perché suono e significati non coincidono tra chi parla e chi ascolta, ne consegue non solo l'impossibilità di interpretare il dramma altrui, ma anche un lento viaggio verso l'*afasia*, e la scena basata sulla *conversazione*, sulla chiacchiera prudente e depistante, cede il passo al nesso *urlo/silenzio* in cui la soggettività si frantuma tra immagini fasciose, fatta di orrori sognati e di deliranti confessioni. E, in effetti, i *plot* narrati nella serie metateatrale, da *Così è (se vi pare)* ai *Sei personaggi in cerca d'autore*, da *Ciascuno a suo modo* (1924) al citato *Questa sera si recita a soggetto*, sono contrassegnati da una complessità emotiva angosciante, da *tranches de vie* torbide e malsane in cui la famiglia viene solcata da traumi ben più rabbrividenti che meri triangoli adulterini, e l'eccentricità dei rapporti si spinge a inaudite, oniriche permissività. Ecco allora il salotto inquieto di casa Laudisi, dove si presenta la strana coppia formata da suocera e genero, coll'ignota reclusa nella torretta, un po' come Leonora che dalla novella

riemergerà in *Questa sera...* e nella morbosità del legame e nella rimozione alle loro spalle delle carte anagrafiche, spazzate via da un terremoto (parafrasato tante volte in *Ciascuno a suo modo*) si cela e si mostra allo stesso tempo qualcosa di oscuro e tremendo, non confinabile nel manifesto del relativismo prospettico. Analogamente, nei *Sei personaggi* l'esplicita tensione incestuosa, sfiorata nella scena madre, si raddoppia con la strage degli innocenti, coi due bambini sacrificati nel giardinetto *perturbante*, in senso freudiano, quasi ad espiare le colpe degli adulti, mentre i continui rimandi alla "veglia", alla convenzione, alla falsità della messinscena sono forse i "compromessi" notturni per superare i tabù dell'immagine!

Nelle successive due tappe dell'itinerario metateatrale, da *Ciascuno a suo modo* a *Questa sera...*, anche se la storia da mettere in scena è meno sconvolgente, colla coppia decadente che si tormenta in *Ciascuno a suo modo* all'insegna dell'*amour haineux* dal sapore anglobizantino e russo, o colla reclusa viva, come s'è visto, in *Questa sera...*, si accentua in compenso la dissimetria nei passaggi interni, colle scollature stridenti tra autore-padre sempre più assente e personaggi, tra attore e spettatore, tra critico infastidito e rappresentazione interrotta, col gioco dei tempi e degli spazi frantumato, dilatato a inglobare platea e ridotto, manifesti sulle pareti d'ingresso e sulla stessa strada, in un ambiguo revival futurista che mette in realtà l'accento sulla morte o sul blocco della macchina drammaturgica. Anche se la scrittura pirandelliana riesce trionfalmente a gestire l'intera destrutturazione del montaggio, la scena viene nondimeno travolta dai nuovi *media*, o invasa dalla contaminazione colle forme della spettacolarità urbana, dal melodramma al jazz, dalla *parade* religiosa al varietà e al cinematografo. Perché il teatro non è più al centro, nella città moderna, tra cultura di massa e regimi totalitari. Per un palcoscenico che rinuncia ai suoi strumenti logico-discorsivi, dato lo scatenamento pulsionale dell'incoscio che può emergere solo fra immagini sconnesse e frastornate, ecco in parallelo lo sprofondamento del dramma della babele caotica della Metropoli, dove la *krisis* dell'Io rivendica altre tecniche, più rapide e nervose, per liberarsi! Nei romanzi in prima persona, nel frattempo, Mattia Pascal, passando per Serafino Gubbio, è divenuto Vitangelo Moscarda, l'eroe sterniano di *Uno, nessuno e centomila*. Dunque, l'affabulatore s'è staccato del tutto dal ritorno a terra, s'è sbarazzato delle tentazioni d'una maschera gratificante: a Mattia che in fondo agognava un'esistenza confortante, tra vincite inopinate alla ruolette e dolci compagnie amorose, s'è sostituito Vitangelo che spontaneamente spezza i vincoli familiari (infrange i legami di coppia, senza che si trattasse d'un legame infernale), rinuncia ai beni economici, si rinchioda nell'ospizio manicomiale e non cova neppur più propositi diaristici, com'era ancora il caso di Serafino Gubbio e di Mattia, sciogliendosi nell'estasi di intermittenti *epifanie*, al di fuori del corpo in cui

si annida l'io, la coscienza cioè infelice e stanca delle proprie categorie sillogistiche. A questo puro *folle* che si inebria in un panteismo nichilistico possiamo aggiungere agevolmente Hinkfuss, il deforme venditore di immaginazioni mercificate, di sensazioni non più resistibili, a una platea abbacinata dalle sorprese e dalle sue epidermiche, sensuose trovate. E' Hinkfuss, infatti, lo sciancato spartitraffico che regola in *Questa sera...* l'afflusso e l'incrocio di *trances* immedesimative e di risvegli salvifici tra palcoscenico e sala, il *deux ex machina* dello spettacolo postmoderno da cui la forma teatro non può che venire espulsa.

Non rimane allora che uscire dalla città, retrocedere verso paesaggi fatati e fatali, ripercorrendo antiche rotte, colla baldanza gioiosa e cenciosa dei cerretani, dei giullari di piazza alla ricerca di pubblici ignoti: è questa la grazia/disgrazia destinata alla troupe squinternata che si smarrisce nell'isola misteriosa al centro de *I giganti della montagna*, l'opera un po' testamentaria di Pirandello, iniziata nel 1931 e mai condotta a termine. Il teatro adesso si fa *mitico*, nella mescolanza tra motivi dionisiaci e apollinei, colla rotazione frenetica fra un notturno gotico e una solarità mediterranea. L'ultima fase della novellistica pirandelliana circonda una simile svolta di registri, e coincide colla ripresentazione (non più mediata da censure scientiste) del bric-à-brac simbolista, ora in versione surreale. Da *Di sera, un geranio* (1934) a *Effetti di un sogno interrotto* (1936), da *I piedi sull'erba* (1934) a *Una giornata* (1936), l'indeterminazione percettiva, narrata dalla pagina, raggiunge il suo *climax*: specchi, finestre, quadri sono gli agenti magici d'una ludica e numinosa sarabanda in cui non è più consentito distinguere tra chi guarda e chi è guardato, tra l'occhio esterno e l'icona spiata. Vissuto e sognato, presente e passato, reale e onirico si scambiano e si confondono i rispettivi indizi. Nell'arsenale delle apparizioni, tra la corte dei miracoli degli infelici e pur privilegiati scalognati, gli ospiti "coatti" dei *Giganti*, si mette in scena il desiderio, affiorano le "caverne", i depositi più vergognosi dell'animo umano, sollecitati da musiche celestiali o da inspiegabili frammenti visivi. Follie private, magie arcaiche, fenomeni occultisti vanno così a stamparsi sui muri interni della strana dimora, ed è la storia di madama Pace, venuta su dai *Sei personaggi*, a riproporsi con maggior foga nella lingua "straniera" del *Sogno (ma forse no)* del 1929. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, incalzata dalla concorrenza del cinema (il 1929 è pure l'anno dell'adesione di Pirandello al cinema muto, superando la precedente avversione manifestata in *Si gira*), trova in questo ritorno animistico il suo epitaffio e insieme la sua umoristica rinascita. Perché Pirandello si volge ormai, nella trilogia *mitica*, che comprende, oltre ai *Giganti*, *La nuova colonia* (1928) e *Lazzaro* (1929), verso uno sciamanismo mistico, inseguendo prodigiosi e barocchi colpi di scena. Sparisce a poco a

poco il filosofo, tace il *raisonneur* del teatro dialettico, si smorza e svapora la rabbia metalinguistica del povero Ciampa. La drammaturgia pirandelliana adesso non cerca più di venire a patti colle intemperanze dialettali di Angelo Musco, né insegue la voce di testa e in falsetto di Ruggero Ruggeri, mentre anche l'interprete fedele, Lamberto Picasso, retrocede ormai a spalla. Si punta viceversa ad un turgore liricheggiante, ad un'oratoria che si vuole sublime. Il padre-autore è definitivamente assente, condannato alla sterilità, all'irrigidimento (*Quando si è qualcuno* del 1933) o al suicidio, come fa il poeta nell'antefatto dei *Giganti*. La parola ora si fa poetica, nell'etimo ritualistico di fattura, di suono evocatore e creatore di realtà, e può ridonare le gambe alla bambina paralizzata in *Lazzaro* del 1929 o far sparire l'isola dei malvagi ne *La nuova colonia* dell'anno prima, sommersa dal maremoto espiatorio. E allora la scena deve essere mostrata: non più caduta ontologica, non più compromesso tra tabù e desiderio, questa scena corrisponde a una pratica religiosa che richiede protocolli rigorosi, una gestualità ieratica, una pronunzia miracolistica. Ed è l'attrice femminile, non più maschile, a svolgere il compito di ministro indispensabile per l'efficacia taumaturgica! Marta Abba diviene emblematicamente la *Nostra dea* pirandelliana, a partire dall'omonimo testo di Bontempelli che inaugura la palpitante e "morbida" collaborazione tra i due. Per lei lo scrittore confeziona gli ultimi ruoli muliebri, la Tuda di *Diana e la Tuda* (1927), la Marta de *L'amica delle mogli* (1929), la Sara in *Lazzaro*, la sconosciuta in *Come tu mi vuoi* (1930), la Donata in *Trovarsi* (1932), la russa Verocchia in *Quando si è qualcuno*, per lei abbozza la Ilse nei *Giganti*. E sono tappe di una corrispondenza cifrata, di un codice manieristico, pubblico e privato, che incrocia le due esistenze, dispiegando una irrisolta tensione tra animalità e spiritualità, tra maternità fisiologica e maternità estetica. Certo, c'erano già state attrici-personaggio nella produzione di Pirandello, ma tutte costruite secondo lo stereotipo della vamp, basti pensare alla Nestoroff del *Si gira* o alla Moreno di *Ciascuno a suo modo*, magari attraverso una bozzettistica fatua e lunatica come nel lontano romanzo *Suo marito* (1911) o negli scorsi metateatrali dei *Sei personaggi*. Ora, lo schema s'è riempito di motivazioni complesse e rinnovate: mobilità, impulsività, insofferenza per il decoro borghese e l'autorità maschile, dono di sé, sensualità fremente e sdegnosa, insoddisfazione fisica, ispirazione trepida, ricerca smaniosa dell'oltre e disgusto per il corpo sono tutte ideazioni che confluiscono nell'interprete mitizzata culturalmente. In scena queste creature divinamente disturbate ritrovano un centro, altrimenti negato, una salvezza momentanea, proprio perché grazie alla loro fisicità, esibita e negata, realizzano il fantasma del poeta. Il palcoscenico si fa così mediazione inevitabile per una metaforica gravidanza, per un'immacolata concezione: nella finzione i corpi si fanno ombre e le

ombre si fanno carne, e il personaggio, che si fa figlio della propria creatura. E la *maternità*, da motivo tematico, tante volte ossessivamente ripreso da Pirandello, si fa motivo globale, forma drammaturgica. La coppia duale, costituita dalla solidarie devozionale madre/infante, come nel finale euforicamente catastrofico de *La nuova colonia*, o come nel viaggio iniziatico e regressivo de *La favola del figlio cambiato* (1943), vince l'isolamento cui è condannata la *persona*, ossia la maschera individuale, e l'altro non è più muro respingente. Se prostituta, come la Spera de *La nuova colonia*, se adultera ribellistica come la Sara in *Lazzaro*, il processo di trasformazione della materia allo spirito assurge ad un livello ancor più clamoroso tramite le metamorfosi dell'attrice protagonista. Perché occorre una maternità speciale, non confinata nei recinti angusti di una solitudine prosaica e nevrotizzante, come in *La vita che ti diedi* del 1923 o in *O di uno o di nessuno* del 1929. E occorre altresì una femminilità prorompente, capace di assumere un ruolo vincente o per lo meno connotato poeticamente, al di là delle sofferte e tortuose eroine bastonate in precedenza, dalla stessa Beatrice, "donna cimentosa" e ferocemente consapevole dei propri diritti coniugali ne *Il berretto a sonagli*, a *La signora Morli, una e due* (1920) e a *Vestire gli ignudi* (1922). Adesso viene cancellandosi qualsiasi traccia di ascendenza patrilinea, e i conflitti pedagogici tra marito e moglie per il possesso dei figli si spostano imperiosamente dalla parte della donna. Forse la propaganda demografica, gli incentivi del fascismo per un teatro aperto alle masse, l'ideologia e l'iconografia da *strapaese* possono essere i refenti culturali per una simile mitologia "femminista" da madre oceanica. Eppure questa apologia dell'*anima*, contrapposta all'*animus*, questo inno alla dedizione tormentata all'altro da sè che sono una donna, e solo un'attrice può incorporare in sè, questa inesausta, spesso sovrabbondante e un po' verbosa *profession de foi* a favore delle grandi madri, la stessa perentoria affermazione che una civiltà che ride di quest'ultimo valore è destinata a perire (vedi la profezia allusiva dei *Giganti*) conservano tutt'oggi, per quanto concerne appunto il ruolo dell'interprete teatrale entro una qualsivoglia drammaturgia, la loro indubbia carica provocatoria.

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Per un'analisi articolata intorno al tema personaggio/attore nel teatro pirandelliano, valida anche a inquadrare il ruolo di Ciampa, si rimanda innanzitutto, data la mole documentaria e filologica, ai due recenti volumi, curati da Alessandro D'Amico, di Luigi Pirandello, *Maschere nude*, Milano, Mondadori, vol. I°, 1986, vol. II°, 1993, su cui cfr. il divertente intervento di Ferdinando Taviani, agiografico verso il lavoro di D'Amico e polemico nei

riguardi della saggistica precedente, in "La rivista dei libri", dicembre 1993, pp. 12-14. Ma, dello stesso D'Amico e di Alessandro Tinterri, cfr. pure il precedente *Pirandello capocomico: la compagnia del Teatro d'Arte di Roma 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987. Per il versante non in lingua, da integrare con Sarah Zappulla Muscarà (a cura di), *Tutto il teatro dialettale di Luigi Pirandello*, 2 voll., Milano, Bompiani, 1993. Sul piano più strettamente teorico, i miei Paolo Puppa, *Dalle parti di Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 65-93, e Idem, *La parola alta-Sul teatro di Pirandello e D'Annunzio*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 3-50. Fondamentale, però, Claudio Vicentini, *Pirandello-Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993. Da utilizzare pure, Siro Ferrone, *I ruoli teatrali secondo Pirandello. "Pensaci, Giacomino!"*, in "Ariel", n° 3, 1986, pp.100-107; Giuseppina Romano Rochira, *Pirandello capocomico e regista-nelle testimonianze e nella critica*, Bari, Adriatica, 1987; Gigi Livio, *La scena italiana-Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, pp. 148-216; Roberto Alonge, "Il giuoco delle parti", *atto primo: un atto tabù*, in AA.VV., *Pirandello fra penombre e porte socchiuse-la tradizione scenica del Giuoco delle parti*, Torino, Rosenberg Sellier, 1991, pp. 7-59 e Mirella Schino, *La crisi teatrale degli anni venti*, in AA.VV. (a cura di Luciana Martinelli) *Diffrazioni/Pirandello*, L'Aquila-Roma, Japadre, 1993, pp. 137-161

PIRANDELLO E GLI UNGHERESI

Quando il professor Enzo Laretta mi invitò ad intervenire al Convegno Pirandelliano di Budapest, previsto per il marzo del 1995, avevo ancora intenzione di occuparmi del linguaggio delle traduzioni ungheresi delle opere di Pirandello, ma un documento curiosissimo, del quale sono venuto nel frattempo in possesso — grazie all'interessamento del collega Attila Fáj di Genova — mi ha indotto a desistere dal mio proposito originale.

Si tratta infatti del testo dell'intervista che Imre Várady fece a Pirandello a Roma nel 1927 (e non nel 1925, come egli stesso sostiene nella versione pubblicata nel periodico *Katolikus Szemle* di Roma), dal quale risulta nientedimeno che Pirandello, ancora bambino, nella casa nativa, aveva sentito tante parole ungheresi quante italiane.¹

Questa testimonianza, per la cui autenticità Várady si assume la responsabilità "davanti alla storia letteraria", è la seconda intervista fatta da un ungherese a Pirandello: l'autore della prima, apparsa il 24 dicembre 1926 in *Pesti Hírlap*, era l'illustre poeta e scrittore Dezső Kosztolányi.

Poiché il rapporto di Kosztolányi con Pirandello non si era limitato ad un fugace incontro personale, ma era stato qualcosa di molto più profondo, ritengo sia giusto soffermarvisi, prima di passare ad indagare con Várady sull'infanzia "parzialmente ungherese" del drammaturgo siciliano.

Kosztolányi, oltre ad essere stato, con le sue critiche teatrali, il più acuto mediatore dell'essenza delle opere di Pirandello, era anche il più "italiano" e, insieme con Karinthy, anche il più "pirandelliano" degli scrittori ungheresi nei primi decenni del secolo.

La prima critica teatrale in cui Kosztolányi fa riferimento a Pirandello, è datata del 1923. Parlando di Dario Nicodemi, Kosztolányi afferma che egli "appartiene alla nuova leva italiana che ha rotto con le trivialità e che è capeggiata da quello strano ed interessante siciliano che è Pirandello". E già nel 1924 avverte che Pirandello "è più intimo" di Shaw, "è più profondo, più

¹VÁRADY IMRE, *Pirandello és a magyarok*, in «*Katolikus Szemle*», Roma, 1969, n. 2, pp. 167-170.

spirituale ... seppure oltre la sessantina, è il più giovane talento della drammaturgia europea... è un genio. Mi ha scosso, mi ha fatto ridere, mi ha fatto riflettere". Un anno dopo aggiunge: "L'essenza di Pirandello sta nella ragione. In ogni sua *pièce* vibra la luce acuta della ragione, vi giocano a nascondiglio finzione e realtà."² In seguito, nel suo saggio pubblicato il 1 gennaio 1926 nel *Nyugat*, intitolato *Pirandello*, approfondisce ulteriormente le sue osservazioni: "Nel secolo ventesimo è cominciata una letteratura nuova da quando il nostro interesse si è spostato quasi del tutto dalla vita esterna a quella interna... ciò che ci interessa è la ripercussione degli avvenimenti esterni sulla superficie ondeggiante e mobile del nostro spirito, suscettibile di infinite possibilità...". Interpretando il pensiero pirandelliano, Kosztolányi ne coglie l'essenzialità: "Esistono due mondi, quello esterno e quello interno, come pure vi sono due vite: la vita rigida ed immutabile che ci è data dalla nascita, e la vita che noi immaginiamo di avere. È vita la nostra esistenza, ma è vita anche quella che noi vediamo nello specchio del pensiero... Pirandello ha stabilito il baricentro della sua arte nel nostro mondo interno... nessuno ha espresso meglio di lui la misteriosa parentela tra apparenza e realtà". Maestro della lingua, lo scrittore ungherese non manca di notare le particolarità del linguaggio di Pirandello: "Le sue figure oniriche parlano come l'uomo della strada, perciò sono anche reali. Il fascino dei dialoghi pirandelliani scaturisce proprio da questo contrasto".

Nel corso del 1926 torna a trattare Pirandello a varie riprese. "Il sole di Pirandello brilla ormai incontrastato nell'azzurro firmamento italiano, oscurando gli altri astri", dichiara nel *Pesti Hírlap* del 20 febbraio. Confrontandolo anche con Ibsen, rileva che, mentre il primo moralizza ed analizza, predica ed insegna, il secondo non fa che constatare e mettere in luce i misteri dei diversi caratteri e di tutta l'esistenza. Le differenze tra i due autori sono indicative, secondo Kosztolányi, per la diversità tra le visioni del mondo nell'Ottocento e nel Novecento.³

Evidentemente le sue critiche teatrali, relative al drammaturgo italiano, si moltiplicano nel dicembre dello stesso anno quando la compagnia di Pirandello si presenta al pubblico di Budapest. Kosztolányi assiste a tutti gli spettacoli, applaude gli attori, soprattutto Marta Abba che, nel ruolo della figliastra in *Sei personaggi*, "è tutta nervi, tutta isteria scintillante", mentre in *Vestire gli ignudi*, nella parte di Ersilia Drei, la sua recita è come una

²KOSZTOLÁNYI DEZSŐ, *Dario Nicodemi*, in «*Nyugat*», 1 marzo 1923; Kosztolányi Dezső, *Luigi Pirandello*, in «*Pesti Hírlap*», 21 maggio 1924 e 26 aprile 1925.

³KOSZTOLÁNYI DEZSŐ, *Színházi esték*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978. II, 467-469.

“unica grande fiammata” (*egyetlen nagy lobogás*), degna di un “talento eccezionale”.⁴ Ma al centro dell’attenzione di Kosztolányi rimane la problematica pirandelliana: “Lo spirito umano non solo percepisce e rispecchia la realtà, ma cambia e deturpa fatalmente il mondo. Qual è allora il mondo vero?”⁵ Anche l’autore ungherese si pone simili questioni nelle sue opere; come vedremo più avanti, parlando di *Esti Kornél*, per Kosztolányi il mondo immaginario qualche volta è più vero di quello reale. Perciò andando a vedere il teatro di Pirandello non dobbiamo dimenticare che la vita è coscienza che sparisce con la morte, quindi tutto ciò che “pare”, ciò che ci si immagina, ciò che si crede, è molto più esistente della materia morta e misurabile.

Il 21 dicembre, dopo la rappresentazione dei *Sei personaggi*, in cui l’autore stesso sosteneva la parte del Capocomico, Pirandello viene chiamato “con applauso festante” alla ribalta. Kosztolányi, nella sua critica del giorno dopo, ne descrive fedelmente anche l’aspetto fisico: “... è sessantenne, porta una barba brizzolata a pizzico. Indossa un vestito marrone, con una camicia di flanella. Sulle labbra aleggia un sorriso tinto di modestia e di strana ironia. È commovente vedere questo vecchietto che è oggi il drammaturgo più conosciuto del mondo e sicuramente uno dei più originali”.

La sera del 22, alla fine dello spettacolo del *Vestire gli ignudi* Pirandello espone al pubblico ungherese la sua filosofia per la quale “non si assume nessuna responsabilità”. Egli è un poeta, parte sempre da immagini, mai da un’idea o da un pensiero. Certi insegnamenti sono deducibili soltanto a posteriori dai suoi lavori. Anche questa volta Kosztolányi, con la precisione del cronista, aggiunge che Pirandello “portava il solito vestito marrone, con una stilografica nel taschino.”

Osservazioni sul fisico e sull’arte di Pirandello sono compresenti anche nella famosa intervista pubblicata il 24 dicembre 1926 in *Pesti Hírlap*.⁶ Kosztolányi si reca ad incontrare Pirandello in una camera d’albergo. “Ecco Pirandello. È basso ed ha un fisico asciutto. Il suo vestito è sgualcito, ma non dimesso. Ha la carnagione giallastra delle persone dalla fibra forte. Gli occhi sono pezzi di lava inneriti, con il ricordo di fuochi antichi. I suoi gesti sono

⁴KOSZTOLÁNYI DEZSŐ, *Olasz vendégszínház*, in «Pesti Hírlap», 21 dic. 1926 e 23 dic., 1926.

⁵KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Olasz vendégszínház* in *Színházi esték*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1978. II, 539.

⁶L’intervista è ampiamente citata anche da Géza Képes nel suo saggio intitolato *Pirandello in Ungheria*, in *Italia e Ungheria, Dieci secoli di rapporti letterari*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969, pp. 307-323.

vivaci, ma non per questo avventati. Nascondono riflessione e dolore. ... È estremamente simpatico e signorile. Chiunque gli si avvicini, gli fa un inchino spontaneo e gli stringe con rispetto le mani sottili”.

Nel corso della loro conversazione — che si svolge, come Kosztolányi tiene a precisare, in italiano —, Pirandello riassume così la sua *ars poetica*: “Da quando ragiono, m’interesso della duplicità esistente tra moto e forma, vita e materia... Esistiamo e siamo coscienti di esistere. Da qui derivano ogni tragedia e ogni commedia, perché il fatto di vivere e la coscienza della vita si sdoppiano in ogni uomo. Da un lato c’è il fiume cieco, l’esistenza, l’informità eternamente cangiante e bollente. Guai se prendesse il sopravvento, sarebbe il nulla. Dall’altro lato c’è invece la rigidità della ragione inesorabile, il mai mutevole intirizzimento, la forma. Guai se s’impadronisse di noi, sarebbe la morte. Noi uomini veniamo da questo fiume che scorre incessantemente, ne siamo una parte, e soltanto la morte ci fermerà definitivamente.”

Il motivo della duplicità dell’esistenza umana che, *mutatis mutandis*, tornerà anche nei personaggi di Italo Calvino (il Gurdulù tutto materia e il Cavaliere Inesistente tutto coscienza), è uno dei perni attorno ai quali si sviluppa il discorso del dottor Hinkfuss in *Questa sera si recita a soggetto*: “La vita deve obbedire a due necessità che, per essere opposte tra loro, non le consentono né di consistere durevolmente né di muoversi sempre. Se la vita si movesse sempre, non consisterebbe mai: se consistesse per sempre, non si moverebbe più. E la vita bisogna che consista e si muova”.⁷

L’assonanza dei due brani citati è la riprova di quanto fedelmente Kosztolányi abbia seguito il concetto pirandelliano, sia per la congenialità della sua visione del mondo, sia per l’effettiva padronanza della lingua italiana. Infatti, nel testo ungherese dell’intervista sono stati inseriti anche dei tasselli italiani, come per esempio il motto di Pirandello: “la vita si vive e si scrive”, che Kosztolányi poi interpreta in ungherese: “*az életet nemcsak élni kell, hanem írni is*” (letteralmente: ‘la vita non dev’essere solo vissuta, ma anche scritta’).

L’autore ungherese rimane affascinato da Pirandello, che conversa con una tale semplicità, immediatezza e modestia come se non avesse mai scritto una riga. “Ammiro commosso questa vecchia testa infuocata. Quant’è piccola una testa umana è quant’è potente la forza che essa emana. ... Pirandello rappresenta in Europa la nuova lucidità latina. Ha la delimitatezza della sua isola triangolare e le prospettive del mare. È partito dai paraggi dell’Etna. È fuoco e messaggero. È Pirandello.”

⁷ LUIGI PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto*, Mondadori, Roma, 1930, p. 21.

Termina così l'intervista, senza che Kosztolányi finisca con questo di essere «pirandelliano». Nel primo e nel terzo capitolo del suo *Esti Kornél*, pubblicato nel 1933, troviamo numerosi passaggi che trattano le problematiche del rapporto tra realtà e apparenza, tra mondo esterno e mondo interno, tra vita reale e vita immaginaria. "Posso parlare soltanto di me stesso", dice l'*alter ego* dello scrittore, Kornél Esti. "Di quello che mi è successo. Vediamo un po' ... Eh già, che cosa mi è successo? In verità niente. ... Ma ho immaginato tante cose. Anche queste cose appartengono alla nostra vita. Verità non è solo aver baciato una donna, ma è anche averla segretamente desiderata e averla voluta baciare. Spesso la donna stessa è menzogna e il desiderio è verità. Anche un sogno è realtà. Sognando di essere stato in Egitto, posso anche descrivere quel viaggio".

Kosztolányi fa intraprendere al suo *alter ego* un viaggio in Italia. Le esperienze e le riflessioni del giovane Kornél Esti sulle vite potenziali richiamano inevitabilmente alla mente la vicenda de *Il fu Mattia Pascal*: "Si sentiva come liberato, lasciandosi dietro tante cose, aveva l'impressione di non esserne più vincolato, come se quel giovanotto seduto lì con il libro italiano [il *Cuore* di De Amicis] nella mano non dovesse essere necessariamente lui, come se potesse diventare chiunque, a proprio piacimento, poiché in virtù del continuo spostamento, era giunto alle possibilità infinite delle situazioni, ad una specie di ballo in maschera spirituale". Mentre il treno attraversa il paesaggio notturno della Croazia, Esti immagina che da qualche parte, in mezzo ai campi innevati, in una capanna stiano piangendo e suonando la guslitsa. "Avrebbe voluto vivere lì. Immaginava di scendere subito dal treno, di stabilirsi in questo inferno di pietre, di diventare guardaboschi, o meglio, spaccapietre, di sposare una pallida fanciulla croata dal viso di mela... Fantasticava di tutto. Giocherellava con la vita..."

Dopo l'arrivo a Fiume, "il gioco dell'altra vita" si avvicina maggiormente alla realtà, visto che Esti padroneggia la lingua italiana: "Esti era felice. Era felice di essere stato scambiato per qualcun altro, forse anche per un italiano, comunque per un'altra persona... e così poteva continuare a recitare la sua parte, liberatosi dalla prigione in cui era stato chiuso dalla nascita."⁸

Nonostante le evidenti affinità con i motivi pirandelliani, non dobbiamo attribuirle necessariamente ad un'ispirazione diretta; si tratta, semmai, di una congenialità fondamentale tra i due autori. Infatti, anche il *topos* del "gioco della vita italiana" precede di gran lunga l'incontro con Pirandello e con il

⁸KOSZTOLÁNYI DEZSŐ, *Esti Kornél*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1966, pp. 21, 40, 66, 76.

suo teatro: oltre all'episodio chiaramente autobiografico del viaggio in Italia del giovane Esti-Kosztolányi, datato del 1903, anche da un brano del 26 ottobre 1921 trapela il desiderio di "giocare con la vita, ... immaginare che per uno scherzo del destino sarei potuto nascere anche qui ed ora potrei essere uno di loro [cioè un italiano]". Questa giocosa e gioiosa immedesimazione di Kosztolányi con gli Italiani è testimoniata anche dalla poesia "maccheronica" *Bologna*:

Folyt az élet, mint a színház.
S én leültem közéjük,
nem mint néző, mint a színész
az arcomra rászorítva
útiálarcom keményen,
mintha mindig köztük élnék,
titkaik, emlékeik közt.
És mímeltem a beszédük.
Caffè nero, signorina!
Élet, élet, drága játék.
Acqua fresca con ghiaccio!
Játék, játék, drága élet.
És beszélgettem: *Mi dice?*
És legyintettem. *Niente!*
És sóhajtottam magamban
régí szívemhez: *gioventù!*
Giovinezza, giovinezza!
Dov'è, dov'è signorina?
Így dobáltam el, mi pénz volt
a zsebemben, az ezüstöt,
így dobáltam el, mi szó volt
a szájamban, a fejemben.
Hajnalig csak üldögéltem,
elfeledtem, hol születtem,
eltemettem azt, ki voltam
s játszottam, hogy én is élek.

La vita scorreva come in un teatro.
Allora mi sedetti in mezzo a loro
Non come spettatore, come attore,
Dissimulando a stento sul mio viso
La maschera del viandante,
Come fossi vissuto sempre là,
Tra i loro segreti, tra i loro ricordi,
E provai a imitarne la parlata:
Caffè nero, signorina!
Vita, vita, caro gioco.
Acqua fresca con ghiaccio!
Gioco, gioco, cara vita.
E conversai: — *Mi dice?*
E replicai: — *Niente!*
E sospirai dentro di me
Al mio antico cuore: *Gioventù!*
Giovinezza, giovinezza!
Dov'è, dov'è signorina?
Così dispersi tutti i miei averi,
Tutto il denaro che tenevo in tasca;
Così dispersi tutte le parole
Che avevo nella bocca, nella mente.
Rimasi là seduto fino all'alba,
Scordai dov'ero nato,
Sotterrai chi ero stato
E finì anch'io di vivere.⁹

⁹DEZSŐ KOSZTOLÁNYI, *Poesie*, a cura di Guglielmo Capacchi, Guanda, Parma, 1970.

Avendo illustrato “l’italianità” di Kosztolányi, analizziamo ora la “magiarità” di Pirandello, documentata dall’intervista menzionata¹⁰ di Imre Várady che segue, ad un anno di distanza, quella di Kosztolányi.

Várady decide di intervistare Pirandello dopo il suo ritorno a Roma, nella primavera del 1927. Lo scrittore lo riceve nel suo appartamento, “in uno di quei villini che costeggiano l’ondulato campo dietro Villa Torlonia”. Várady trova lo studio di Pirandello troppo cupo, arredato con mobili neri dal disegno rigido: “le sedie tappezzate di blu scuro non riescono a riscaldarsi neanche al meriggio”, soltanto i dorsi variopinti dei libri allineati sugli scaffali mitigano la serietà dell’ambiente.

Pirandello invece è affabile e sorridente, parla volentieri delle sue esperienze budapestine. Ha parole d’elogio per gli attori ungheresi che “si muovono sul palcoscenico non come fotografie viventi, ma come artisti che interpretano personaggi reali”. Trova molto lodevole che a Budapest anche ai massimi attori vengano affidate parti secondarie altrove considerate erroneamente poco importanti. Poi arriva la domanda di Várady che provoca una reazione a catena:

— Come Le è sembrato il suono della lingua ungherese, cosa ne pensa della dizione degli attori ungheresi?

— Se a questa domanda Lei si aspetta la risposta di uno straniero che non ha mai sentito prima parlare l’ungherese, ebbene, questa risposta io non gliela posso dare. Perché per me, pur non capendo una sola parola di ungherese, non v’è altra lingua, oltre a quella italiana, la cui melodia sia così intimamente familiare, conosciuta e naturale come quella dell’ungherese.

Notando il mio stupore, mi guardò a lungo sorridendo, poi, toccandosi la barba, continuò:

— Io stesso rimasi meravigliato di quanto mi suonasse familiare la lingua ungherese durante il mio soggiorno budapestino. Familiare, dico, perché molto tempo fa, quand’ero ancora bambino, nella casa dei miei genitori avevo sentito tante parole ungheresi quante italiane. Anzi, credo che a tre o quattro anni le mie conoscenze linguistiche siano state di pari livello sia in ungherese che in italiano. Quantunque possa sembrare strano ciò che sto dicendo, la spiegazione è molto semplice. Il responsabile di tutto ciò è il signor Vaisz. Potrei dire di essere cresciuto sulle sue ginocchia, perché egli, nei miei primi anni di vita, contribuì alla mia educazione quasi al pari dei miei genitori. Chi era questo ungherese dal cognome tedesco? Aveva combattuto sotto la bandiera di Garibaldi insieme con il fratello. Quando e

¹⁰Vedi la nota 1.

come capitò nella mia città natale, a Girgenti, non lo so. Mio padre aveva una solfatara, lui e il signor Vaisz diventarono prima collaboratori, poi amici. Dopo un po' di tempo il signor Vaisz, aveva preso l'abitudine di venirci a trovare ogni giorno, quasi come se fosse un parente vicino: Avrò sicuramente imparato anche l'italiano, ma di questo non ho nessun ricordo. Con me parlava solo in ungherese. Conosceva molti canti popolari ungheresi e amava canticchiarli. Mi faceva fare il cavalluccio sulle sue ginocchia, al ritmo dei canti veloci galoppavo, e quando il destriero si stancava, mi cantava motivi lenti e malinconici. Anche le prime poesie le imparai da lui. Erano ovviamente poesie ungheresi, di Petőfi, come seppi più tardi. Il primo poeta che conobbi quindi, fu Petőfi.¹¹ È molto probabile invece che il signor Vaisz non avesse mai conosciuto i nomi di Dante, di Foscolo o di Leopardi. Ma per quando avrei potuto ricambiargli l'insegnamento, era già sparito. Con lui sparì anche la mia conoscenza dell'ungherese, ma come dicevo, la melodia di questa lingua continua ad essermi tuttora piacevole."

Várady riuscì a rintracciare nell'elenco dei garibaldini ungheresi del 1859 un certo Vilmos Vaisz, capitano delle guardie nazionali e un certo Ágoston Weisz, tenente delle guardie nazionali, senza poter appurare però la loro eventuale parentela. Il capitano Vaisz è menzionato anche da Eugenio Koltay Kastner¹². Ma come sia arrivato in Sicilia, è ancora un mistero, risolvibile forse con indagini svolte sul luogo, negli archivi di Agrigento. Comunque sappiamo anche da Ferenc Boros che Pirandello da bambino aveva conosciuto qualche fuggiasco ungherese, che aveva partecipato alle imprese dei Mille di Marsala, e rimasto, in seguito alla raggiunta unità, in terra italiana.¹³

Per il momento è altrettanto difficile rispondere anche all'interessante interrogativo posto da Attila Fáj nella lettera che accompagnava il prezioso documento sull'infanzia parzialmente ungherese di Pirandello: "Chissà quali orme lasciò il suono e forse anche la struttura della lingua ungherese nel subcosciente pirandelliano?" Domanda d'obbligo per chi, come Fáj riesce a trovare "chiavi ungheresi" per accedere a certe particolarità del linguaggio

¹¹Per il culto di Petőfi in Italia vedi anche Kosztolányi Dezső, *Gabriellino D'Annunzio*, in «Pesti Hírlap», 24 agosto 1924.

¹²"Asbóth... intimo e rappresentante di Kossuth a New York... scriveva lettere su lettere a Ludvigh a Bruxelles, al capitano Vaisz a Ginevra e a Klapka a Genova ... per ricevere istruzioni" in: Eugenio Kastner (Koltay), *Il contributo ungherese nella guerra del 1859*, Firenze, Felice Le Monnier, 1934, p. 147.

¹³BOROS FERENC, *Apró emlékek Luigi Pirandellóról*, in «Literatúra», 1973, pp. 10-12.

di Joyce in *Finnegans Wake*. Ma mentre Joyce ebbe modo di apprendere alcuni elementi dell'ungherese in età adulta, nell'età della ragione, Pirandello bambino li avrà immagazzinati nella mente in profondità talmente insondabili che diventa impossibile la loro identificazione nell'inventario linguistico dell'artista.

LA STAGIONE TEATRALE SICILIANA DI LUIGI PIRANDELLO

Affascinato dalla scena fin dall'adolescenza, come documenta l'epistolario con i familiari, Pirandello vi approdava da protagonista solo nel 1915, sulla soglia dei cinquant'anni, dopo l'insuccesso Se non così (divenuto poi La ragione degli altri). Ma già il 9 dicembre 1910 Martoglio aveva messo in scena per il suo "Teatro minimo o a sezioni" due atti unici, La morsa e Lumie di Sicilia. Quest'ultimo fu ripreso nella versione dialettale (limitata alle parti di Micucciu e di zà Marta) il 4 giugno 1915 da Musco che, dal 1° marzo 1914, staccatosi da Grasso e formata compagnia da solo, sollecitava gli autori più prestigiosi a scrivere per lui.¹

Consapevole che solo ad un attore "straordinario" è dato trasferire il testo, immobile nella sua compiutezza letteraria, nel campo del vissuto, innervarne di vita le parole, "ricreandole", imprimere alla "finzione" non soltanto la "realtà" ma anche l'illusione estrema della "verità", Pirandello, sotto la spinta della suggestiva performance di Musco, virtualmente "coautore", di sollecitazioni varie e del mutare degli eventi, abdicava all'aristocratica diffidenza verso il teatro, a lungo eluso per la "soggezione innovabile" dell'autore all'attore, che rende "più reale" eppure "men vero" il personaggio, diffidenza maggiore nei riguardi del teatro dialettale per la difficoltà d'approccio linguistico, che sacrifica la comunicazione a vasto raggio, e per la mediazione di teatranti non sempre rispettosi dell'inviolabilità della parola letteraria, del testo codificato. Esogene ed endogene le motiva-

¹La produzione teatrale in dialetto di Pirandello, ben dodici testi inediti o rari, è stata ora raccolta in un corpus unico: L. PIRANDELLO, *Tutto il teatro in dialetto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano, Bompiani, 1993, voll. 2 [collana "Nuovo Portico"]; e, in una nuova edizione con glossario dei termini dialettali, Milano, Bompiani, 1995, voll. 2 [collana tascabile "I Delfini Classici"]. Sul primo grande interprete pirandelliano ci sia consentito rinviare a: S. ZAPPULLA MUSCARÀ e E. ZAPPULLA, *Musco. Immagini di un attore*, Catania, Maimone, 1987 [con scritti di L. Sciascia, G. Giamizzo e S. E. Failla]; ID., *Musco. Il gesto la mimica l'arte*, Palermo, Novecento, 1987 [con scritti di G. L. Rondi e G. Napoli]; AA.VV., *Musco e il tetaro del suo tempo*, a cura di E. ZAPPULLA, Catania, Maimone, 1990.

zioni. L'azione persuasoria di Martoglio, con la sua consolidata pratica teatrale nel "caldo dialetto", lo strepitoso successo ed i consistenti guadagni dei teatranti siciliani, il prestigio di una cultura 'forte' che riusciva ad imporsi all'attenzione non soltanto nazionale, la nostalgia dell'isola in una stagione gravida di conflitti individuali e storici, la fuga nella memoria, la formazione culturale fra tradizione isolana e lezione europea, la riflessione sulla poetica dell'umorismo, la volontà di sperimentazione e, soprattutto, i fantasmi dell'immaginario che premevano per trovar vita, spinsero Pirandello a tuffarsi in un'avventura spericolata per gli strumenti "ribelli" utilizzati: dialetto ed attori singolari ed eccentrici. Ne scaturì un teatro per la ricchezza semantica che lo sostanzia adulto, non ragionalistico nonostante il codice linguistico, espressione graffiante delle delusioni di un'epoca che, superate le strettoie del dogmatismo ideologico attraverso l'esercizio della regione, si chiudeva con i nazionalismi nel dogmatismo mitico che l'illuminismo aveva ripudiato. E fu un'esperienza esaltante, vivacizzata dall'attività di Nino Martoglio, nodo essenziale di una catena magnetica che coinvolgeva pubblico, critici, testate, teatri, impresari, Società Autori, negli anni della guerra di Libia, del primo conflitto mondiale e dei prodromi del fascismo, ma anche nel clima da Belle Epoque dell'Italietta giolittiana, mentre trionfava il Liberty, la musica di Puccini, il teatro di D'Annunzio, il vaudeville, il café chantant, il cinema nazionale creava le prime grandi stars (Lyda Borelli e Francesca Bertini). Erano i tempi in cui l'Italia si industrializzava, la persistente crisi agricola induceva decine di migliaia di lavoratori meridionali a varcare l'oceano, il socialismo percorreva nuove strade sul duplice indirizzo di Sorel e di Salvemini, il cattolicesimo s'impegnava sul versante sociale e progressista, si celebrava il funerale del naturalismo e del simbolismo, "La Voce" e "Lacerba" costituivano le palestre del nazionalismo corradiano e del liberalismo crociano.

Anni intensi in cui i rapporti di Pirandello e Martoglio si allineavano su vari titoli e su differenti date, seguendo un'univoca traiettoria: un teatro in dialetto siciliano di respiro nazionale. In un'atmosfera fervida e dinamica, veniva realizzandosi il progetto pirandelliano di una nuova teatralità, di una drammaturgia che nasceva sul palcoscenico e per il palcoscenico, traendo linfa vitale dal contatto con gli ambienti dello spettacolo; l'azione combinatoria testo-scena era indirizzata a fornire un quadro unitario della rappresentazione, trasposizione e ipotiposi tendevano a fondersi, mentre sempre più rifiniti ed appropriati risultavano il piano delle motivazioni psicologiche e quello dell'effettualità del reale, per dar forma e credibilità a maschere sospese tra volontà di affermazione razionale e coscienza d'inermità.

Lontane dai consueti clichés di un teatro sanguinario o macchiettistico, stupefacenti tematiche si facevano via via strada, non senza difficoltà, tra un pubblico non ancora aduso a soluzioni così antitradizionalistiche. È l'arte

muschiana, che mostrava talora una complessa natura drammatica, una sensibilità più raffinata, bene si accordava con il verticalismo del corrosivo teatro pirandelliano. Un teatro che interiorizzava il disinganno storico di un'isola che, smarriti i magici richiami goethiani, cedeva il passo ad una tormentata e non più oleografica rappresentazione: una Sicilia contraddittoria eppure in grado di esercitare vari livelli di fascinazione, primitiva ma anche modello politico, sociale, culturale di prestigio; compromissoria per le grommosità morali che si accompagnavano alla crescita di un ceto borghese avido; inquieta per la sanguinosa strategia della mafia che umiliava il progresso urbano e civile e le denunce di connivenze e collusioni; prigioniera di un'immagine favolosa, mitica, enigmatica, nonostante l'eccezionale egemonia di una cultura che travalicava i confini nazionali, i fermenti rivoluzionari, i molti punti di forza. "Centro del mondo", sede di conflittualità esasperate, ancestrale e onirica, omerica e quotidiana, rigogliosa e aspra, a tratti lussureggiante, a tratti riarsa dal sole e bruciata dalla lava, l'isola trasformava sè stessa per non piegarsi alla storia, secondo l'autore de I Vicerè "monotona ripetizione". Immobilismo sul quale Tomasi di Lampedusa stenderà l'amaro corollario de Il Gattopardo: "Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna tutto cambi".

È lo stesso apparente dinamismo sotteso alla drammaturgia di Pirandello che irrompeva sulla scena utilizzando il linguaggio dei grandi teatranti, il dialetto. Un dialetto che sul piano culturale poteva fruire delle giovanili esperienze filologiche e glottologiche confluite nella tesi di laurea Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti su quello artistico soddisfaceva il bisogno di saggiare strumenti linguistici più penetranti, su quello umano consentiva il recupero nostalgico delle voci, dei suoni, dei ritmi, delle cadenze, dei costumi, del folklore della terra natia, su quello esistenziale esprimeva la coscienza della deiezione heideggeriana dell'essere poeticamente sublimata: "caddi come una lucciola sotto un gran pino solitario in una campagna d'olivi saraceni affacciata agli orli d'un altipiano d'argille azzurre sul mare africano", quell'"olivo saraceno grande, in mezzo alla scena" che domina da 'A giarra ai Giganti della montagna, Iu vuscu di lu Càvusù, l'empedocleo Kaos "mescolanza di tutte le cose", dove egli vorrà tornare in un'urna cineraria murata in una "rozza pietra".

Luogo sincretico di molteplici esperienze non solo letterarie, nonostante l'area geografica ed esistenziale sia riconducibile alla specificità siciliana, ai residui di una cultura verista che ancora permane, il teatro in dialetto di Pirandello è già antinaturalistico e metaregionalistico. Lo agita senza posa il travaglio dialettico regione-mito, verità-mistificazione, progresso-immobilismo, spinta propulsiva dell'apparente nomadismo esistenziale, che acuisce la lacerazione della coscienza, segnata dalla consapevolezza di una riscossa

impossibile, di una staticità storica mortificante. Un'alienante protervia trapassa da un personaggio all'altro e si trasmette a situazioni esteriormente diverse ma immutate nel loro fondamento: l'approdo è sempre un grumo di miserie e di visioni.

Micucciu, il professor Toti, don Nociu, donna Biatrici, Liolà, Chiàrchiaro, zì Dima contrastano il loro tempo, rifiutano il filisteismo dogmatico della tradizione ma solo per affermare una libertà illusoria, per celebrare la vittoria del determinismo sociale, per consumare una rivoluzione mancata. Una rivoluzione che non scalfisce ruoli, non modifica strutture ideologiche, non trova conforto negli eventi mentre continua ad informare di sé la sostanza della storia individuale e collettiva. La Sicilia dialettale di Pirandello rivendica uno spazio di potere dialettico sia che appartenga al ceto contadino sia a quello borghese, impiegatizio o imprenditoriale, per produrre paradossalmente la sconfitta delle forze argomentative della ragione. Il contadino festoso, lo scrivano, il conzalemmi, lo jettaore, il fedifrago che strappano il cielo di carta, infrangendo il senso comune, soggiornano all'interno di un tragico e fatale compromesso dal quale traluce l'inefficacia della virtù speculativa. È un gioco mistificante la realtà che tuttavia ne garantisce la momentanea appropriazione. I personaggi pirandelliani nietzscheanamente sviluppano le forze più attive dell'intelletto nella simulazione, sentimentale, emotiva, razionale, coniugando come Sisifo un consolatorio velleitarismo di sapore mitico.

Siamo alla celebrazione della malafede di Liolà ("lu finciri è virtù; e cu' un sapi finciri'un sapi rignari!"), in cui il sentimento amoroso, sempre adombrato, è deposto nel tentativo di sovvertire la perdita, la mancanza, l'allontanamento in spazio di potere. Si accende la disputa tutta pirandelliana tra follia, ragione e razionalità della follia, in 'A patenti per la conquista ancora di uno spazio di potere, non più ghermito o imposto ma giuridicamente riconosciuto. Lo jettatore ribalta la rappresentazione dell'apparire in rappresentazione dell'essere avviando una tecnica di difesa della mistificazione che lusinga con la forza argomentativa l'indiscutibile inclinazione dell'uomo all'inganno. È l'elogio della menzogna che secondo Platone "non si addice agli dei ma è utile agli uomini, anzi necessaria; e a tal punto che ce ne serviamo come medicamento". Una panacea a cui ricorrono don Nociu Pàmpina, che utilizza non il verbale, ma la follia a garanzia di un ruolo maritale sottratto al crudele vilipendio della gente, Rosario Chiàrchiaro, che pretende il riconoscimento giuridico della sua "diversità", zì Dima Licasi, che tiene in pugno la legge e ne decreta la sconfitta. Prevalgono, nel teatro in dialetto di Pirandello, il contrasto d'opinioni, il dualismo competitivo, la disputa giuridico-coscienziale. Il palcoscenico si apre al dibattito dei fatti e delle idee, testimoniando nell'individuo, con una sospensione giudicativa

formale e sostanziale, la diacasi della corda seria e della corda pazza. In Pensaci, Giacuminu! il bonario professor Toti utilizza lo strumento legale del matrimonio per conseguire finalità diverse da quelle vuote dall'ordinamento, rivelando l'irrisarcibile amarezza della sua stanca e frustrata senilità.

Anche Liolà tradisce una trama sotterranea di rapporti sociali degradati, che destabilizza la tragica epopea verghiana del mondo agreste umile, fatalmente vincolato alla cocente pulsione di sentimenti elementari. Vettori della pièce sono vendetta e miraggio della roba, categorie strumentali e segni vistosi di antiche patologie sociali che presiedono all'ordinamento di un microcosmo in conflitto.

Il dualismo competitivo fra Tuzza e Mita per la conquista e il mantenimento di uno status sociale solido prende le mosse dalle prodezze sessuali di Liolà che, respinto, ribalta la strategia della mistificazione parentale costruita a suo danno con una terapia omeopatica della dissimulazione e dell'inganno che, tacitano gli scrupoli morali, ripristina i ruoli. È l'amara commedia della paternità contesa e negata, attinta nel suo fondamento naturale e più ancora nella sua necessità economica, nella sua funzione di risarcimento: un figlio adulterino garantirà la prestanza fisica del vecchio Simuni (appagato così nella spasmodica aspirazione ad un erede alla roba), già grottescamente esibita e ora legalmente riconosciuta, sventando la macchinazione di Tuzza, "perno" della commedia secondo le dichiarazioni dello stesso autore a Giuseppe Meoni. Smorzata la filosofia della povertà rassegnata, si afferma la necessità di un capovolgimento dei valori patriarcali per la conquista di aree economicamente rassicuranti. La menzogna, virtualmente contestativa, è matrice di un modello di vita spietato e concorrenziale.

Sebbene completata poco prima della commedia "rusticana" Liolà (definita "campestre", per evitare il richiamo verghiano, nell'edizione Formiggini del 1917), 'A birritta cu 'i ciancianeddi fu rappresentata solo nel giugno del 1917 per intervenuti contrasti con Musco.

Titolo allusivo e pregnante come sempre quelli pirandelliani, 'A birritta cu 'i ciancianeddi fu, comunque, messa in scena con modifiche e amputazioni vistose, a cui Pirandello si rassegnò, nonostante le tante lagnanze, perché teneva molto all'assunzione della commedia nel repertorio di Musco che, tuttavia, contrariamente alle sue abitudini, chiese che fosse lo stesso autore ed apportare. Sussiegoso Monssù Travet rispettoso delle regole sociali, dei codici comportamentali, "alletterato" e perciò promosso socialmente all'attività di scrivano con punte alte di giornalismo (seppur ascrivibili alla zona dell'otium notturno), don Nociu Pàmpina si scontra con la realtà dura, diversa, dell'aggressiva, cimentosa donna Biatrici che, muovendolo come un pupo, gli impone la sua struggente verità. E si nega, si ritrae, si contraddice

questo pupo (divenuto infine puparo) alla ricerca di un radicamento, di una tregua alla sopraffazione, di una menzogna schietta e rassicurante, diviso tra natura reale delle cose e loro apparenza: una estrema illusione di verità. Il “pupo”, immagine che intride profondamente l’universo fantastico pirandelliano, gradazione semantica della “marionetta” e della “maschera”, variante della forma, è anche il rispetto della parte assegnata, la *æo pà* dei Greci. Guidato e trattenuto dal filo sottilissimo e tenace della ragione, apre dialetticamente uno spazio di potere illusorio additando un dinamismo fittizio.

In 'A patenti, consapevole, come la figlia, che la “mala nnuminata [...] non si leva cchiù, mancu 'u cuteddu”, Chiàrchiaro (al pari del verghiano Rosso, il quale “sapendo che era malpelo [...] si acconciava ad esserlo il peggio che fosse possibile”), si acconcia da sè a far “scantari la gente”, a far “fujiri macari li cani”, a darsi l’aspetto di “un varvajanni”. La sua fuga sarà insolita, non tentando di svincolarsi dalla forma ma vestendola. Per la sottile vendetta concepita, d’ora innanzi il suo vettore-guida, Chiàrchiaro si presenta al giudice già “truccato” (perchè “l’abito fa il monaco”), per rivestire con fredda determinazione, assumendone consapevolmente la maschera sociale, quel ruolo dello jettatore che gli volevano imporre inconsapevolmente facendone sopportare solo a lui le conseguenze. Come don Nociu Pàmpina, il pupo Chiàrchiaro non può eludere il gioco delle apparenze, vivere fuori dalle regole, sottrarsi alla parte che gli altri vogliono rappresenti e pertanto si vendica di coloro che vorrebbero emarginarlo, crocifiggerlo, impersonando volontariamente, in questa meschina carnevalata che è la vita, la parte dello jettatore e si beffa di loro sfruttando con vantaggio economico, quasi fosse una professione, la pagliacciata a cui è costretto, rivendicando il diritto all’uso legale, alla strumentalizzazione della follia collettiva.

Imboccata la tangente della “corda pazza”, anche lo scontroso conzalemmi zì Dima Licasi ambisce ad una patente, quella d’inventore di un mastice miracoloso. L’ambiente contadino, festoso, intrigante de 'A giarra mette a confronto due mondi che recitano le ragioni della loro credibilità: il ricco e avaro don Lollò, proprietario della giara, e l’esperto conzalemmi zì Dima. Ancora una vicenda, tramata stavolta di giocosi fili di sottile fronda e di sotterranea sofferenza, che non conclude: la giara, accarezzata e custodita come un’amante, accuratamente riparata da zì Dima, che vi rimane imprigionato, finirà a pezzi, vanificando la sua perizia artigianale che, a malincuore sottostando ai desideri della committenza, ha cementato l’antica e sicura consuetudine dei “punti” con la moderna e strabiliante forza del “mastice”. Il registro ironico-ilare della commedia en plein air ha trovato in Musco il mimo ideale, il pittoresco portavoce di un’umanità in trappola, nonostante il vitalismo esibito, a cui solo il caso, che sorregge (con Borges) la storia, concederà la sospirata evasione.

Se l'essere autore di Musco non era sinecura (e ben l'avevano sperimentato Capuana e Martoglio), talune sue trovate, però, che contribuivano al successo di una commedia, erano poi accolte dagli autori, come nel caso, per fare solo qualche esempio, dell'operazione di appendicite del primo atto, tutta mimata, e del balletto finale de L'aria del continente di Martoglio, una commedia fermentata nel corso delle conversazioni dei due sodali con l'attore; dei tanti interventi sparsi ne Lu paraninfu di Capuana; della battuta conclusiva di Pensaci, Giacominu! ("Che crede? Lei neanche a Cristo crede!") che riprende quella di Masuccio ne la La zolfara di Giuseppe Giusti Sinopoli al capomastro Jacopo: "Vossignoria mancu a Cristo crede!"); dell'allusivo doppio senso del primo atto e dell'orribile risata dell'ultimo de 'A birritta cu 'l ciancianeddi; della chiusa de 'A patenti.

Quella tensione appena frenata nei rapporti tra Pirandello e Martoglio da una parte e Musco dall'altra (ma ne erano coinvolti anche Sabatino Lopez, Marco Praga, Renato Simoni, Dario Niccodemi, Fausto Maria Martini e la Società Autori nel suo complesso) dirompeva nella primavera del 1918. Ad alimentarne la portata era stato soprattutto il carattere battagliero, orgoglioso oltre misura, insofferente dello spazio accordato da Musco ed autori minori, di Martoglio che insisteva perché l'attore privilegiasse nel suo repertorio tutti i lavori suoi e di Pirandello, non soltanto quelli che riscuotevano più successo di pubblico, e concedesse loro la facoltà di affidarli anche a Giovannino Grasso junior e a Tommaso Marcellini. Quasi rimedio al male derivatogli² di Musco che, denunziatogli il contratto, aveva tolto dal cartellone le sue commedie, Nino Martoglio, sullo scorcio del 1918, con la collaborazione di Pirandello e Rosso di San Secondo, dava vita alla "Compagnia drammatica del Teatro Mediterraneo", "di complesso" e non "a mattatore", in contrapposizione alle compagnie di Grasso e Musco, con elementi fondamentali il dialetto e la musica, finalizzata alla valorizzazione della cultura dell'area mediterranea in un'epoca storica in cui la questione meridionale assumeva un sempre maggiore spessore. Per la nuova compagnia Pirandello tradusse in siciliano 'U Ciclopu di Euripide e Glauco di Ercole Luigi Morselli, due testi che, motivati dal nuovo progetto artistico, teso ad ampliare ed arricchire il repertorio ed il suo raggio d'azione, gli consentivano un approdo mitico nel territorio dell'immaginario che tanto in quegli anni lo affascinava.

Il dramma satiresco, l'unico giunto fino a noi per intero, derivato dall'area della più antica mitologia siciliana, rispondeva ai canoni dell'umorismo pirandelliano per il vario dispiegarsi di elementi contrastanti: eroica determinazione e scaltrita mendacia in Ulisse, appagata primitività e cieca

²S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Pirandello-Martoglio*, Catania, C.U.E.C.M., 1985, p. 176 (1^a ed. Milano, Pan, 1979)

bestialità nel Ciclope, pavida sottomissione e mistificazione in Sileno, gustosa lascivia e arguta petulanza nei Satiri. Nella sapiente versificazione dell'agrigentino, la pièce (condotta con originalità sulla tradizione italiana del testo greco di Romagnoli) intreccia con il mito un gioco che non è solo linguistico, ma una immersione a tutto campo nella dimensione isolana dei personaggi diversificati e caratterizzati dalla parlata dialettale e privati degli attributi retorici euripidei. E il dialetto accresce la comicità dei dialoghi, mescolando all'ostentato garbo e all'aulicità dell'eroe il linguaggio ammiccante, popolaresco e talora volgare di Sileno e del Ciclope, alla prosopopea cittadina la rozzezza rusticana.

Anche il mito mediterraneo di Glaucu nella tradizione pirandelliana ritrova le sue radici insulari e si carica degli umori di una terra contraddittoria, favolosa e velleitaria, dalla quale la povera giovinezza del marinaio audace trae la spinta all'Ulisse, all'ansia d'evasione, allo spirito d'avventura, al sogno di gloria. Emigrante che s'impone, conquista e ritorna ma solo per scoprire, con l'illusorietà della grandezza, che la felicità risiede nella terra natia, nel dolce nome dei compagni, nell'amore che fatalmente ha perduto, Glaucu si umanizza: il suo disegno si fa più audace, il suo amore più tenero, il suo dolore più autentico. Nella versione dialettale pirandelliana la melodrammatica e declamatoria prosa di sapore dannunziano del Morselli acquistava così spessore popolaresco e plastica rilevanza.

L'inerità di ogni tentativo del "persomaggio" di evadere dalle strettoie del vivere quotidiano e l'esito fallimentare di ogni sogno di gloria saranno ribaditi nella trilogia del mito dell'ultima stagione.

Lucido spaccato della risibile e tragica frangia umana che non manca l'appuntamento con la storia, il teatro pirandelliano in dialetto si rivela il mezzo più idoneo ad esportare un patrimonio ricco di esperienze culturali, un bagaglio stipato di secolari sofferenze, riflessioni e macerazioni ed insieme specchio di un'isola che, nonostante i tanti punti di forza, ripara nel mito per l'inerità delle sue rivolte da cui scaturiscono la tacitazione morale e il compromesso. Missione e compromissione intersecano il teatro dell'agrigentino muovendo i personaggi divelti dagli eventi storici eppure in essi fermamente inseriti, come riflesso della vacuità ideologica che, bloccando i fermenti dell'età giolittiana, percorre la fatale traiettoria del fallimento di un'epoca siglata dalla prima grande guerra imperialistica.

Filosofare scettico e canto mitopoietico s'intrecciano nella Sicilia dialettale di Pirandello, dove le miserie del vivere quotidiano si concedono a dirompenti immagini visionarie, il sofisma è temperato dalla passione, elementi della comicità classica, rintracciabili nel dinamismo scenico, nelle arguzie verbali del coro, attraverso i turbamenti dei protagonisti esacerbati dal confronto umoristico di contapposte emozioni. Sub specie linguae Pirandello ha assunto, dunque, la Sicilia non solo a modello interpretativo, ideologico

e mitico, ma a proposta culturale. Presente e fuori del tempo, lucida e folle, la Sicilia dialettale pirandelliana, dialettica affermazione della necessità della mistificazione, celebra la vittoria del fatalismo e dell'immobilismo, sancendo il dominio della dislocazione apparente, in preda ad annosi problemi, storico-politico-sociali, ed insieme appassionata evocazione di un paese dell'anima.

LETTERATURA

L'ELEVAZIONE-MITICIZZAZIONE DELLA MORTE NEI ROMANZI DI ITALO SVEVO

*"Morte, dov'è la tua vittoria?
Morte, dov'è il tuo aculeo?"*

(dalla prima lettera dell'apostolo Paolo ai corinzi)

La trilogia sveviana è innegabilmente consona nella concezione; vi è una linea portante, un *leitmotiv* che va da *Una vita* a *Senilità* per poi sfociare ne *La coscienza di Zeno*. Lo stesso ambiente, lo stesso ceto, la stessa posizione "perdente" del protagonista; una stessa visione del mondo che determina gli atti dei personaggi che (inter)agiscono secondo le regole della stessa dialettica, nello stesso microuniverso. (Svevo: "Io in tutta la vita non ho scritto che un unico romanzo".) Per dirla con De Lauretis: "...c'è in Svevo, alla base dell'intera costruzione del suo unico romanzo, un disegno altamente caratteristico di somiglianze e differenze che provoca nel lettore la ben nota sensazione del *déjà vu*, l'impressione di trovarsi in un gioco di specchi, di essere oggetto di un'illusione ottica. ...I tre romanzi propongono lo stesso contenuto di esperienza umana..., temi che si organizzano attorno all'Eroe..."¹

Quest'esperienza umana che ci viene narrata seguendo l'inespicabile di uno Charlot triestino, il suo perenne naufragare sul mare della vita pratica. Tutti, all'infuori di lui sono forti, agiscono con decisione; l'unico che s'imbatte sempre nel muro della propria inettitudine, che fallisce in tutte le imprese è, appunto, l'eroe-antieroe. È colui che si comporta (tragi)comicamente, che pronuncia frasi che non voleva, e per cui sono altrettante trappole le minime difficoltà che regolarmente lo vincono.

¹DA DE LAURETIS, in F. Petroni, *Svevo*, Lecce, Milella 1983, pp. 127-128.

I critici generalmente sono d'accordo nell'interpretare quest' inerzia quale una scelta cosciente; l'unica risposta alla lacerazione del mondo borghese: "...insinuarsi in essa come in una fessura, cercare un riparo in qualche piega meno irta fra i denti aguzzi dei suoi orli ed afferrare, in quell'intervallo qualche frammento di piacere e di felicità, strappato al vuoto e all'inesistenza della vita vera."²

È pure luogo comune che tutta l'opera sveviana sia concepita nella luce delle teorie scientifiche di Freud e Darwin e nell'ombra della visione schopenhaueriana in cui l'obiettivo, l'unico senso della vita è la morte. "L'uomo... già in generale è soltanto un errore... La vita felice è impossibile..." ecc.³

A nostro avviso i tre romanzi da questo aspetto hanno un fondo di tendenzioso declino, dal quale spiccano quale punti salienti gli episodi della morte (anzi, vi è un crescendo artistico in "controcorrente", che cercheremo di illustrare più avanti).

Dei tre grandi miti dell'umanità, *nascita, amore e morte*, il primo non occupa l'autore, il secondo fluisce abbondantemente quale "linfa tematica", dei tre romanzi, ma questo è solo un inganno: l'unica vera ed autentica realtà risulta essere la morte: il tragico istante preceduto da una lunga e tormentosa agonia, la brutale scissura dei rapporti sociali e di vincoli affettivi, l'impatto senza scampo e senza illusioni e senza falsi valori della storia con la natura. Un'affermazione di Svevo ne parla chiaramente: "La vita da lontano è amore, gloria, godimento e tutto si perde per un insignificante accidente che poi talvolta sfugge all'occhio esperto del sezionatore. Noi intanto procediamo nella vita di catastrofe in catastrofe. Nel mezzo del cammin... dormiamo i nostri sogni su illusioni distrutte, desideri dimenticati, rinunzie in seguito a costrizioni imperiose dell'ambiente delle persone del tempo. E tuttavia ricominciamo accatastando ancora vita sulla morte credendo d'avere l'esperienza mentre non la si ha che quando è finita."⁴

Solo apparentemente per i personaggi sveviani la vita è amore: in effetti è il portato del dolore, è una vita dolorosa. La morte è il coagulo del dolore della vita (l'"ammirevole liquidazione della vita"), e l'espressione più intensa della sofferenza umana. Ogni morte nell'universo immaginario

²A. ARA e C. MAGRIS, *Trieste*, Torino, G. Einaudi 1982 e 86, p. 79.

³A. SCHOPENHAUER, *Pesszímista írások (Scritti pessimistici)*, Budapest, Farkas Lőrincz Imre, 1995, p. 122. (trad. L. E.)

⁴ITALO SVEVO, *Ottimismo e pessimismo*, in *Racconti — Saggi e Pagine sparse* a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio 1968, p. 647.

sveviano è preceduta da deliri, agonie, sofferenze fisiche e psichiche per il morente e per i congiunti.

“La morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare”, ha scritto Walter Benjamin.⁵ “Essa penetra selvaggiamente nell’articolazione stessa della vita, in una vita che è malattia ed ha sempre come esito la morte”.⁶ L’avrebbe detto Zeno, con tragico respiro, nella stoica apocalisse: “La vita somiglia un poco alla malattia come procede per crisi e lisi ed ha i giornalieri miglioramenti e peggioramenti. A differenza delle altre malattie la vita è sempre mortale. Non sopporta cure.”⁷ E poi aggiunge: “Io sempre alla morte pensavo e perciò non avevo che un solo dolore: la certezza di dover morire”. Ed alla moglie Augusta, alla quale non “le pareva giusto di vivere per prepararsi alla morte”, egli ribatte che “la morte è la vera organizzatrice della vita”.⁸

Questa morte perseguita i protagonisti sveviani; non accade a loro (da quest’aspetto la morte suicida dell’Alfonso di *Una vita* è un’eccezione; potremmo anche aggiungere che è una risoluzione poco felice: un *action gratuite*), ma ai loro cari, esplodendo così in tutti i casi (madre, sorella, padre) i legami più forti che legavano il protagonista alla vita; l’unico vero sostegno psichico, ma anche materiale.

Da nessuna parte forse trapela con tanta evidenza il proverbiale autobiografismo del Triestino che aveva i suoi motivi per essere pessimista: dal 1886 una serie di tragedie gli colpiva la famiglia. In quell’anno perde il tanto amato fratello, Elio, l’unico amico veramente confidenziale. Poi morì la sorella Noemi e la sua bambina, poi un’altra sorella dava alla luce due figli sordomuti. Nel 1892 gli muore il padre, nel 1895 la madre. Questi avvenimenti familiari lasciavano un solco di indelebile amarezza nell’anima dello Svevo ed aggravavano la sua morbosa preoccupazione per la salute, la sua pusillanimità quale scrittore (e marito e padre) ed il suo infinito rispettoso interesse per la morte.

Pessimismo, decadentismo, pur essendo nell’aria per i sinistri presentimenti della disgregazione sociale e per la *finis Austriae*; di tutti i valori insomma che costituivano l’abituale (quindi affidabile) ambiente dei triestini (e di tutti i pensatori della *Mittleuropa*), venivano oltremodo accentuati dall’animo suscettibile dello scrittore che alle tragedie familiari dovette

⁵W. BENJAMIN, *Il narratore*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 246.

⁶N. D’ANTUONO, *Amore, e morte in Senilità*, Salerno, Laveglia, 1986, p. 96.

⁷ITALO SVEVO, cit. p. 954.

⁸ITALO SVEVO, cit. p. 954.

aggiungere la delusione di decenni di vita laboriosa deprimentemente inappagata.

Qui si devono cercare le radici anche della scelta dei temi suoi che erano notoriamente: “il dolore, la solitudine, la senilità, la sconfitta, e la morte — temi che rimandano i loro echi dall’uno all’altro romanzo di Svevo.”⁹

Il gigante panno delle agonie sveviane si dispiega per la prima volta narrando le ultime ore della mamma di Alfonso in *Una vita*:

“Nell’ultima settimana le sofferenze fisiche della signora Carolina erano diminuite, ed era proprio l’indizio dell’avvicinarsi della grande pacificatrice. Il suo organismo era divenuto incapace persino di dolore.

Una mattina, dopo una notte di veglia inquieta e durante la quale l’ammalata si perdette non nel delirio ma nell’indebolimento spaventevole dei sensi, Alfonso le trovò la voce mutata, il timbro più profondo e meno sonoro. Questa voce era interrotta dalla respirazione frequente e insufficiente, ma l’ammalata sembrava non ne soffrisse. In un istante di lucidezza disse con voce angosciata che moriva. Le sembrava che i muri si piegassero e minacciassero di cadere; di fuori per essa, infuriava la tempesta e una volta, fuori di sé, chiese che si mandasse al villaggio a vedere se era ancora in piedi. Poi volle definire quello che sentiva e per ore invano andò cercando la parola adatta. Era strano e terribile, diceva, perché si sentiva martoriare e non erano dolori.

Perdette totalmente la conoscenza verso sera così che Alfonso credendola morta si mise a piangere senza riguardo. Quella lunga giornata di sofferenze nuove, il sentimento della propria immensa impotenza gli parve rivelassero cose sorprendenti ch’egli non aveva saputo esistessero. Il male a cui il povero organismo della madre soggiaceva finì col sembrargli un essere personale. Egli lo aveva visto colpire a intervalli, deridere tutti gli sforzi che contro esso si erano fatti, poi baloccarsi con chi sapeva non potergli sfuggire e accordare tregue illusorie, infine, ora, uccidere.

Giuseppina aveva toccato il corpo della padrona e trovato freddo aveva avuto l’idea ingegnosa di rianimarlo riscaldando il letto artificialmente. Infatti ancora una volta la signora Carolina apertosi gli occhi e guardò d’intorno supplichevole. Implorava grazia da qualcuno.

Giuseppina andava vantandosi del miracolo da lei fatto, ma durò poco. L’ammalata forse sentì l’avvicinarsi della morte perché, alzato il capo quasi avesse voluto salutare con cortesia, mormorò:

— Questo non ho mai provato! — Furono le sue ultime parole. L’affanno si mutò in rantolo. Alfonso credette che finalmente le fosse dato

⁹M. LUNETTA, *Invito alla lettura di Svevo*, Milano, Mursia, 1972-76, p. 139.

pace e che i polmoni riprendessero il loro lavoro regolare; le voleva trattenere una mano per appoggiarla e la trovò irrigidita.

Il dottor Frontini capitò per combinazione proprio allora. Constatò il decesso dopo un esame accurato come se si fosse ancora trattato di apportare rimedio.

— È finita — lo avvertì Alfonso per risparmiargli la fatica.”¹⁰

È una pietà capovolta questa, concepita nello stesso anno quando muore suo padre, forse già afflitto dal presagio della ormai prossima morte della madre. Da una parte assistiamo ad una precisissima descrizione medica di come la morte sta guadagnando terreno sul “povero organismo”, dall'altra invece, sotto l'influenza della incondizionata *immedesimazione* dello scrittore, ci sembra di stare al capezzale della moribonda e, seguire anelando ogni piccolo appiglio di speranza, ogni sospiro ripreso. Il generale ci viene narrato in maniera atipica, riservando così quel valore autentico, quasi di confessione che sfiora già il limite dell'indiscreto. È una magia tanto più forte, quanto più brutale è la rottura finale; il *secco taglio*: “È finita — lo avvertì Alfonso per risparmiargli la fatica”.

In *Senilità* tocca alla sorella di Emilio, compagna confidenziale nell'impresa amorosa del fratello, fedele e taciturna ombra, caratterizzata dal grigiore (di colorito, di personalità) di passare per il cammino dell'altro mondo. La sua agonia, quale punto cruciale, ha la funzione di ordalie della bara: incita i presenti, Emilio e Balli a ravvedersi e a purificarsi.

Lì, davanti alla sparizione di Amalia, capiscono, cosa quest'essere infelice avesse provato; quali sentimenti avesse nutrito — invano. È il momento della verità, dispiegato in varie pagine, a più riprese:

“Emilio s'assise di nuovo al tavolo. Si scosse terrorizzato: Amalia non respirava più. Anche la signora Elena se n'era accorta e si era rizzata. L'ammalata guardava sempre con gli occhi spalancati la parete, e qualche istante appresso riprese a respirare. I primi quattro o cinque respiri parvero di persona sana, ed Emilio ed Elena si guardarono sorridendo pieni di speranza. Ma ben presto quel sorriso morì sulle labbra, perché il respiro di Amalia andò accelerandosi, per appesantirsi poi e quindi cessare di nuovo. La sosta questa volta durò tanto ch'Emilio dallo spavento gridò. Il respiro riprese come prima, calmo per breve tempo, e poi subito affannoso vertiginosamente. Fu uno stadio dolorosissimo per Emilio. Per quanto, dopo un'ora di intensa attenzione, egli si fosse potuto accertare che quella momentanea cessazione di respiro non era la morte e che la respirazione regolare che seguiva non preludiava alla salute, egli, dall'ansia, tratteneva

¹⁰ITALO SVEVO, *Una vita*, in Opere, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1964, pp. 346-347.

anche lui il respiro quando cessava quello di Amalia, si abbandonava a sperare pazzamente quando sentiva riprendere quel respiro calmo e ritmico, e soffriva fino alle lagrime al disinganno di vederla ritornare all'affanno.”¹¹

“Quando si destò era giorno fatto. Amalia con gli occhi spalancati guardava la finestra. Egli s'alzò e, sentendolo muoversi, ella lo guardò. Quale sguardo! Non più di febbre, ma di persona stanca a morte, che dell'occhio proprio non interamente disponga e le occorra sforzo e ricerca per guidarlo. — Ma che cos'ho, Emilio? Io muoio!”¹²

A questo punto la moribonda comincia a fantasticare. Le sembra di vedere bimbi rosei ballare al sole, poi:

“Quanta luce — disse affascinata. Anch'ella s'illuminò. Sotto alla pelle diafana si vide salire il sangue rosso e colorarle la gote e la fronte. Ella mutava ma non sentiva se stessa. Guardava le cose che sempre più s'allontanavano da lei.

Il Balli propose di chiamare il medico. — È inutile — disse la signora Elena che da quel rossore aveva capito a qual punto si fosse.

— Inutile? — domandò Emilio spaventato di sentir ripetuto da altri il proprio pensiero.

Infatti, poco dopo, la bocca di Amalia si contrasse in quello strano sforzo in cui pare che da ultimo anche i muscoli, inetti a ciò, vengano costretti a lavorare per la respirazione. L'occhio guardava ancora. Ella non disse più alcuna parola. Ben presto al respiro s'unì il rantolo, un suono che pareva un lamento, proprio il lamento di quella persona dolce che moriva. Pareva risultato da una desolazione mite; pareva voluto, un'umile protesta. Era infatti il lamento della materia che, già abbandonata, disorganizzandosi, emette i suoni appresi nel lungo dolore cosciente.”¹³

I mezzi poetici sono gli stessi che abbiamo visto prima: un ritardamento dello sviluppo mortale, interrotto da segni che evocano vane speranze (provvisoria stabilità della respirazione) e da allucinazioni in perfetto contrasto con la situazione reale (i bambini danzanti al sole). Il passo nel quale Emilio trattiene la respirazione per solidarietà con la sorella è talmente travolgente che il lettore non può sottrarsi all'effetto. Intanto ci sono sempre le “voci di fuori” che richiamano alla realtà (Giuseppina nel primo romanzo, il Balli nel secondo) che rendono completo il coro dei sentimenti.

Il culmine però di tutte le rappresentazioni sveviane della morte è quella del padre ne *La coscienza di Zeno*. Quella morte che, nonostante la

¹¹I. S., *Senilita*, cit., p.585.

¹²Ibidem, p. 586.

¹³Ibidem, pp., 587-588.

scomposizione cosciente dei capitoli del romanzo, darà l'avvio, l'origo temporale di tutto lo svolgimento della trama. Contraddittoriamente, morendogli il padre Zeno perde tutto (sicurezza e protezione) e guadagna tutto (libertà). Più delle precedenti, questa descrizione dimostra non soltanto la profonda — analitica — conoscenza dell'anima umana ma, addirittura si eleva a cristallizzare il complesso di Edipo, ingigantendo e sublimando l'ultimo gesto del moribondo:

“Suonò il campanello e nello stesso tempo chiamò Maria con la voce. Quand'essa venne, egli domandò se nella sua stanza tutto era pronto. S'avviò poi subito strascicando le ciabatte al suolo. Giunto accanto a me, chinò la testa per offrirmi la sua guancia al bacio di ogni sera.”¹⁴ (=esposizione antitetica che irradia atmosfera di pace con i primi segni ammonitori del dramma).

“Scrivendo, anzi incidendo su carta tali dolorosi ricordi, scopro che l'immagine che m'ossessionò al primo mio tentativo di vedere nel mio passato, quella locomotiva che trascina una sequela di vagoni su per un'erta, io l'ebbi per la prima volta ascoltando da quel sofà il respiro di mio padre. Vanno così le locomotive che trascinano dei pesi enormi: emettono degli sbuffi regolari che poi s'accelerano e finiscono in una sosta, anche quella una sosta minacciosa perché chi ascolta può temere di veder finire la macchina e il suo traino a precipizio a valle. Davvero! Il mio primo sforzo di ricordare, m'aveva riportato a quella notte, alle ore più importanti della mia vita.”¹⁵

(Il dissolvimento della cronologia rende possibile l'accentuazione della importanza incisiva e determinante dell'episodio.) E poi il tragico evento:

“L'infermiere mi disse:

— Come sarebbe bene se riuscissimo di tenerlo a letto. Il dottore vi dà tanta importanza!

Fino a quel momento io ero adagiato sul sofà. Mi levai e andai al letto ove, in quel momento, ansante più che mai, l'ammalato s'era coricato. Ero deciso: avrei costretto mio padre di restare almeno mezz'ora nel riposo voluto dal medico. Non era questo il mio dovere?

Subito mio padre tentò di ribaltarsi verso la sponda del letto per sottrarsi alla mia pressione e levarsi. Con mano vigorosa poggiata sulla sua spalla, gliel'impedii mentre a voce alta e imperiosa gli comandavo di non muoversi. Per un istante, terrorizzato, egli obbedì. Poi esclamò:

— Muoio!

E si rizzò. A mia volta, subito spaventato dal suo grido, rallentai la pressione della mia mano. Perciò egli potè sedere sulla sponda del letto proprio di

¹⁴I.S., *La coscienza di Zeno*, cit., p. 628

¹⁵Ibid., pp. 632-633.

faccia a me. Io penso che allora la sua ira fu aumentata al trovarsi — sebbene per un momento solo — impedito nei movimenti e gli parve certo ch'io gli togliessi anche l'aria di cui aveva tanto bisogno, come gli toglievo la luce stando in piedi contro di lui seduto. Con uno sforzo supremo arrivò a mettersi in piedi, alzò la mano alto alto, come se avesse saputo ch'egli non poteva comunicarle altra forza che quella del suo peso e la lasciò cadere sulla mia guancia. Poi scivolò sul letto e di là sul pavimento. Morto!”¹⁶

Certi critici, primo tra tutti il Furbank ritengono che Zeno abbia tentato inconsciamente forse, di uccidere il genitore. (“The doctor explains to him that his smoking does him no harm, or wouldn't if he didn't want to believe it did — he is using it to punish himself for *wanting to kill his father.*”)¹⁷

Ricordiamo, per esempio, l'episodio dove Zeno, dopo aver osservato che il padre sta male, non solo trova ogni scusa più sciocca per non avvertire il medico: “Io non so perché non abbia chiamato subito il dottore... Non poteva più sfuggirmi la sua debolezza...”¹⁸, ma si congeda dal vecchio malato dandogli un così “forte abbraccio”, che il povero padre è costretto a svincolarsi da lui “più affaticato di prima”. Subito dopo, egli stesso sembra dubitare delle sue vere intenzioni verso il padre tanto che, per fugare ogni dubbio a questo riguardo, si rassicura dicendosi: “Il mio gesto fu forse troppo forte...ma certo fu da lui inteso il mio affetto, perché mi salutò affettuosamente con la mano.”¹⁹

E la stessa impressione abbiamo assistendo all'agonia del padre. Invece di aiutarlo, Zeno lo tiene vigorosamente inchiodato sul letto per impedirgli di muoversi.

Secondo Carlo Fonda, lo schiaffo, questo marchio d'infamia non è stato veramente dato: esiste soltanto nella ricostruzione onirica del protagonista: “Ciò che si deve notare, però, è che tutte queste scene, tutte queste immagini non sono reali, bensì sono quelle evocate nei sogni che Zeno dice di aver fatto.”²⁰

Un'interpretazione del tutto diversa ce ne offre Saccone, secondo cui il timore di Zeno “...che il padre, acquistando coscienza della malattia, gliela “rimproveri”, gliene faccia una colpa, e “s'inasprisca”: infine lo “punisca”,

¹⁶Ibid., pp. 642-643.

¹⁷P. N. FURBANK, *Italo Svevo, The Man and the Writer*, Secker and Warburg, 1966, p. 175.

¹⁸I.S., *La coscienza di Zeno*, cit., p. 629.

¹⁹Ibidem

²⁰CARLO FONDA, *Svevo e Freud*, Ravenna, Longo, p. 102.

come in effetti avviene nella scena dello schiaffo” va interpretato come una forma di risentimento che egli prova nel sapere che, con la morte del padre, è scomparso il suo scudo di protezione “...di fronte al padrone assoluto, la morte.”²¹

I freudisti vanno anche molto oltre per interpretare significati complessi dei singoli elementi il che esula dal nostro compito. È tuttavia sicuro, però che abbiamo a che fare con un coscientemente tessuto intreccio di eventi realmente vissuti, trasposti secondo la riflessione caleidoscopica del sogno dove tutto è relativo e tutto è in correlazione con tutto.

Il tema della morte è presente anche nella gran parte della novellistica di Svevo (*Il buon vecchio e la bella fanciulla*, *Vino generoso*, ecc.), ma è nei romanzi che si eleva a diventare una vera “colonna sonora”. È sorprendente come il linguaggio sveviano perda qui (e soltanto qui) ogni pesantezza, ogni complicatezza; come le situazioni si liberino dell’escogitatezza: la penna dello scrittore mette le ali, e noi lettori, assistiamo ad una vera rappresentazione drammatica, dove la padronanza della parola riesce a seguire persino il trafelare del moribondo. Dove rimangono le settanta pagine della vita sorda e monotona in banca (*Una vita*), dove la sforzata e artefatta relazione con Angiolina, ovvero la lunga lotta di Zeno contro il vizio del fumo?

Gli episodi di morte costituiscono l’apice dell’arte narrativa di Svevo: lo scrittore che era sempre alle prese con la lingua “butta via il violino che non era suo” per dirla con Saba; decolla e si eleva nella sfera di autentica poesia. Codesti sono quindi delle vere e proprie mensole dei romanzi e di tutta la *oeuvre* sveviana, costituendo una tale coerenza interna ed organica che è la base ideale dei romanzi.

²¹EDOARDO SACCONI, *Commento a Zeno*, Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 116-120.

TOMMASO LANDOLFI NEL CAPPOTTO DI GOGOL
(T. Landolfi: "La moglie di Gogol")

"Allora gli veniva persino la tentazione, come spesso capita ai Russi, di mandar tutto al diavolo e di buttarsi per dispiacere alla vitaccia, a dispetto d'ogni cosa. E adesso era quasi in una simile disposizione"

GOGOL: "Il ritratto" (trad. Landolfi)

La passione per il gioco, da cui Tommaso Landolfi, scrittore surrealista della narrativa italiana del Novecento era ogni tanto incantato, e attirato alla roulette, rimane viva in tutta la sua opera. Mentre Ernesto, l'eroe-poeta del racconto intitolato *La Dea cieca e veggente*, tira su le parole da un'urna con gioscosità fortuita per poi ricomporre come proprio l'idillio leopardiano de *L'Infinito* (similmente all'idea borgesiana da cui rinasce immutato il *Don Chisciotte*), *La passeggiata* offre una storiella indirizzata ai nostri giorni e costruita sulle parole per metà dimenticate, sui loro significati di base del passato, il che ci suggerisce già nella forma narrativa il fatto che per Landolfi la lingua non è solo quella attualmente esistente, ma anche quella di un tempo e futura: insomma, lo scrittore concepisce la lingua nella sua unità per così dire "storica".

A buon diritto Carlo Bo, uno dei suoi critici più celebri, scrive a tal proposito *che Landolfi era il primo scrittore italiano dopo D'Annunzio che potesse fare con la penna tutto quello che voleva.*¹

Per confermare quest'osservazione è utile la testimonianza del racconto *La moglie di Gogol*, in cui Landolfi, per mezzo dell'uso di una combinazione di comico e grottesco, riproduce e ricrea non solo la lingua di Gogol, la forma narrativa gogoliana, ma — con una novella atematica così come è peculiare dello scrittore russo — finge di passare in rassegna a guisa di un

¹CARLO BO, in: Tommaso Landolfi, *Le più belle pagine scelte da Italo Calvino*, Milano 1989, p.541

vero e proprio biografo gli eventi della vita di Gogol (e in un senso simbolico non evita neanche di mostrarceli) e particolarmente gli ultimi, relativi al periodo di crisi dello scrittore russo.

I. Il Nulla

La situazione di base comico-grottesca che costituisce il tema del racconto, la relazione tra Gogol e sua moglie, con una particolare attenzione all'autenticità biografica, naturalmente non è altro che una mera finzione, il Nulla stesso, poiché Nicolai Vasilevic non è stato mai sposato. Purtuttavia questo fatto, cioè il Nulla, non resterà intatto nella sua natura priva di significati.

Il narratore-biografo non sbaglia però e non parla d'altro: nel suo racconto, da una parte esiste davvero una "donna" di gomma gonfiabile di statura normale, la moglie di Gogol, la quale d'altra parte nel mondo della natura e della realtà non può esserlo in nessun modo: come coniuge di Gogol potrà segnalare solo il Nulla. Il Nulla, la cui autenticità reale viene sottolineata da Landolfi con la creazione giocosa delle illusioni sia all'inizio che in chiusura del racconto, trattando giocosamente il Nulla per Realtà si beffa dei curiosi:

Giunto così ad affrontare la complessa questione della moglie di Nicolaj Vasilevic, un'esitazione mi prende [...] Interpretare poi i suoi sentimenti nella relazione con sua moglie come in tutte, è diversa e ben più ardua cosa: è ciò tuttavia che s'è tentato in altra sede e altra parte del presente volume; alla quale rimando il lettore.

Dunque, nonostante la promessa fatta dal narratore, secondo cui il "gran segreto" (la relazione di Gogol con sua moglie) sarà condiviso con il mondo, il lettore, che potrebbe essere piuttosto definito un ascoltatore, il quale sin dall'inizio si affatica per venirne a conoscenza, alla fine della breve storia ci rinuncia allontanandosene a mani vuote: non viene a sapere nulla, né si può saperlo con certezza, benché gli sia data la possibilità di scoprire molto (ma a questo la promessa non si riferiva) nei "chiari di luna" di questo Nulla.

II. Il Nulla come segno

E così il Nulla, la bambola di gomma come figura della moglie di Gogol, diventa segno che, come si esprimerebbe Peirce, *non è (solo) ciò che*

*sta in vece di qualcos'altro: è innanzitutto ed eminentemente ciò che sta per le sue possibili interpretazioni.*²

Quel che maggiormente balza all'occhio sta nel fatto che la relazione di Gogol con la donna di gomma al centro tematico del racconto, forma una rima grottesca con i sentimenti del protagonista de *Il cappotto* nei confronti del proprio vestito, divenuto l'essenza della sua vita:

Da quel punto la sua stessa esistenza parve farsi più piena, quasi si fosse accasato, quasi un altro uomo gli fosse accanto, quasi egli non fosse più solo, e un'incantevole compagna della vita avesse acconsentito a percorrere al suo fianco il cammino terrestre, e questa amica altri non era che il futuro mantello...

E i conoscenti, vedendo il suo cappotto, *prese a fargli auguri e congratulazioni* come a chi si fosse sposato di recente.

Il cappotto (che nella lingua russa viene indicato da una parola di genere femminile) e la bambola di gomma compiono la stessa funzione in tutti e due i racconti, per poi svanire nel Nulla: mentre il primo sarà "alienato" dall'eroe gogoliano, la seconda svanirà a causa della sua alienazione, per poi ambedue rimanere nel regno eterno della fantasia.

La donna di gomma, in qualità di moglie, già di per sé stessa rimanda a quella relazione sotto tanti aspetti sconosciuta di Gogol nei confronti delle donne e che sarà, per così dire, scoperta grazie al racconto landolfiano. In questo senso l'opera di Landolfi costituisce il vero contrappunto tematico della vita di Gogol, in quanto si basa anche su fatti inesistenti.

Per ciò che riguarda il nodo tematico dell'amore nell'opera gogoliana, risulta evidente quanta importanza abbia l'apparizione della donna dal punto di vista dell'eroe in racconti come *La Prospettiva Njevskij* o *Diario di un pazzo*; e come l'amore sentito per la donna diventi molla di ogni attività del protagonista, mentre d'altro canto questo non ha nient'affatto un ruolo determinante relativamente all'essenza del racconto. Appunto quest'ultima peculiarità costituisce la caratteristica dominante del racconto landolfiano stesso.

La relazione dello scrittore russo con la donna di gomma sua moglie, riceve un altro accento grave, come rapporto dello scrittore con tutta la propria opera, assumendo poi un particolare significato grottesco-comico nel racconto di Landolfi.

L'inventore della bambola di gomma, come anche quello della pompa, è naturalmente Gogol: la causa delle varianti di moglie vanno ricercate appunto nella volontà ovverosia nell'atto creativo di Nicolaj Vasilevic. L'osservazione del narratore, secondo cui nonostante la forma delle varianti

²Peirce, in: Umberto Eco, *Sugli specchi*, Milano 1985, p.317

esteriori della donna (dell'opera gogoliana cioè) viene conservata anche una certa continuità, in modo implicito tocca la problematica dell'identità e della mancanza di questa, per stabilire quali siano infine, nell'opera così variamente articolata di Gogol, gli elementi perennemente presenti:

Ho sul principio del presente capitolo, posto in dubbio la legittimità del considerare Caracas un personaggio unico; eppure in realtà io stesso, ogni volta che la vedevo, non riuscivo a liberarmi dall'impressione, per quanto inaudito ciò sia, che si trattasse in fondo della medesima donna...

Si sa, grazie alle "informazioni" dell'amico intimo di Gogol P.V. Anenkov, che a partire dal 1841 Gogol soggiorna a Roma e che dopo le sue prime iniziative creative pian piano comincia a trovarsi in una crisi intellettuale, spirituale e creativa, perdendo anche il suo umore caratteristico che era il difensore della sua sana visione del mondo: di grado in grado cominciano a dominarlo la coscienza del vate, della propria superiorità e l'idea fissa di non poter sbagliare,

...come se egli fosse sotto l'effetto d'una droga. Le più strane manie insorsero in lui, accompagnate dai più sinistri terrori

Landolfi dirige le sue trovate allusive verso il periodo in cui Gogol brucia tanti fogli del secondo volume delle *Anime morte*, i famosi "Manoscritti", e quando compone le *Lettere*, sorprendendo terribilmente Belinskij e la maggior parte dei suoi contemporanei; insomma, è questo il periodo in cui la rassegnazione profondissima e, in cambio, l'idea fissa dell'infallibilità, viene pian piano accompagnata dall'annullamento e quasi dalla negazione totale della sua opera precedente.

È il periodo in cui Gogol si occupa dell'idea fissa di comporre una grande opera che sia unica e validissima. Questa crisi intellettuale e morale, questo "risveglio offuscato" dell'eroe del *Diario di un pazzo*, viene a trovarsi nel centro del racconto landolfiano, e in più in una forma completamente nuda e grottesca. Il *gonfiamento* e lo *sgonfiamento* della bambola rimano con la relazione di Gogol con la propria opera, con la sua insoddisfazione perenne, con il suo desiderio di trovare l'unica e la perfetta forma, ma al tempo stesso è anche il disegno spinto fino all'assurdo del processo creativo, poiché il gonfiamento e lo sgonfiamento, corrispondono al gesto della volontà creativa.

Le stranezze della mentalità gogoliana, estranee alla realtà, si manifestano quasi esclusivamente nella sua relazione con la "moglie". Esse fanno parte delle sue osservazioni tipiche, secondo cui Caracas, per così dire, sta invecchiando, acquista una propria indecifrabile personalità, e infine lo tradisce.

Ma dietro il comico si nasconde la tragedia di una vita, dietro la finzione il sentimento reale di Gogol: la paura della "svalutazione" della sua opera, dell'alienazione dell'opera dal suo creatore è insita nel terrore stesso

in cui allo scrittore pare di concepire le opere precedenti come false, come strade sbagliate, infine come quelle “con cui si è tradito”.

La sua inclinazione all'autocondanna, accentuata dal narratore, così si ipostatizza in autoaccusa. La malattia vergognosa e incurabile di Caracas non è altro che il fatto dell'annullamento eterno dell'opera condannata da Gogol stesso. Non è a caso che lo scrittore riesca ancora a guarire, per poi realmente ammalarsi dell'idea fissa dell'animo.

L'amore “matto” di Gogol per la donna di gomma che idealizza fino agli estremi l'oggetto dei suoi sentimenti, per poi un'altra volta ridurlo fino al fango, rievoca i sentimenti di Piskorev, l'eroe de *La Prospettiva Nievskij*, in cui la donna, una prostituta, appare sia come Satana, sia come angelo: sarà appunto questa contraddizione ineliminabile a provocare la follia del protagonista, degli eroi.

In seguito al gonfiamento della donna di gomma fino all'esplosione, espressione della rabbia e del rattristamento totale di Gogol per la perdita di valore della sua opera, cioè, grazie a quest'atto diabolico, in un primo momento rimangono di lei solo dei frammenti sparsi, così come nel racconto *Il ritratto*, si ritroveranno appena i “frammenti sparsi” di quelle opere d'arte il cui prezzo si valutava intorno a parecchi milioni (le creazioni di Ciartkov, il cui nome peraltro richiama etimologicamente al “diavolo”). Neanche dei brandelli della donna resta alcunché: anch'essa cadrà vittima del fuoco, poiché, come osserva Landolfi, *Gogol come tutti i russi aveva la passione di buttar cose importanti nel fuoco*.

Conoscendo profondamente la vita di Gogol, Landolfi estende il proprio Nulla a quella polemica nel corso della quale critici e lettori non una volta rimproverarono allo scrittore di non poter amare la Russia, a causa del fatto che il ritratto di questa si manifesta nella sua opera in maniera poco lusinghevole: ciò nonostante che lo scrittore rifiutasse una simile imputazione. La suggestione landolfiana avviene nel momento in cui il suo Gogol, in preda alla fantasia giocosa, va deformando la donna di gomma, l'oggetto principale del suo amore.

Landolfi aggiunge a tal proposito:

Ma presto Gogol si stancava di tali esperimenti, che giudicava “in fondo poco rispettosi” per la moglie, cui a suo modo (modo per noi imperscrutabile) voleva bene. Voleva bene, ma a quale appunto di queste incarnazioni?

Sebbene per mantenere l'illusione della realtà Landolfi addensò anche fatti concreti e reali, menzionando ad esempio il rapporto di Gogol con Belinskij, le *Lettere* e l'incenerimento dei *Manoscritti*, il lettore non rimane senza sorprese neanche alla fine del racconto, quando diventa interpretabile, in virtù del fatto che Gogol sosteneva la necessità di radicali riforme delle leggi di successione. L'eroe, all'improvviso, dalla camera segreta porta in

braccio un bambino di gomma e lo butta, come aveva fatto con Caracas, nel fuoco. Ecco di fronte a noi una consistente allusione alla legge di successione che equivale associativamente alla pazzia progressiva dell'eroe nel *Diario di un pazzo*; rievoca così la confusione *intorno al trono rimasto vuoto* del Regno di Spagna, confusione in seguito alla quale sarà il folle a credere di diventare re, ma con le stesse possibilità che avrebbe potuto avere il bambino di gomma nei confronti dell'eredità lasciata da Gogol. D'altro canto, essa rievoca il pensiero gogoliano basato su di un'idea fissa: quale appunto debba lasciare al mondo Caracas, la sua opera oppure il bambino, cioè l'unica sua grande opera in fieri che sia valida? Il bambino è, nel racconto landolfiano, il segno della ultima tentazione di scrittura di Gogol: la sua piccolezza segnala dunque il suo peso letterario, la sconfitta dell'opera desiderata, mentre la sua mania di bruciare sottolinea il riconoscimento inaspettato di questa stessa sconfitta.

Analizzando la relazione dello scrittore russo con la donna, pare non arbitrario richiamare l'attenzione sulla teoria di T.S.Eliot, secondo cui *un'oggetto, un'idea o un soggetto già per se stessi portano l'essenza, il messaggio, le connessioni e conseguenze finali e principali di un'opera*³. La relazione menzionata attualizza anche la tematizzazione del modo di narrare gogoliano: come l'eroe gonfia e sgonfia la bambola, così Gogol (e lo stesso Landolfi) gonfia e sgonfia il tema, creando continuamente dal Nulla qualcosa, e naturalmente dal qualcosa il Nulla.

III. La riproduzione della forma narrativa e dello stile gogoliani nella voce narrante di Landolfi

Oltre che nella tematizzazione della forma narrativa gogoliana, Landolfi la riproduce anche con la massima fedeltà parodistica nella voce narrante. Lo stesso racconto landolfiano può essere inquadrato dalle parole di B.Eichenbaum, relative alla forma narrativa gogoliana:

*La voce individuale dell'autore [...] più o meno desta l'illusione del racconto. [...] La base del testo gogoliano, la narrazione, il testo vengono composti da immagini vive e da emozioni del parlato. [...] La voce individuale, insieme con tutti i mezzi del modo narrativo, decisamente penetra nel racconto e assume il carattere di un ghigno grottesco, di una smorfia.*⁴

³THOMAS STEARN ELIOT, *Káosz a rendben*, (Caos nell'ordine), Budapest 1981, pp. 77-78 (traduzione dall'ungherese a cura del redattore)

⁴BORIS EICHENBAUM, *Az irodalmi elemzés*, (L'analisi letteraria) Budapest 1974, pp. 58, 61, 72 (traduzione dall'ungherese a cura del redattore)

Oltre a questa impressione totale, sono ancora afferrabili molte caratteristiche narrative concrete, comuni ai due scrittori, come ad esempio le lunghissime frasi gogoliane con cui il narratore incuriosisce estremamente il lettore e che, con le loro conseguenze assurde, con il loro non dir nulla, lo lasciano completamente insoddisfatto; il che è un elemento di base anche del testo landolfiano, come in questo caso:

Nicolaj Vasilevic se ne innamorava in modo esclusivo (com'egli diceva nella sua lingua) e ciò serviva anche a renderlo stabile per un certo tempo, vale a dire fino a che non sopravveniva il disamore.

Una caratteristica dello stile di Gogol si manifesta nell'allontanarsi continuo dal tema del racconto, da parte di Landolfi che, per difendersi, va menzionando l'impossibilità di attenersi all'ordine narrativo, ovvero all'ordine che neanche in un primo tempo aveva il primato nello svolgimento del tema.

La voce patetica accompagnata da conseguenze sentenziose e di stampo ironico, che forma un arco dal patetico fino al grottesco, non è un momento estraneo neanche al tessuto narrativo landolfiano:

Giacché, come ci arrogheremmo noi di condannare! Ci è dato forse sapere a quale intima necessità, non solo, ma a quale superiore e generale utilità rispondano di tali eccelsi uomini gli atti che per avventura ci appaiono vili? No, certo, ché di quelle privilegiate nature noi nulla, in fondo, intendiamo. <È vero> disse un grande, <anch'io fo pipì, ma per tutt'altre ragioni!>

Landolfi, dunque, come Gogol gioca con la situazione fittizia di base come se essa fosse vera, e l'esagerata gradazione è caratteristica dei due modi di narrare:

Colle costole largamente aperte e non più riunite dallo sterno, ella era ormai simile in tutto e per tutto a un pitone che digerisca un asino, che dico, un bue, se non un elefante.

Non è meno trascurabile ciò che viene sottolineato da B. Eichenbaum nei confronti di Gogol, ovvero l'uso di una lingua stilizzata fino ad essere una chiacchiera genuina [...] il lussureggiare dei particolari superflui e la verbosità confidenziale.⁵

D'altra parte, colpisce la laconicità degli eroi de *Il cappotto* e de *La moglie di Gogol*, la mancanza quasi totale della voce figurale, e in più la loro incomunicabilità (intesa come vera e propria impossibilità di comunicare). A.A., come scrive Gogol, *parlava soprattutto per avverbi, per preposizioni o comunque per particelle senza significato alcuno*, mentre nel parlare dell'eroe landolfiano per la maggior parte si configurano esclamazioni,

⁵BORIS EICHENBAUM, *Az irodalmi elemzés*, (L'analisi letteraria) Budapest 1974, p. 70 (traduzione dall'ungherese a cura del redattore)

intercalari, e se tali elementi rimandano pure a qualcosa, quel qualcosa è sempre offuscato, infine si tratta di parole che non offrono informazioni essenziali.

Il fatto di giocare con i nomi, con la loro particolare intonazione, con le etimologie, tanto caratteristico in Gogol, viene allo stesso modo usato da Landolfi : nel suo racconto, lo scrittore russo non a caso chiama il proprio interlocutore usando il nome di battesimo seguito immediatamente dal patronimico, come è normale presso i Russi. Lo chiama Foma Paschalovic, traducendo il Tommaso italiano con il russo Foma e creando un patronimico "alla russa" dal nome del padre di Landolfi, evidentemente un italianissimo Pasquale.

La conversazione intorno al romanzo di Butkov è un'allusione al bere, poiché a questo nome corrisponde una associazione, per i Russi, alla bottiglia e di qui alla vodka.

È specialmente spiritosa la creazione del nome della donna, nome ereditato dal mondo gogoliano. Il narratore, naturalmente anche in questo caso finge di non avere la più pallida idea del come quel nome sia nato:

La moglie di Nicolaj Vasilevic, è presto detto, non era una donna, né un essere umano purchessia, neppure un essere comunque vivente, animale o pianta (secondo quanto taluno, peraltro, insinuò); essa era semplicemente un fantoccio.

Il narratore non menziona altro, solo che, per quanto egli ne sappia, la parola Caracas designa la capitale del Venezuela...

E il Venezuela, evidentemente, è notissimo per le sue foreste da cui si ricava il caucciù, per la gomma infine, con cui è stata preparata la moglie di Gogol. L'invenzione landolfiana crea, dunque, quello stretto rapporto tra la natura e il nome della figura, di estrema importanza per lo scrittore russo.

IV. Il narratore nella veste di biografo

Landolfi doveva avere un'opinione non troppo lusinghiera dell'esercito degli ambiziosi che, curiosi, aspettano le risposte degli scrittori relative alla loro vita, all'essenza ed al perché di questa, ma non doveva amare troppo neanche i biografi. Questo viene testimoniato dal ruolo di biografo con cui Landolfi, in virtù della propria funzione e della caricatura del ruolo stesso che assume, realizza l'impossibilità di risolvere il suo compito. E finge, evidentemente, di essere il confidente dello scrittore russo, accentuando ogni volta con modestia la sua "onniscienza", assumendo il nobile compito della composizione biografica. Ma il biografo talvolta perde il filo, cade in una sorta di imbarazzo: questo non gli impedisce di chiacchierare e di dire sciocchezze, di rappresentare Gogol in situazioni addirittura vergognose per

dimostrare palesemente la sua intimità con lo scrittore, per mantenere l'autoinganno nei confronti della sua nobile vocazione:

Spero intanto di aver portato sufficiente luce su una controversa questione e d'aver svelato, se non il mistero di Gogol, quello almeno di sua moglie. Implicitamente ho rintuzzato l'insensata accusa che egli maltrattasse e persino picchiasse la sua compagna, nonché le rimanenti assurdità. E che altro intento può avere in fondo un umile biografo quale io sono, se non quello di giovare alla memoria dell'uomo eccelso che fece oggetto del proprio studio?

Il ghigno landolfiano che vuole colpire i biografi emana una sentenza ironica: parlando non dire nulla, ovvero dire il Nulla, è accettabile solo se si sa che ciò è impossibile. A testimonianza di questo sta il racconto stesso.

Avvertenza:

La soluzione del "mistero dei nomi" è dovuta a Krisztina Fazekas, vedi: Fazekas Krisztina, *L'incontro di Tommaso Landolfi con Nikolaj Vasilevic Gogol*, Szombathely 1993 (tesi di laurea consultabile presso il Dipartimento di Italianistica dell'Istituto Superiore di Magistero "Berzsenyi Dániel" di Szombathely)

IL MERCANTE SANTIFICATO, L'EBREO CONVERTITO E
L'INGEGNOSO GIUDEO: TRE NOVELLE SPECCHIO E
CONTRALTARE DELLA MENTALITÀ MEDIEVALE NEL
"DECAMERON".

Considerando uno dei nuclei argomentativi più particolari di quella complessa opera che è il capolavoro boccacciano, nucleo che si informa della "epopea laica e borghese"¹ dal certaldese fatta aderire alla figura del mercatante, viene fatto di considerare, come unità paradigmatica a sè stante, il gruppo costituito dalle prime tre novelle che danno inizio alla giornata prima: tali novelle, pur avendo motivazioni e fini differenti, presentano invero una comune caratteristica, evidente specialmente nella scelta dei personaggi, nonché una complementarità che ne giustifica la peculiare contiguità nell'ordito tematico del Decameron.

L'incipit della regina della giornata,

...voglio che libero sia a ciascuno di quella materia ragionare che più gli sarà a grado²

viene rispettato da Panfilo, Neïfile e Filomena, che tuttavia non mancheranno di seguire un filo comune, legato ora alla presenza degli uomini novi del Medioevo nell'ambiente cittadino da essi stessi in parte resuscitato, ora alla interessante problematica teologica che permea di sè i tre episodi esemplari, toccando argomenti di grande attualità, come si vedrà in seguito.

Boccaccio, proprio nel cominciamento della sua summa narrativa, offre al lettore la testimonianza dell'avvenuta "normalizzazione" di un fenomeno sociale apportatore di novità che caratterizza la storia del Medioevo, fenomeno che lo scrittore mette a confronto con la rinascita della spiritualità cristiana legata alla forza rivoluzionaria dei movimenti religiosi francesi ed

¹GIULIANO PROCACCI, *Storia degli italiani*, Bari 1970⁴, p.110

²GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Mario Marti, Milano 1990⁸, p.27

italiani: la figura che introduce la prima novella, senza però divenirne attrice principale, è quella di Musciatto Franzesi, fiorentino di origini contadine che sale con velocità straordinaria le insidiose scale di una fulminante carriera mercantile, politica e militare, da tale carriera costretto ad assoldare amministratori ed appaltatori per curare i suoi interessi finanziari sparsi per tutta l'Europa; protagonisti della novelletta seguente sono anche due mercatanti, Giannotto di Civignò cristiano e Abraam "ricchissimo uomo giudeo", che operano in Parigi, città per eccellenza simbolo delle dispute teologiche; nella terza ed ultima novella del gruppo viene rappresentato un tipo particolare di mercante, un usuraio,

*un ricco giudeo il cui nome era Melchisedec, il quale prestava ad usura in Alessandria*³

messo a confronto con il valoroso Saladino (come già era nella tradizione narrativa del *Novellino*), indotto dal "deficit" del sultanato a chiedere un prestito al potente usuraio.

La figura di Musciatto Franzesi, che sicuramente vuole sottolineare il fenomeno non raro del mercante che assurge al cavalierato in virtù della propria intraprendenza e dei forti legami finanziari con i potenti, nonché la nota dipendenza finanziaria di numerosi regnanti europei dalle finanze dei banchieri italiani; viene integrata nel suo significato storico dalla coppia Melchisedec-Saladino, corrispondente mediorientale della stessa realtà e legato in più alla questione della presenza maggiore dell'elemento ebraico nell'attività commerciale di quei luoghi: l'equilibrio sta nel mezzo, nella novella centrale che avvicina in una *singolare amistà* l'elemento cristiano con quello israelita.

Come viene sottolineato da Mario Baratto,

*la diversa religione non impedisce l'amicizia, il rispetto reciproco tra due uomini buoni e giusti.[...] la bontà dei rapporti individuali sfugge alle discriminazioni ideologiche e religiose, è fondata su valori comuni a tutti (un umanesimo naturale che converge, in questo caso, con le esigenze di scambi e di rapporti cosmopolitici tipiche dei mercanti: è del resto la borghesia che aveva cominciato a corrodere i fondamenti ideologici della Romania feudale-cristiana).*⁴

Il lettore viene dunque introdotto in una sorta di "sfera di parità" che si pone in netta contrapposizione con l'antisemitismo medievale: l'etica del mercatante mira inoltre e soprattutto ad appianare le differenze tra la propria

³ GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Mario Marti, Milano 1990⁸, p.45

⁴ MARIO BARATTO, *Realtà e stile nel "Decameron"*, Roma 1986, p.206

classe e quella degli aristocratici, in vista della conquista di un potere politico che gli appare dovuto in virtù della ricchezza mobiliare ed immobiliare che tale classe rappresenta nel secolo quattordicesimo.

Non bisogna dimenticare, tuttavia, il risvolto negativo del legame finanziario tra i grandi banchieri-mercanti italiani e i potenti d'Europa loro debitori: un esempio storico ben preciso è quello ricordato da Giovanni Villani nella sua *Nuova Cronica*, ovvero il fallimento della Compagnia dei Bardi così descritta nelle pagine del cronista fiorentino:

*Nel detto anno 1345 [...] fallirono quelli della Compagnia de' Bardi, i quali erano stati i maggiori mercatanti d'Italia. E la cagione fu che eglino aveano messo, come feciono i Peruzzi, il loro e l'altrui nel re Adoardo d'Inghilterra e in quello di Cicilia; che si trovarono i Bardi dovere avere dal re d'Inghilterra [...] più di novecentomila fiorini d'oro, e per la sua guerra col re di Francia non gli potea pagare[...] onde convenne che fallissono a' cittadini e forestieri a cui dovieno dare, solo i Bardi più di cinquecentocinquantamila fiorini d'oro. Onde molte altre compagnie minori, e singolari persone, ch'aveano il loro nelle mani de' Bardi e de' Peruzzi e negli altri falliti, ne rimasono disertì, e tali per questa cagione fallirono.*⁵

Questi episodi sicuramente incidono nella mentalità del tempo il sentore di una concatenazione fatale tra l'attività "amorale" del banchiere-mercante e la punizione divina, estesa alla intera comunità che ospitava il terribile peccatore: il giudizio della chiesa che a lungo ha considerato la mercatura del denaro una inevitabile fonte di dannazione, oltre alla generica considerazione che il mercante non vive del frutto del suo lavoro, cosa intollerabile in una società in cui il lavoro veniva ritenuto una via necessaria all'espiazione dei peccati, infine la inevitabile associazione di mercatura ed usura, facevano sì che la figura nuova del medioevo non rientrasse tra le grazie dell'istituzione ecclesiastica.

Il primo coraggioso "atto di svolta" avviene nel 1199, in occasione della canonizzazione di Omobono da Cremona, che svolge l'attività di mercante fino al momento della morte, avvenuta nel 1197, ed appena due anni dopo viene santificato grazie al suo testamento: insieme alla eccezionalità dell'evento, i medievalisti mettono in risalto una particolare caratteristica della procedura di canonizzazione, che tende in quest'occasione a fare chiarezza sulla valutazione dei fenomeni soprannaturali *post mortem* (che costituiscono naturalmente il primo fondamento della devozione popolare, assai spesso diretta verso un personaggio direttamente conosciuto o apparte-

⁵GIOVANNI VILLANI, *Nuova Cronica*, in: AAVV., *Il Trecento. Dalla crisi dell'età comunale all'Umanesimo*, a cura di Carlo Muscetta e Achille Tartaro, Bari 1972, vol. II, tomo II, p.402

nente alla comunità che trova in esso un “patrono” locale) ed a considerare le *opere compiute in vita* dal soggetto della canonizzazione⁶.

Il dubbio sulla “falsa santità” che avrebbe anche e soprattutto l'intento di fugare tentativi di “facile santificazione” o addirittura di “banalizzazione della santità”, ha quindi una sua definizione cronologica legata alla riforma delle procedure di canonizzazione già realizzata agli inizi del XIII secolo:⁷ purtuttavia resta viva la tendenza popolare alla venerazione di santi locali, tanto che proprio nella figura del protagonista vero e proprio della novella d'apertura del *Decameron*, il notaio Cepparello da Prato, lo scrittore di Certaldo rappresenta questo fenomeno “estremo”. La confessione di Ser Ciappelletto, ascoltata da un frate estremamente fiducioso se non ingenuo, diventa la testimonianza di una vita completamente differente da quella vissuta dal notaio, che per la sua virtù entra immediatamente nella venerazione della comunità in cui, per giunta, Ser Ciappelletto è sconosciuto:

*Ed oltre a queste, molte altre cose disse della sua lealtà e della sua purità, ed in brieve con le sue parole, alle quali era dalla gente della contrada data intera fede, sì il mise nel capo e nella divozion di tutti coloro che v'erano, che, poi che fornito fu l'ufficio, con la maggior calca del mondo da tutti fu andato a baciargli i piedi e le mani, e tutti i panni gli furono indosso stracciati, tenendosi beato chi pure un poco di quegli potesse avere[...]il dì seguente vi cominciarono le genti ad andare e ad accender lumi e ad adorarlo, e per conseguente a botarsi e ad appicarvi le immagini della cera secondo la promession fatta. Ed intanto crebbe la fama della sua santità e divozione a lui, che quasi niuno era che in alcuna avversità fosse, che ad altro santo che a lui si botasse [...] ed affermano molti miracoli Iddio aver mostrati per lui e mostrare tutto giorno a chi divotamente si raccomanda a lui.*⁸

Così Boccaccio, per bocca di Panfilo, racconta questo episodio di “falsa santità” sottolineando l'estrema partecipazione all'evento di una comunità di fedeli altrimenti assai diversamente disposta verso un tale “personaggio” che sin dalle sue prime apparizioni in un tessuto sociale uniforme e legato al “lavoro”, restava un elemento di grande pericolosità per le sue idee amorali e per l'impatto particolare derivante dalla sua estraneità all'ambiente.

L'idiosincrasia nei confronti dei mercanti-banchieri italiani è spesso testimoniata nei testi medievali di argomento più vario, in cui le invettive

⁶ANDRÉ VAUCHEZ, *La nascita del sospetto*, in: AAVV., *Finzione e santità tra Medioevo ed età moderna* a cura di Gabriella Zari, Torino 1991, p.402

⁷ANDRÉ VAUCHEZ, *Il santo*, in: AAVV., *L'uomo medievale* a cura di Jacques Le Goff, Bari 1994, p.368

⁸GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Mario Marti, Milano 1990⁸, pp.38-39

verso i Lombardi (termine che esulando dalle diverse realtà politiche e nazionali di provenienza dei vari individui li accomunava in un unico termine di riferimento "paleonazionale") assumono toni di inusitata violenza verbale:

*I Lombardi, grandi furboni [...] sono traditori e impostori [...]. Divorano non solo gli uomini e gli animali domestici, ma anche i mulini, i castelli, le proprietà terriere, i prati, le macchie e i boschi [...]. Tengono in una mano il foglio di carta e nell'altra la penna; con il loro aiuto pelano la gente del luogo e del suo argento si riempiono le borse [...]. Ingrassano sui bisogni altrui e loro stessi sono come lupi che divorano gli uomini.*⁹

Nella novella boccacciana troviamo parimenti una espressione di tale poco lusinghiera considerazione, inserita nel ragionamento, agitato da timori comprensibili, degli ospiti del notaio ormai moribondo:

*E se questo avviene, il popolo di questa terra, il quale si per lo mestier nostro, il quale loro pare iniquissimo e tutto il giorno ne dicono male, e si per la volontà che hanno di rubarci, veggendo ciò, si leverà a romore e griderà: "Questi Lombardi cani, li quali a chiesa non sono voluti ricevere, non ci si vogliono più sostenere!"*¹⁰

Tale reputazione era estesa normalmente anche agli ebrei, sia per ragioni dottrinarie, sia per l'attività mercantile da essi svolta: non a caso, la seconda novella ci presenta la *singolare amistà* tra Giannotto e Abramo, riprendendo la problematica religiosa su di un piano particolare, quello della conversione operata dal mercatante cristiano. L'ambigua riconquista di una "dirittura morale" operata da Cepparello viene invece superata dalla virtù reale di Giannotto, che con la sua lodevole opera tenta di guadagnare un *diritto e leale uomo assai* alla fede di Cristo, illustrando così meriti sconosciuti che tendono alla rivalutazione della sua classe sociale: tali contrapposti impulsi spirituali sono dallo stesso Boccaccio arguiti nella condizione dei due personaggi, poiché Cepparello *scioperato si vedea e male agiato nelle cose del mondo*¹¹, mentre Giannotto è *un gran mercatante e buono uomo*.¹²

Alla fermezza ed onestà del mercante cristiano si contrappongono poi, in una critica tradizionalmente rivolta alla Curia pontificia, le miserie spirituali dei chierici romani che Abraam sperimenterà di persona durante il suo soggiorno nella città eterna: le contraddizioni all'interno dell'universo cristiano vengono comunque risolte con la fede dell'autore nella *benignità* di

⁹ARON JA. GUREVIC, *Il mercante*, in: AAVV., *L'uomo medievale* a cura di Jacques Le Goff, Bari 1994, p.281

¹⁰GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Mario Marti, Milano 1990⁸, pp.31-32

¹¹GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Mario Marti, Milano 1990⁸, p.31

¹²GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Mario Marti, Milano 1990⁸, p.40

Dio, che lascia al mondo terreno il peso degli squallidi infingimenti operati dall'uomo.

Le conclusioni delle due novelle sono a questo proposito illuminanti:

*... grandissima si può la benignità di Dio conoscere verso noi, la quale, non al nostro errore ma alla purità della fè riguardando, così, facendo noi nostro mezzano un suo nemico, amico credendolo, ci esaudisce, come se ad uno veramente santo per mezzano della sua grazia ricorressimo. E per ciò, [...] ne' nostri bisogni gli ci raccomandereмо, sicurissimi d'essere uditi.*¹³

Così viene risolto il problema della "miracolosità" di Ciappelletto, mentre nel caso di Abraam il giudizio sulla immagine squallida che emana dalla condotta della Curia porta ad un particolare ragionamento che motiva la scelta della conversione:

*... per quello che io estimi, con ogni sollecitudine e con ogni ingegno e con ogni arte mi pare che il vostro pastore e per conseguenza tutti gli altri si procaccino di ridurre a nulla e di cacciare del mondo la cristiana religione, là dove essi fondamento e sostegno esser dovrebbero di quella. E per ciò che io veggio non quello avvenire che essi procacciano, ma continuamente la vostra religione aumentarsi e più lucida e più chiara divenire, meritatamente mi par discernere lo Spirito santo esser d'essa, sì come di vera e di santa più che alcuna altra, fondamento e sostegno; per la qual cosa[...] ti dico che io per niuna cosa lascerei di cristian farmi. Andiamo adunque alla chiesa, e quivi secondo il debito costume della vostra santa fede mi fa' battezzare.*¹⁴

Questa dimostrazione per assurdo della verità del Cristianesimo, argomento tradizionale che fa perno sul persistere stesso di un fenomeno in continua espansione nel mondo dell'epoca, pone sicuramente un problema di prospettiva storica legato alla religione che al Cristianesimo si oppone, in un immaginario ancora profondamente immerso nell'epos delle Crociate: anche da un punto di vista etnico, militare, politico internazionale, assai più interessante appare ora all'autore far entrare in scena la terza religione, quella saracina, il cui alfiere sarà il valoroso Saladino.

Questo personaggio ci viene presentato in una veste per così dire "cortese", con la caratteristica munificenza, spesso incosciente delle effettive possibilità finanziarie, del cavaliere.

Il raffronto stridente tra il sultano scialacquatore (ma Boccaccio specifica che concorrono alla difficile situazione finanziaria del Saladino anche evidenti spese di carattere bellico) e il parsimonioso usuraio ebreo, risponde ad un topos ben rappresentato nella trattatistica moralista medievale,

¹³ GIOVANNI BOCCACCIO, *Decamerone*, a cura di Mario Marti, Milano 1990, p. 39.

¹⁴ GIOVANNI BOCCACCIO, *Decamerone*, a cura di Mario Marti, Milano 1990, pp. 43-44.

specchio tanto del giudizio poco lusinghiero dei contemporanei nei confronti della mercatura di denaro, quanto dei timori verso l'incurante "disprezzo" della pecunia da parte dell'aristocrazia, dimostrato specialmente nel momento in cui il denaro viene speso.¹⁵

In un'ottica che tende dunque a demonizzare il denaro come prodotto di una accumulazione morbosa e non supportata dal lavoro fisico dell'uomo attore di questo processo, Boccaccio pone il secondo personaggio della novella, Melchisedec, in una situazione in cui la ricchezza diventa fonte di pericolo, non per la sua funzione sociale stessa, ma per una causa concomitante individuata nella differenza di confessione religiosa come tema di possibile persecuzione da parte della religione egemone.¹⁶

Tuttavia, in questa circostanza specifica sarà proprio una situazione di particolare tolleranza religiosa a consentire una risoluzione della tensione antagonistica presente tra i due personaggi, per poi avvicinarli in una amicizia che chiude idealmente il cerchio cominciato dall'*amistà* di Giannotto ed Abraam includendo anche la religione maomettana accanto alle fedi cristiana ed ebraica.

Le parole di Melchisedec, che si muovono su un delicatissimo equilibrio legato ad un intreccio di realtà confessionali e politiche ben rappresentato in tutta l'area mediterranea, se da un lato testimoniano un'attenzione verso la celebre dialettica ebraica frutto di una peculiare mentalità calata nell'esercizio della conoscenza dei "testi della saggezza" (in special modo del Talmud), d'altro canto riscattano il giudizio etico sul mercante, inquadrato in un'ottica di serenità spirituale non comune: si è fatto riferimento in precedenza al rapporto tra mercante-usuraio e fede, rapporto che viene essenzialmente pregiudicato dalla convinzione che *il mestiere del mercante non è grato a Dio*¹⁷, convinzione peraltro sovente contraddetta da intellettuali come Jacopo da Varagine che osano paragonare il mercante allo stesso Cristo.¹⁸

L'identificazione tra mercatante ed ebreo è dunque evidentissima, ricalca peraltro una suggestione storica reale che vede a fondamento della ricchezza di un mercatante un viaggio periglioso (come appare ad esempio nella rocambolesca quarta novella della seconda giornata del *Decameron*), tema comune alla tradizione itinerante del popolo israelita: lo stesso

¹⁵si veda a tal proposito Aron Ja. Gurevic, *Il mercante*, in: AAVV., *L'uomo medievale* a cura di Jacques Le Goff, Bari 1994, pp.283-284

¹⁶MARIO BARATTO, *Realtà e stile nel „Decameron“*, Roma 1986, pp.211-212

¹⁷ARON JA. GUREVIC, *Il mercante*, in: AAVV., *L'uomo medievale* a cura di Jacques Le Goff, Bari 1994, p.277

¹⁸ARON JA. GUREVIC, *Il mercante*, in: AAVV., *L'uomo medievale* a cura di Jacques Le Goff, Bari 1994, p.295

mercante-tipo, agli inizi della sua attività è essenzialmente privo di una sede stabile, legato come è a cicli particolari di produzione differenti nelle varie zone entro cui esplica il suo commercio; solo in un secondo momento, quando il suo patrimonio raggiunge una sicurezza confortevole, nasce l'esigenza di creare, accanto alla ricchezza mobiliare, le premesse per un investimento immobiliare, nonché le sedi per esercitare in maniera più comoda i propri traffici nelle regioni maggiormente interessanti.¹⁹

L'ideale di ingegnosità presente in questa figura centrale in tutto il tessuto tematico del *Decameron*, sicuramente rappresenta una presa di posizione morale tipica di Boccaccio (peraltro legato direttamente, per motivi per così dire personali e familiari, alla classe sociale degli uomini d'affari) che si estende ad una considerazione culturale determinante per individuare il passaggio problematico da un giudizio di tipo tipicamente "dantesco" (come si è visto ancora in Villani) a quello figlio dei tempi nuovi che tenta di modificare una visione del mondo legata ad una direzione specifica della vita comunitaria, integrandovi i fermenti "internazionali" che fanno ormai dell'attività mercantile e bancaria un perno essenziale su cui ruotano le politiche di intere nazioni: la classe degli uomini novi tende ad acquisire una indipendenza culturale o, quantomeno, un accesso privilegiato ad abilità intellettuali che, se da un lato sono legate direttamente all'esplicazione dell'attività commerciale stessa, d'altro canto pongono le basi per la conquista di una egemonia politico-amministrativa in comunità particolari (i Comuni italiani, le Città dell'Europa settentrionale), egemonia che sancirà di volta in volta un "progresso" sociale all'interno dei rapporti con gli altri ceti.

Le tematiche boccacciane legate dunque alla presentazione quanto più oggettiva di una situazione sociale in continuo sviluppo, parallelamente alla registrazione di fenomeni connessi alle vicissitudini della religiosità medioevale, rimangono centrali in queste tre novelle, estrinsecate in figure esemplari che vengono utilitaristicamente tratteggiate dallo scrittore certaldese con una attenzione particolare a smussare le punte di antisemitismo e di "antimercantilismo" che sicuramente sopravvivono ancora forti nella sua epoca.

Boccaccio si sforza essenzialmente di presentarci situazioni e personaggi "normali" pur nella eccezionalità dell'evento che costituisce il nucleo di intreccio e tensione narrativa: il tentativo di "normalizzare" afferma inoltre una partecipazione dei narratori (Panfilo, Neïfile e Filomena) che a loro volta non dimostrano di accentuare particolarità etniche o confessionali nel delineare i personaggi, preoccupati come sono di illustrare la fulgida e splendida vicenda che vede il Cristianesimo affermarsi ed espandersi nel mondo pur a dispetto della malvagità degli uomini.

¹⁹si veda a tal proposito Aron Ja. Gurevic, *Il mercante*, in: AAVV., *L'uomo medioevale* a cura di Jacques Le Goff, Bari 1994, passim, e anche Henri Pirenne, *Storia d'Europa dalle invasioni al XVI secolo*, Roma 1991, pp.157-165, 279-281

Si può pertanto affermare che, nella infinitamente accurata operazione di presentazione della mentalità a lui contemporanea, Boccaccio dona la voce ad una volontà di vedere da un punto di vista differente il ruolo di una classe sociale in continua espansione, offrendo al lettore un contraltare suggestivamente moderno allo stesso modo di pensare tipico dell'epoca in cui l'opera prende forma.

IL PERCORSO DELLA SPERANZA: LETTERATURA DAL LAGER

Numerose sono state le manifestazioni che quest'anno hanno commemorato il cinquantenario dell'Olocausto. A suscitare profonda commozione, ma anche violente critiche sono state le celebrazioni svoltesi ad Auschwitz, che per gli ebrei è il luogo simbolico della *shoah*, del disastro, dell'annientamento: è il luogo che meglio di tutti ha funzionato secondo le direttive della *Endlösung*, la Soluzione Finale di Himmler. Il 26 gennaio del '45 le SS abbatterono l'ultimo forno crematorio, bruciando con esso gli ultimi documenti del genocidio. Si chiudeva così la spaventosa esperienza dei lager che profonde e inguaribili ferite ha lasciato negli animi di chi è sopravvissuto, anche solo per testimoniare.

In Italia, come in Ungheria, migliaia le vittime dell'olocausto. Diverse le situazioni socio-politiche dei due paesi, eppure tragicamente simili le svolte da entrambi subite durante il secondo conflitto mondiale.

Nelle pagine successive mi propongo di abbozzare¹ un quadro della situazione politica in Italia e in Ungheria prima e durante la seconda Guerra Mondiale, soffermandomi — nella seconda parte della mia riflessione — sulle figure di due autori della letteratura del Novecento: Miklós Radnóti e Primo Levi, entrambi colpiti in prima persona dalla follia nazista.

§1. L'antisemitismo moderno non sembra trovare riscontri nell'Italia della fine del secolo scorso. Permane però un certo pregiudizio antisemita di tipo religioso, alimentato anche dalla stampa cattolica, che muove agli ebrei

¹Questa mia riflessione si propone di ricordare le vittime dell'Olocausto. Essa nasce da un personale interesse per questa tematica e da un profondo rispetto per uomini come Primo Levi e Miklós Radnóti, che prima come persone poi come scrittori hanno testimoniato con assoluta dignità le esperienze della deportazione e dei lager. Consapevole dell'immane quantità di contributi critici dedicati ai due autori sia in Italia che in Ungheria, chiedo perdono per le eventuali imprecisioni che compariranno nell'articolo. Confidando nell'indulgenza del lettore, mi auguro che questa mia riflessione venga letta come un tentativo, seppur maldestro, di individuare il *percorso della speranza*.

le accuse — tradizionali — di omicidio rituale, di deicidio e di essere eternamente condannati alla ricerca di fissa dimora. Ad esse, però si aggiungono ora accuse di tipo economico e socio-politico. Gli ebrei vengono accusati di massoneria, ovvero di creare associazioni segrete destinate ad imporre il loro dominio sul mondo.

Nonostante il patto Gentiloni del 1913, che consente la partecipazione degli ebrei alla vita politica nazionale, tematiche antiebraiche prendono voce nelle opere di futuristi e di intellettuali del primo decennio del secolo. A turbare ulteriormente gli animi contribuisce anche la diffusione dell'antisionismo: gli ebrei italiani, considerati a torto dei sionisti, vengono accusati di infedeltà nei confronti della patria Italia, per cui si chiede loro di rinunciare alla cittadinanza italiana.

Se da una parte la dichiarazione Balfour² costituisce un passo avanti per l'affermazione della presenza ebraica, dall'altra rappresenta per i cattolici una sorta di presa di potere da parte degli ebrei: da qui l'accusa che tale dichiarazione danneggi gli ebrei come gli europei, aizzando il mondo islamico contro di loro.

Tali tendenze ed opinioni contrastanti fanno sì che in Italia si crei quell'antisemitismo politico già presente da tempo negli altri paesi europei e che avrebbe avuto conseguenze dolorose nei decenni successivi.

Per quanto riguarda l'Ungheria, bisogna dire che tra le due guerre essa è prostrata dalla crisi economica e scossa da tensioni sociali e politiche: in questi frangenti si va costituendo una forza politica radicale di destra che — appoggiandosi all'antisemitismo nazista — prende di mira le comunità ebraiche.

Nel 1919, durante il governo di Béla Kun, il malcontento del popolo — che individua nel bolscevismo e nel giudaismo le cause del disagio — e la debolezza della sinistra, facilitano la presa del potere da parte di Miklós Horthy, rappresentante della destra moderata, nel 1920.

Nell'Italia dei primi quindici anni del regime fascista la questione ebraica non sembra essere preoccupante: esistono sì estremisti all'interno del movimento fascista, ma le loro tendenze rimangono piuttosto isolate. Anche l'atteggiamento dello stesso Mussolini è caratterizzato da grande ambiguità: ad affermazioni filosemitiche egli fa seguire considerazioni di tipo prettamente politico. A preoccupare il duce sono la potenza dell'alta finanza ebraica e il

²Chaim Weizmann, leader del sionismo di stampo democratico, aveva avviato delle trattative con Arthur James Balfour, ministro degli Esteri britannico, che si conclusero appunto con la pubblicazione — il 2 novembre del 1917 — della Dichiarazione che dal ministro prendeva il nome. Con essa il governo britannico appoggiava la nascita in Palestina di una sede nazionale del popolo ebraico, impegnandosi però a difendere i diritti della popolazione non ebraica ivi residente.

sionismo, che egli considera pericoloso per l'unità nazionale ma che appoggia come strumento per avversare le mire espansionistiche britanniche sul Mediterraneo orientale.

È tuttavia difficile cercare di comprendere l'estrema equivocità del comportamento di Mussolini. Se da una parte molte delle sue prese di posizione nei riguardi della questione ebraica sembrano suggerite dall'alleanza con Hitler, dall'altra bisogna dire che, persino dopo l'entrata in guerra dell'Italia nel '40, la situazione degli ebrei italiani sembra tranquillizzare gli ebrei stranieri, che vengono infatti a cercare rifugio in Italia. La svolta realmente tragica subita dalla comunità ebraica italiana è quella del settembre del '43, quando le truppe tedesche danno inizio all'occupazione. È allora che Mussolini sembra perdere il controllo del potere ed i "decreti moderati" — timidi tentativi elaborati dal governo neofascista e riguardanti il trattamento degli ebrei — vengono per sempre abbandonati.

La caduta del fascismo in Italia non segna, però, l'inizio di un periodo di serenità per gli ebrei italiani.

Il governo Badoglio, che si pone subito dopo alla guida del paese, continua ad essere autoritario e lascia poco spazio alle forze antifasciste, che quindi continuano ad operare in condizioni praticamente clandestine. Quello che desiderano le opposizioni è di ristabilire le libertà politiche e civili, negate durante il fascismo.

Un ruolo se non determinante, tuttavia di grande importanza, lo svolge Vittorio Emanuele III che, coinvolto negli affari del precedente regime, ora non intende far subire al paese cambiamenti rilevanti e così manifesta il proprio dissenso per quelle che sono le prime decisioni del governo Badoglio, come per esempio la dissoluzione del Partito fascista e della Camera dei fasci.

L'unione delle comunità israelitiche italiane ha diversi rapporti col governo Badoglio, nella speranza — rivelatasi vana — di ottenere una mitigazione delle leggi fasciste relative all'istruzione pubblica negata agli ebrei e all'esproprio dei loro beni. Nonostante le rassicurazioni di Badoglio, le leggi razziali restano in vigore.

Conclusasi la breve parentesi del governo Badoglio, l'occupazione tedesca del '43 non fa altro che compromettere ulteriormente la situazione del popolo e della nazione italiana. Gli scontri cruenti fra insorti e invasori e le violente repressioni di questi ultimi, costituiscono uno dei capitoli più drammatici della storia d'Italia.

Le leggi razziali prima, l'insistente propaganda antisemita poi, fanno sì che gli ebrei italiani — già costretti in una situazione di isolamento — ora, con i censimenti continuamente imposti agli appartenenti alla razza ebraica, siano maggiormente esposti al pericolo delle persecuzioni, che infatti non tardano a inasprirsi portando alla morte varie centinaia di persone.

Anche in Ungheria quasi due decenni dopo l'avvento di Miklós Horthy, nel 1938, la condizione degli ebrei subisce una drammatica svolta, dovuta all'approvazione di leggi largamente ispirate a quelle naziste. Horthy, pur schierandosi dalla parte della Germania, conserva sulla questione ebraica una certa autonomia nei suoi confronti, anche se col precipitare della situazione politica, nel '41, gli ebrei stanziati nelle regioni annesse verranno sterminati e quelli che partecipano all'attacco tedesco dell'Unione Sovietica muoiono sul fronte.

Nel '42, un governo più moderato continua ad eliminare gli ebrei inseriti nella vita economica e culturale privandoli dei loro beni, ma resiste comunque alle insistenze della Germania nazista.

Nel '44, il governo Horthy tenta di dissociarsi dalle direttive tedesche, ma l'occupazione di questi ultimi nel marzo dello stesso anno rende vano ogni tentativo anche quell'ultimo di Horthy di «firmare una pace separata con Stalin».³ Horthy viene destituito e deportato in Germania. Al governo lo sostituisce Ferenc Szálasi, che con le Croci frecciate avrebbe compiuto massacri in tutta l'Ungheria.

La persecuzione e il successivo sterminio degli ebrei ungheresi vengono pianificati e attuati nel '44 ad opera di Eichmann⁴ e delle Croci frecciate. Loro intenzione è quella di mandare ai lavori forzati gli ebrei residenti fuori Budapest, concentrando quelli abitanti nella capitale in un'unica zona della città, in modo da renderne più facile la reperibilità. Così fra l'ottobre e il novembre del '44 circa 38.000 ebrei, scelti fra uomini dai 16 ai 60 anni e donne dai 16 ai 40, vengono deportati. Sotto la crescente pressione di Eichmann e delle autorità della Germania nazista, il numero dei deportati cresce e fra di loro vi sono anche quelli che avrebbero dovuto godere della protezione di governi stranieri.

I convogli che trasportano i 25.000 ebrei ungheresi sono praticamente gli ultimi ad arrivare ad Auschwitz nel novembre del '44. A causa dell'avanzata sovietica in Polonia, Himmler fa evacuare e distruggere il campo. Nel gennaio del '45 i sovietici liberano Budapest.

La 'protezione' offerta dai governi stranieri si basava sul principio che gli ebrei che avevano un qualche contatto o rapporto con tali governi potevano diventare loro cittadini a patto che partissero appena passibile per

³TAGLIACCOZZO F. e MIGLIAU B., *Gli ebrei nella storia e nella società contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 353.

⁴ADOLF EICHMANN, responsabile del Dipartimento degli affari ebraici presso la Centrale del servizio di sicurezza a Berlino, diventò il coordinatore di tutte le operazioni di trasporto dei deportati dai paesi occupati d'Europa. In Ungheria i suoi emissari furono Dieter Wisliceny e Franz Abromeit. Cfr. op. cit., p. 268.

la Palestina. In questo modo poche migliaia di ebrei ungheresi hanno la possibilità di abitare nelle case protette — cantrassegnate dalla stella gialla — anche se di lì a poco verranno tutti trasferiti nel ghetto internazionale, costituito a metà del novembre del '44.

Fra i governi che offrirono protezione ricordiamo il Portogallo, per quegli ebrei che provavano di avere parenti in Portogallo o in Brasile; la Spagna, che si avvale della figura di un antifascista italiano, Giorgio Perlasca, che si spacciò per chargé d'affaires dell'Ambasciata spagnola; ancora la Svizzera, la Svezia, El Salvador, il Nicaragua.

Da menzionare l'operato del Vaticano che, attraverso il Nunzio Apostolico a Budapest, rilasciò circa 15.000 salvacondotti invece dei 2.500 previsti. Spesso le autorità tedesche e quelle ungheresi chiedevano che col salvacondotto venisse mostrato anche il certificato di battesimo, di cui per fortuna non controllavano l'autenticità.

A proteggere soprattutto i bambini provvede la Croce Rossa Internazionale, tramite la creazione di centri d'ospitalità e 'case protette' sotto il patronato del governo svizzero e di quello svedese. L'organismo, la cui opera era legalmente riconosciuta dal governo ungherese, si occupò anche di rilasciare documenti e certificati di protezione per gli adulti — che nella maggior parte dei casi erano i familiari dei bambini ospitati.

Alla protezione degli ebrei contribuirono anche organizzazioni clandestine come quella del Movimento ebraico di resistenza o quella della Resistenza armata, che forniva armi ai perseguitati e a gruppi impegnati nella difesa degli ebrei o dei militanti di sinistra in pericolo.

§2. In Italia la maggior parte degli ebrei sono inseriti nel tessuto sociale e produttivo, così come avviene in tutto l'Occidente europeo.

La comunità ebraica all'inizio dell'epoca fascista è piccola: essa conta 43.128 membri nel 1900 e 45.270 nel 1938.⁵

Parte di essa condivide col resto della popolazione oltre che determinate attività lavorative anche le opinioni politiche. È proprio per questo motivo che, nel periodo di tempo che vede nascere il movimento fascista, gli ebrei non assumono atteggiamenti di diffidenza o prevenzione nei suoi confronti. Anche se successivamente mostrano apprensione per l'atteggiamento ambiguo e — seppur non manifestamente — antisemita della nuova forza politica, vengono tuttavia tranquillizzati dagli incontri tra Mussolini e il rabbino capo di Roma, Angelo Sacerdoti.

⁵Per ulteriori informazioni v. Della Pergola S., *Anatomia dell'ebraismo italiano*, Roma, 1976, p. 56.

Parte degli intellettuali e dei giovani, però, prende allora coscienza della sua identità, religiosa e culturale: proprio tra costoro si trovano quelli che nel '25 firmano il *Manifesto degli intellettuali antifascisti* di Benedetto Croce, in risposta al *Manifesto degli intellettuali fascisti* apparso nell'aprile dello stesso anno ad opera di Giovanni Gentile. Saranno proprio loro a dar voce al dissenso nei confronti del fascismo.

L'ultima parte degli ebrei italiani, nonchè quella più numerosa, si mantiene lontana dall'impegno politico e partitico, prestando quindi scarsa attenzione alla trasformazione in atto al potere, che avrebbe portato al prevalere di forze antidemocratiche.

§3. Nella letteratura ungherese del Novecento una delle testimonianze più commoventi dell'esperienza dei campi di lavoro e di quelli di concentramento è quella del poeta Miklós Radnóti. Nato a Budapest nel 1909, perde la madre e il fratello gemello alla nascita, mentre il padre viene a mancargli in età scolare. Consegue il diploma di maturità presso l'Istituto Commerciale per volere dei parenti che desiderano assicurargli un futuro, ma poi si dedica completamente agli studi letterari. Si iscrive all'Università di Szeged, seguendo corsi di ungherese e di francese. È durante gli anni universitari che pubblica il suo primo volume di poesie: *Pogány köszöntő*, Saluto pagano. Allievo di Sándor Sík e membro del Collegio Artistico dei Giovani di Szeged, nel 1934 consegue il titolo di dottorato in storia della letteratura ungherese presso la stessa Università. In questo ambiente entra in contatto con i giovani intellettuali di sinistra e con i movimenti clandestini comunisti. A causa delle sue origini ebraiche non trova lavoro come insegnante, quindi nel '35 torna a Budapest dove, superate le prime diffidenze, comincia a pubblicare sistematicamente sulla rivista *Nyugat*, diventandone uno degli esponenti della cosiddetta 'terza generazione'. Forte è su di lui e su tutti gli intellettuali della sua generazione l'influenza dell'avanguardia — di Lajos Kassák in particolare — e della letteratura francese moderna: i surrealisti e Apollinaire, che lo distolgono dagli orientamenti letterari populistici dell'Ottocento forti presso il Collegio Artistico. Nello stesso anno sposa Fanni Gyarmat. In questo periodo la personalità del poeta subisce profondi cambiamenti, dovuti in gran parte anche ai mutamenti sociali in atto: la vittoria fascista in Germania e le rivendicazioni operaie. Si va rafforzando in Radnóti un sentimento di tenace e passiva moralità che lo porta a sostituire alla irregolarità e alle suggestioni dell'avanguardia, un desiderio di ordine e compostezza, che si esprimerà in una lirica realistica e in un'apertura più ponderata alla tradizione, di cui si evidenzia l'importanza nel percorso formativo artistico.

Fra il '36 e il '38 pubblica *Járkálj csak, halálraitélt!*, Cammina pure su e giù, condannato a morte!, e *Meredek út*, Cammino arduo. Nel '37 come riconoscimento per la sua produzione letteraria riceve il premio Baumgarten.

Feconda è la sua collaborazione a quotidiani (Magyar Hírlap, Pester Lloyd, ecc.) e a riviste letterarie (Széphalom, Válasz, Szép Szó, Nyugat, ecc.). Di Radnóti preziose sono anche le traduzioni di Apollinaire, Garcia Lorca, Shelley, Rilke, nonchè quelle di autori latini come Tibullo, Orazio, Virgilio.

Nel '40 viene mandato ai lavori forzati e nel '43 esce un volume di traduzioni liriche intitolato *Orpheus nyomában*, Sulle tracce di Orfeo. A causa dell'invasione tedesca del '44 non riesce a pubblicare la sua nuova raccolta di poesie. Viene di nuovo mandato ai lavori forzati, questa volta nel campo di Heidenau: nell'ottobre dello stesso anno una marcia forzata, durata più di un mese, porta gli abitanti del lager verso la Germania. A novembre, in prossimità di Abda, Radnóti e altri 22 prigionieri vengono fucilati e gettati in fosse comuni. A due anni di distanza il ritrovamento del cadavere consegnerà alla storia l'ultima testimonianza del poeta: un notes i cui versi — composti fino a pochi giorni prima della morte — andranno a confluire nel volume postumo *Tajtékos ég*, Cielo spumoso.

§4. Nelle poesie di Radnóti è riscontrabile una duplice Weltanschauung. Da un lato la fedeltà ai valori dell'amicizia, della pace, dell'amore, con i quali crea nei versi un'atmosfera idilliaca in cui immerge visi familiari, oggetti d'uso comune, motivi pastorali. Dall'altro lato la consapevolezza delle cose concrete: la fine degli anni Trenta, il fascismo, il crescente antisemitismo, la guerra. Da queste realtà nascono i versi che la critica definisce 'la lirica della morte', proprio in virtù del fatto che vi si indovina la tensione, l'attesa per l'inevitabile, il sentimento dell'annientamento. In ogni suo componimento, però, è sempre presente quella compostezza morale alla quale abbiamo già accennato; l'istinto alla rivolta, alla ribellione, viene mitigato dalla coscienza del ruolo della fede e dei valori classici.

Amore per la vita e paura della morte sono i due poli fra i quali si dibatte l'animo del poeta. Tuttavia, quando parliamo di paura della morte, non è del dolore fisico che parliamo, ma dell'improvvisa presa di coscienza del sopravvento violento e gratuito della brutalità dell'età adulta sullo spirito puro dell'infanzia e della conseguente perdita dell'originaria innocenza. È in quest'ottica che anche la sopravvivenza perde importanza, simboleggiando ormai il frantumarsi dei valori di pace e d'amore e il compromesso con le vicissitudini del quotidiano.

Fermiamo la nostra attenzione sull'ultima parte della produzione poetica di Radnóti, vale a dire quella che riferisce della prigionia nel campo di concentramento di Heidenau iniziata nella seconda metà del maggio del '44. Il poeta e quelli partiti col suo stesso carico vengono sistemati in sei baracche. Nelle prime cinque, quelli che portano sul braccio la striscia gialla che li distingue come ebrei, nella sesta quelli con la striscia bianca che, secondo la legge, hanno origini ebraiche e quindi sono soggetti a deportazio-

ne. In quest'ultima, quindi, capita anche Miklós Radnóti. All'arrivo gli vengono sequestrati tutti i libri tranne la Bibbia. Prima di lui in quella stessa baracca erano stati sistemati serbi, italiani e greci. Minimale l'arredo della baracca, il sudiciume copre tutto e le pulci pullulano su giacigli e tavoli: in questo ambiente cominciano a formarsi nella mente di Radnóti quei versi che andranno a confluire nella *Settima egloga*. Le *Egloghe* radnotiane — ispirate a quelle virgiliane — sono componimenti nati fra il 1938 e il 1944. Le prime cinque sono state concepite prima che Radnóti fosse inviato ai lavori forzati. In esse si esprime il desiderio del poeta di trovare rifugio dalla dolorosa realtà nell'esperienza poetica intesa nella sua più profonda accezione. Come *Virgilio ha creato la sua Arcadia per trovare asilo di fronte alla disumana violenza del mondo*, anche Radnóti crea i suoi componimenti pastorali — dove non è difficile individuare lo sdoppiamento dell'io reale da quello poetico, per costruirsi intorno una sorta di terra di nessuno oltre la quale c'è la miseria morale della realtà quotidiana.

Il ciclo — anche se nelle intenzioni del poeta solo dopo la *Terza Egloga* si può parlare di ciclo, dal momento che è solo dopo questo componimento che egli scrive una sorta di premessa col titolo *Száll a tavasz...*, *Aleggia la primavera...*, con la quale si delinea un progetto completo — si interrompe dopo la *Quinta Egloga*. Possiamo supporre che la *Sesta Egloga* non sia andata perduta, ma sia stata volontà dell'autore segnare con questa frattura il cambiamento intervenuto nella sua vita: la *Settima* e l'*Ottava Egloga* verranno composte nei campi di concentramento. Con queste ultime si apre infatti un periodo particolarmente doloroso nella vita e nella produzione poetica di Radnóti: da ora in poi in ogni suo scritto comparirà il duello fra la notte dei lager e la luce della speranza, come vedremo anche nei componimenti successivi.

Durante i mesi trascorsi nel campo di Heidenau numerose sono anche le lettere che Radnóti invia alla moglie Fanni, lettere che non avranno mai risposta, dal momento che nel lager non viene recapitata posta dall'esterno. In esse il poeta ora ricorda i nove anni trascorsi con Fanni, ora le invia gli auguri per il compleanno, ora ne rimpiange la mancanza anche come critico severo e leale. In esse regna una pacatezza tutta tesa a rassicurare la moglie sulle sue condizioni di salute, ma nello stesso tempo si avverte un senso di irrequietezza al quale il poeta non dà mai libero sfogo, vi accenna solo raramente e fuggacemente.

Fra agosto e settembre compone *Levél a hitveshez*, Lettera alla fedele consorte, componimento in cinque strofe, dove notiamo nel ritmo altalenante dei versi un susseguirsi di pensieri contraddittori. Alla luce del sentimento amoroso che soffonde il ricordo dell'amata, si oppone il buio e il grigiore della realtà immanente. Il poeta, combattuto fra speranza e disperazione, colloca i ricordi d'amore in un'atmosfera astratta: giunge a chiedersi se la sua

amata sia esistita veramente. Dal componimento — considerato nella sua interezza — emana di nuovo quel sentimento di calma, quella serenità incrollabile che permane nel poeta grazie all'altrettanto incrollabile fede nei valori morali e nella loro incorruttibilità. La gioia di vivere in Radnóti prevale anche sulle forze dell'annientamento che si contendono le vite degli abitanti dei lager. Quando tutto sembra andare per il peggio, il pensiero del poeta va verso la poesia, verso la letteratura. Coinvolge anche gli altri compagni di sventura nel gioco della memoria per vedere chi riesca a citare i versi di Berzsenyi o il *Toldi* di Arany senza l'aiuto dei libri. Lui, Radnóti, da buon maestro conforta, corregge le citazioni imprecise, ma soprattutto ha impressi nella memoria i versi di cui si è sempre nutrito e fra questi i componimenti di Garcia Lorca sulla guerra civile spagnola, tematica che il Nostro aveva già affrontato nelle sei strofe del componimento *Hispania, Hispania* dell'agosto del '37.

Col prolungarsi del periodo di detenzione nel campo di concentramento, prende il sopravvento in Radnóti la mestizia generata dall'affievolimento della speranza. Nella poesia *A la recherche...*, in lunghi versi inquieti, il poeta descrive i visi, i corpi di quegli esseri che gli sfilano davanti e le cui vite si spengono nell'inarrestabile follia genocida del lager nazista. Ai momenti di angoscia si alternano i confortevoli ricordi del passato: le serate trascorse con gli amici poeti e con la giovane moglie. Tuttavia di ogni cosa accaduta prima della prigionia sembrano perdersi le tracce. Tutto diventa irreali, dal momento che il sentimento della morte crea una distanza incolmabile fra l'oggetto che costituisce il ricordo e la sua rievocazione. La tensione che si avverte in tutto il componimento si scioglie nell'ultima strofa, dove la catarsi si offre nella quiete che regna dopo la tempesta. Se da un lato il sentimento di quiete sembra nascere dal ravvivarsi della fiamma della speranza, dall'altro esso potrebbe derivare anche dal trovarsi ormai di fronte all'ineluttabilità della morte, come del resto si evidenzia nel componimento *Erőltetett menet*, Marcia forzata, che porta la data del 15 settembre. In esso anche l'aspetto visivo della poesia riproduce la tortuosità del percorso seguito durante la marcia forzata. Nei venti lunghi versi che si dividono irregolarmente a metà, si consuma ormai l'esistenza del poeta lungo il cammino che porta lui ed altre centinaia di prigionieri dai lager di Brünn e di Heidenau verso Berlino. Di ciascuno dei luoghi che vengono attraversati Radnóti ci lascia poche righe, quasi degli appunti in forma di versi: *Razglednica* è il titolo con il quale vengono identificate le sue ultime quattro poesie e l'ultima data indicata è quella del 31 ottobre.

Il 23 giugno del '46, in prossimità di Abda, le autorità di polizia scoprono una fossa comune: oltre venti cadaveri non identificabili, tranne uno addosso al quale viene rinvenuto un quadernetto con su scritto: «Questo piccolo notes contiene le poesie del poeta ungherese Miklós Radnóti. Si prega

colui che lo ritrovasse di farlo pervenire in Ungheria al prof. Gyula Ortutay, docente universitario⁶, Budapest VII distretto Horánszky u. 1, I piano».

§5. In Primo Levi la consapevolezza della 'diversità ebraica' si materializza allorquando, appena diciannovenne, nel '38, si appresta ad intraprendere gli studi universitari.

Cominciano, così, le prime difficoltà di inserimento nella vita quotidiana studentesca, anche se — come lo stesso Levi afferma — nessuno dei suoi amici studenti o dei suoi insegnanti, gli manifesta mai aperta avversione. I problemi non tardano a presentarsi allorquando egli decide di frequentare l'Università, nonostante la legislazione vigente. Solo dopo notevoli difficoltà riesce a trovare qualcuno disposto ad assisterlo negli studi. Tuttavia il senso di isolamento solo avvertito negli anni universitari, si accentua sensibilmente nella ricerca del lavoro: tante e varie saranno le occupazioni del giovane scrittore prima che, lasciata Torino, egli entri nell'ambiente antifascista milanese.

Prima di passare al periodo della militanza antifascista, che costituisce la causa principale della deportazione di Levi, soffermiamoci sulla città di Torino, che come Trieste, Roma e Ferrara ospita una folta comunità ebraica e costituisce il punto di riferimento delle comunità minori del piemontese.

Oltre a famiglie ebraiche di provenienza sefardita, Torino ospita anche una cospicua rappresentanza di ebrei askenaziti. In questo ambiente misto e culturalmente molto vivace si formano alcuni degli intellettuali italiani più importanti del nostro Novecento: Carlo Levi, Primo Levi, Natalia e Leone Ginzburg, nonché quelli che della loro cerchia d'amicizia fanno parte: Giulio Einaudi, Cesare Pavese, Norberto Bobbio.

Possiamo dire, quindi, che il Piemonte — e Torino in particolare — ha dato un cospicuo contributo alla memorialistica ebraica italiana, anche in virtù del fatto, abbastanza singolare per l'Italia, che i giovani torinesi ebrei e non ebrei, intellettualmente impegnati, furono legati da intensa amicizia.

Ma torniamo, dunque, a Milano, dove Primo Levi entra in contatto con alcuni esponenti dell'antifascismo militante: in questo modo matura quella coscienza antifascista che lo porta a partecipare a formazioni partigiane. Catturato nel dicembre del '43, proprio insieme ad un gruppo partigiano viene internato nel campo di Fossoli e, nel febbraio del '44, deportato in Polonia, ad Auschwitz, dove rimane fino alla liberazione da parte delle truppe russe, nel gennaio del '45.

⁶La qualifica di *magántanár* corrisponde al tedesco *Privatdozent*.

§6. Dal doloroso e fondamentale periodo trascorso nel campo di concentramento Primo Levi prende le fila della narrazione di testimonianza. Anche da queste esperienze egli trova il coraggio ad affermare d'aver tratto elementi utili per la conoscenza e per la comprensione del genere umano e della sua capacità di rialzarsi, ricominciare, ricostruirsi.

La riflessione sulla vita dei lager è argomento di varie opere di Levi: dopo *Se questo è un uomo* del '47, ricordiamo anche *La tregua* del '63. Quando Levi propone il dattiloscritto del suo primo libro all'editore Einaudi, gli viene opposto un rifiuto, perchè il tono moderato, talvolta ironico dell'opera, non lascia intuire ad una redattrice colta ed acuta come Natalia Ginzburg, la sua assoluta unicità. *Se questo è un uomo* esce presso un editore minore, ma successivamente Einaudi lo ripropone e pubblica, da quel momento in poi, tutte le opere dell'autore. L'opera in questione nasce dalla necessità di testimoniare, di far conoscere agli altri le abiezioni e le atrocità dei campi di concentramento nazisti. Come l'autore afferma in diverse occasioni, riferendosi a tutta l'esperienza della deportazione e della detenzione: «È avvenuto, quindi può accadere di nuovo: questo è il nocciolo di quanto abbiamo da dire». Nell'opera, l'attenzione del narratore si sofferma non tanto sulle esecuzioni, sulle azioni crudeli, quanto su quegli episodi che — all'apparenza marginali — sono tuttavia importanti per testimoniare il calcolato annientamento della dignità umana dei perseguitati operato dai persecutori. Utilizzando questa chiave di lettura, ci colpisce profondamente il gesto del tedesco che si pulisce la mano sporca sulle vesti del deportato Levi, come ci colpisce lo sforzo di quest'ultimo di recitare a memoria i versi del Canto di Ulisse (*Inferno*, Canto XVI): «Considerate la vostra semenza: / Fatti non foste a viver come bruti, / Ma per seguir virtute e conoscenza», nell'estremo tentativo di conservare una parvenza di dignità umana.

A più di 25 anni di distanza dal primo volume, esce *La tregua*. In esso si legge il resoconto del viaggio di ritorno a casa attraverso l'Europa devastata dalla guerra. Levi lascia Auschwitz nel gennaio del '45, ma arriva in Italia solo ad ottobre: il rientro viene reso difficile dal fatto di dover attraversare zone dov'è ancora in atto la ritirata tedesca. Alla realtà della prigionia nel lager si sostituisce ora l'amara realtà dei paesi dell'Europa Orientale e soprattutto la durezza e l'insensibilità dei soldati russi, anch'essi inaspriti dalle sofferenze dell'oppressione nazista e dal fatto di aver perso — come i polacchi — milioni di persone con le deportazioni.

§7. In Primo Levi troviamo quella stessa compostezza morale che caratterizza la scrittura di Radnóti. In lui, come nell'autore ungherese, grande è il dolore per la condizione umana, nel senso più lato del termine. Entrambi conservano forte il senso della dignità morale che preserva la loro scrittura da comprensibili cadute di tono sentimentale. Varie sono, del resto, le

esperienze biografiche che accomunano i due autori: in primo luogo, la militanza in formazioni antifasciste di Levi e quella in formazioni clandestine comuniste di Radnóti. In secondo luogo, l'esperienza di traduttori raffinati e sensibili. Ne *La ricerca delle radici*, del 1981, Levi mette insieme un'antologia personale di testi di autori come Rabelais, Eliot, Lucrezio, talvolta presentati nella sua traduzione. Radnóti, come abbiamo già ricordato, traduce autori della letteratura europea moderna e classici latini. In terzo luogo, la loro attività di collaborazione a quotidiani e a riviste letterarie. Si può aggiungere, ancora, l'attività poetica di Levi che — sebbene rivesta un ruolo marginale rispetto a quella prosastica e saggistica — dà i suoi frutti nei volumi *L'osteria di Brema* del '75 e *Ad ora incerta* dell' 84.

Quello che in questa sede ci preme sottolineare è il messaggio espressoci dalle opere di Radnóti e di Levi. In nessuno dei due autori si manifesta mai il desiderio di vendicarsi dell'oppressore o di maledirlo. Momenti di amarezza e di sconforto sono presenti in entrambi, com'è presente del resto anche la luce della speranza. Sia Levi che Radnóti si rifugiano nella loro Arcadia, allorquando la miseria morale e l'inciviltà che li circonda e li opprime sembra non lasciare alcuna via di scampo. Nella nostalgia dell'Italia, per l'uno, e nel ricordo delle serate trascorse con Fanni o con gli amici, per l'altro, sono riposti il conforto e la speranza che la parentesi della deportazione si chiuda, portando l'oblio sugli orrori vissuti.

In entrambi lo stile è piano e ad ogni parola o espressione viene conferito un preciso valore semantico. In Levi la chiarezza è una necessità, come apprendiamo dall'autore stesso:

...ho sviluppato l'abitudine a scrivere compatto, a evitare il superfluo. La precisione e la concisione, che a quanto mi si dice, sono il mio modo di scrivere, mi sono venute dal mestiere di chimico. Come anche l'abitudine all'obiettività, a non lasciarsi ingannare facilmente dalle apparenze. [...] Qualche volta, forzando un po' il paradosso, ho scritto che il mio modello di scrittura era il rapporto di fine settimana, e in certa misura è vero. [...] Se devo descrivere qualcosa di indefinito, ad esempio un carattere umano, allora ci riesco meno bene. Anche l'abitudine a pesare bene le parole, il non fidarsi delle parole approssimative, sono tutte regole di cucina, niente di astratto: prima di usare una parola approfondire la sua portata e la sua area linguistica.⁷

I versi di Radnóti sono il prodotto di una cultura profonda e varia. Il suo linguaggio è chiaro, pulito, preciso; si compone di parole della lingua

⁷LEVI P. e REGGE T., *Dialogo*, Edizioni di Comunità, Milano, 1984, pp.49-50.

quotidiana e di parole dell'ungherese classico e laddove la situazione lo richieda o lo consenta ecco che troviamo citazioni dal francese, dal latino o da altre lingue. È estremamente difficile tradurre le opere di Radnóti, in quanto alla delicata e ricercata scelta linguistica, si aggiungono le regole della metrica così disinvoltamente selezionate e fedelmente applicate dal poeta. Tuttavia tale complesso lavoro di composizione non deve erroneamente indurci a credere che la poesia di Radnóti sia fruibile solo da parte della ristretta cerchia degli addetti ai lavori. Tale poesia, proprio per la sua molteplicità, si offre ad una lettura a più livelli, conseguendo il risultato di raggiungere i destinatari più eterogenei.

§8. L'ebraismo in Italia, dopo il secondo conflitto mondiale, si è ridotto notevolmente e invecchiato demograficamente. A rinfoltirlo hanno sicuramente contribuito profughi ebrei provenienti dall'Europa centro-orientale e successivamente dal Medio Oriente. Per tale motivo nel '65 gli ebrei sul suolo italiano, ma nati fuori dal paese, sono più di 6.000.

Attualmente in Italia ci sono circa 35.000 ebrei raccolti soprattutto intorno alle comunità principali: Roma e Milano.

Giuridicamente sancito dalla Costituzione della Repubblica italiana lo status della minoranza ebraica gode ora di riconoscimenti relativi all'organizzazione, ai servizi e alle istituzioni delle comunità.

A tre anni dalla fine della seconda Guerra Mondiale, in Ungheria, come in altri paesi europei, è iniziata l'istruzione dei processi contro i criminali di guerra. In seguito allo sviluppo delle indagini, nel '48, sono stati condannati a morte, tra gli altri, i membri del governo Szálasi.

Per quanto riguarda gli ebrei sopravvissuti, bisogna dire che in Ungheria, a differenza di altri paesi, non sono state ancora messe in atto leggi che riparino i danni civili e morali dei perseguitati. Dopo le elezioni libere del '90 sono state emanate leggi atte a risarcire coloro che furono espropriati dopo la seconda Guerra Mondiale, ma solo nell'ultimo anno si sta concretamente lavorando al progetto di legge che si occuperà di riparare i danni subiti da coloro che furono deportati o mandati ai lavori forzati.

L'IMPIEGO DEL POLIMORFISMO VERBALE A FINI STILISTICI NELL'“ORLANDO INNAMORATO”

È comunemente noto che il Quattrocento segna un momento particolare nella storia dell'italiano come lingua letteraria, nella ricerca di una norma linguistica letteraria. È altrettanto noto che una delle caratteristiche salienti delle opere nate in questo secolo è il polimorfismo. Parlando della polimorfia del registro medio del fiorentino, poi di quella del Machiavelli, M. Durante fa la seguente osservazione nella sua bella storia dell'italiano: “A prima vista la scelta tra le varianti sembra del tutto arbitraria e inconseguente, ma ciò si deve alla deplorabile mancanza di glossari e spogli linguistici. Quando si disporrà di questi strumenti sarà possibile distinguere le varianti puramente opzionali dalle scelte condizionate dal fattore tempo, dai contesti, dalla qualità e dalla destinazione degli scritti.” (M. Durante, *Dal latino all'italiano moderno. Saggio di storia linguistica e culturale*, Zanichelli, Bologna, 1981.)

Confortati da queste righe nel presente articolo vorremmo vedere se la scelta di determinate forme verbali nell'Orlando Innamorato (in seguito O.I.) è condizionata o no da certe finalità stilistiche. Proponiamo l'analisi basata sull'edizione curata dal prof. G. Anceschi (Garzanti, Milano, 1978), e limitata solo ad alcuni casi salienti delle varianti dell'imperfetto indicativo e del perfetto, due tempi verbali caratterizzati in generale da un altissimo numero di varianti che consentono di trarre delle conclusioni. Le forme sono state studiate in funzione della rima, del fonosimbolismo e delle situazioni.

Da uno studio esauriente dell'Orlando Innamorato si può ricavare, sulla base delle frequenze, un paradigma base per l'imperfetto indicativo e del perfetto:

	<i>Imperfetto</i>		
	<i>-are</i>	<i>-ere</i>	<i>-ire</i>
1.	<i>-ava/-avo</i>	<i>-ea/-eva/-evo</i>	<i>-ia/-iva</i>
2.	<i>-avi</i>	<i>-evi</i>	<i>-ivi</i>
3.	<i>-ava</i>	<i>-ea/eva</i>	<i>-ia/-iva</i>

- | | | | |
|----|--------------|------------|------------|
| 1. | -avam/o | | -ivamo |
| 3. | -avan/-avano | -ean/-eano | -ian/-iano |

Essere: ero/era; eri; era; eravamo; eran/erano
 Avere: avea; avevi; avea; avevamo; avean/aveano.

		<i>Perfetto</i>			
		-ere			-ire
1.	-ai	-i		-i	
	<i>arizot.</i>	-etti/-e'/-ei	<i>arizot.</i>	-itti/-ìti/-ì	
2.	-asti	-esti		-isti	
3.	-ò	-e		-e	
	<i>arizot.</i>	-ette/-é	<i>arizot.</i>	-ì/-itte	
1.	-ammo/-amo	-emmo/-emo		-immo/-imo	
2.	-asti	-esti		-isti/-esti	
3.	-arno	-ero/er		-ero/-er	
	<i>arizot.</i>	-erno	<i>arizot.</i>	-irno	

Essere: fui; fosti; fu; fummo/fumo; fur/furno

foi; fosti; fo; for/fuor/forno

Avere: ebbi; avesti; ebbe; avemmo; ebber/o.

Ai fini dell'analisi sono state prese in esame le forme sottolineate nonché altre che, pur non facendo parte dei paradigmi base, sembra che obbediscano a certe scelte stilistiche del Boiardo. Esse sono le forme in *-ia/-iva* della 3^a persona singolare dell'imperfetto ind. dei verbi in *-ere*, quelle in *-aro/-ar/-orno* della 3^a p. plurale del perfetto dei verbi in *-are*, ed infine *avia*, 3^a p. singolare.

Rima

Nel raggruppare e descrivere le forme in rima non ci limitiamo ad indicare la loro ricorrenza in versi A, B o C, bensì le distinguiamo anche nel senso se si trovano nel primo verso A,B,C chiamandole rime di apertura o se si trovano nel secondo o terzo verso A,B e nel secondo verso C chiamandole rima di risposta.

Le forme in *-ava/-avo* della 1^a persona singolare dell'imperfetto dei verbi in *-are*. Mentre i verbi in *-avo* non si trovano mai in rima, più di un terzo di quelli in *-ava* (13 su 34) è in tale posizione. Il numero delle rime di apertura (nei versi 1° e 2°) è inferiore a quello delle rime di risposta (nei versi 3°, 4°, 5°, 6°). Le forme in questione rimano per lo più tra di loro e con

forme in *-ava* della 3^a pers. dell'imperfetto indicativo dei verbi in *-are*.

Esempi di rime di apertura:

in verso A in rima con verbi:

Ora non dimandar come io *giurava*

Il cielo è soi pianeti tutti quanto:

Quel che si fa per ben, Dio non *aggrava*,

Anci ride il spergiurio degli amanti.

Così te dico ch'io non *dubitava*

(I, xxii, 43, 1-5)

in verso B in rima con verbi:

Da Bardulasto fui prima ferito

A tradimento, ch'io non mi *guardava*,

Et essendo da poscia lui fuggito,

Io qua lo occisi, e ben lo *meritava*;

E se egli è quivi alcun cotanto ardito

(Eccetto il re, o se altri lui ne *cava*)

(II, xxi, 48, 1-6)

Rime di risposta:

in verso A con verbo come rima di apertura:

Lui forte ansando alle tende *arivava*;

E soi gli sono intorno con letizia.

Tutta la gente di fuora, *criitava*:

Adoprata ha il volpone alta malizia.

Or tu poi mo pensar se io *biastemava*.

(I, xxi, 67, 1-5)

in verso B con verbo come rima di apertura:

Così dicendo, con molta tempesta

Trottando forte, alla torre *tornava*;

Ma io, che era de lui assai più presta,

Già dentro dalla rocca lo *aspettava*;

E sopra il braccio tenendo la testa,

Malanconosa in vista me *mostrava*.

(I, xxii, 39, 1-6)

Le forme della 3^a persona singolare dell'imperfetto dei verbi in *-ere*, *-ia/-iva*.

Nell'uso della maggioranza delle forme in *-ia* la rima ha un ruolo determinante (127 su 171). Il numero delle rime di apertura (nei versi 1°, 2°, 7°) e di quelle di risposta (nei versi 3°, 4°, 5°, 8°) è quasi uguale. Il numero delle forme nei versi ABABAB è di gran lunga superiore di quelle in CC. Quanto alle parole con cui i verbi in *-ai* rimano, spesso sono gli stessi verbi in *-ere* ed anche in *-ire* alla 3^a persona dell'imperfetto.

Rime di apertura:

in verso A con rime di risposta non verbali:

Forte pingendo quel vecchio *dicia*:

Deh non me abandonar, franco barone,

Se onor te move di *cavalleria*,

Che è la difesa di iusta ragione;

Una donzella, che è figliola *mia*,

(I, viii, 17, 1-5)

tra le rime di risposta anche con verbo in *-ire*:

Così a ciascun che al campo *combattia*,

Fu l'aspra zuffa subito palese,

Ove il re Carlo e la sua *baronia*

Contra Agramante stava alle contese.

L'un più che l'altro a gran fretta *venia*.

(II, xxx, 58, 1-5)

in rima solo con verbi in *-ere*:

Rugiero alcun de' duo non *cognoscia*,

Chè mai non gli avea visti in altro loco,

Ma entrambi li lodava, e *discernia*

Che tra lor di vantaggio era assai poco.

Mirando l'aspre offese ben *vedia*

(III, iv, 54, 1-5)

in verso B con rime non verbali:

E correnti cavalli, e' cani ardit,

De che molto piacer prender *suolia*,

Li sono al tutto del pensier fuggiti.
Or se diletta in dolce *compagnia*;
Spesso festeggia e fa molti conviti,
Versi compone e canta in *melodia*;

(II, xii, 11, 1-6)

in rima con verbo in *-ire*:

Però che Feraguto caminando
Dietro alla riva, in sul prato *giongia*,
E, quando quivi vede il conte Orlando,
Advengaché per lui nol *cognoscia*,
Assai fra sé si vien meravigliando.
Poi vede la donzella che *dormia*.

(I, iii, 72, 1-6)

in rima solo con verbi in *-ire*:

Non del tossico già, ma per dolore,
Che il venen terminato esser *dovia*.
Ora Tisbina con frigido core,
Con man termante la coppa *prendia*,
E biastemando la Fortunà e Amore,
Che a fin tanto crudel li *conducia*,

(I, xii, 61, 1-6)

in verso C in rima con sostantivo:

Dario di Persia il venne a ritrovare,
E messe molta gente a gran romore:
Perché l'un l'altro non *recognoscia*,
Morta e sconfitta fu quella *zinia*.

(II, i, 41, 5-8)

in verso C in rima con verbo in *-ire*:

E, senza più tenirvi in lungo dire,
Salirno al legno; e la zoia fo tanta
Quanto a sì fatto caso esser *credia*,
Trovando lei che morta essere *tenia*.

(III, iii, 54, 5-8)

Rime di risposta:

in verso **A** con verbo in **-ire** come rima di apertura:

E Malagise tal risposta *odia*,
Qual già non aspettava in veritate.
Prega Ranaldo quanto più *sapia*,
Non per merito alcun, ma per pietate,
Che nol ritorna in quella *pregionia*.

(I, v, 30, 1-5)

con rima di apertura non verbale:

E Baliverzo, il re di *Normandia*,
Fo tratto dello arcione al suo dispetto.
Quando Agramante e gran colpi *vedia*,
Per meraviglia usciva de intelletto;
Ché 'l re Tingitana esser *credia*,

(II, xvii, 21, 1-5)

in verso **B** con rima di apertura non verbale:

Il sole a punto allora si levava,
Quando lui giunse in su la *prataria*.
A gran furore il suo corno sonava,
E ad alta voce dopo il suon *dicia*:
O re Gradasso, se forse te grava
Provarti solo alla persona *mia*,

(I, vii, 50, 1-6)

con verbo in **-ire** come rima di apertura:

Sol seco è Sacripante, il bon guerriero,
Ma questo alla battaglia non *uscita*,
Poi che perduto aveva quel destriero
Che contra Marfisa il *mantenia*,
E stava del suo regno in gran pensiero,
Che avea perduto, e in gran *malenconia*;

(II, v, 53, 1-6)

in verso C con rima di apertura non verbale:

Or Brandimarte quivi ebbe arivare,
E con esso Antifor de *Albarossia*;
Niun di lor la dama *cognoscia*.

(I, xix, 39, 6-8)

Quasi la metà (5 su 12) delle forme in *-iva* si trova in rima. Esse sono sia rime di apertura (nei versi 1°, 2°) sia rime di risposta (nei versi 4°, 5°, 6°), ma non ricorrono nei versi CC. Le parole con cui rimano sono soprattutto forme in *-iva* della 3ª persona dell'imperfetto dei verbi in *-ire* ed *-ere* (una volta).

Rime di apertura:

in verso A con verbo in *-ere* tra le rime di risposta:

Qual cagione hai, Astolfo gli *diciva*,
Che ti fa lamentar sì duramente?
In questo ragionar Ranaldo *ariva*,
Gionge Prasildo e Iroldo di presente.
La dama tutta via forte *piangiva*.

(II, ii, 9, 1-5)

in verso B con verbi in *-ire* in rima:

Poi messe a bocca il corno in abbandono,
Come colui che ciò ben far *sapiva*,
Sembrava quasi quella voce un trono,
E ben da longe de intorno se *odiva*;
Et ecco nella fin del primo suono
Una gran pietra in due parte si *apriva*;

(I, xxiv, 26, 1-6)

Rime di risposta:

in verso B con rima di apertura non verbale:

Con la sua insegna la rocca pigliaro,
Né dentro vi lasiar persona *viva*;
Fanciulli e vecchi, senza alcun riparo,
Et ogni dama fu de vita *priva*.

La bella Stella qua dentro trovaro,
Che la sventura sua forte *piangiva*.

(I, viii, 36, 1-6)

con verbo in *-ire* come rima di apertura:

E, poco stando, se levarno a volo,
L'un dopo l'altro verso il cel *saliva*.
Rinaldo a l'erba si rimase solo;
Amaramente quel baron *piangiva*,
Perché sentia nel cor sì grande il dolo,
Che a poco a poco l'anima gli *usciva*,

(II, xv, 51, 1-6)

Le desinenze *-iva/-ia* della 3^a persona singolare dell'imperfetto dei verbi in *-ire*.

Quasi la metà delle forme in *-iva* (57 su 136) è in rima. Costituiscono per lo più rime di risposta (nei versi 3°, 4°, 5°, 6°) e solo in misura minore rime di apertura (nei versi 1°, 2°, 7°). Nella maggiore parte dei casi rimano con forme della 1^a, e 3^a pers. dell'imperfetto dei verbi in *-ire*, con verbi all'indicativo presente ed in misura minore anche con altre parole.

Rime di apertura:

in verso A con rime di risposta non verbali:

Lui gionse il vecchio, che al bosco *fuggiva*,
E tutto quanto l'ebbe a dissipare.
La dama non restò morta, né *viva*,
Né di paura sa quel che si fare;
Pur così quatta, per la verde *riva*

(I, xxii, 6, 1-5)

in rima con verbi:

Polindo di parlar già non *ardiva*,
Per non far seco la dama perire;
Ma di grande ira e rabbia se *moriva*,
Ché non può a Trufaldin sua voglia dire.
Quel re comanda alla dama che *scriva*

(I, xiii, 41, 1-5)

in verso B con rime di risposta tra verbo all'indicativo presente ed un aggettivo:

Che aveva Astolfo abattuto nel piano.
Esso a destriero d'intorno il *feriva*:
Quel se diffende con la spada in mano;
Ecco Ranaldo che sopra gli *ariva*.
Quando venire il vidde quel villano,
Che avea d'ogni virtù l'anima *priva*,

(I, xxvi, 36, 1-6)

in rima con verbi in *-ere* ed *-ire*:

E, poco stando, se levarno a volo,
L'un dopo l'altro verso il cel *saliva*.
Ranaldo a l'erbe si rimase solo;
Amaramente quel baron *piangiva*,
Perché sentia nel cor sì grande il dolo,
Che a poco a poco l'anima gli *usciva*.

(II, xv, 51, 1-6)

solo con verbi in *-ire* come rime di risposta:

Così dicendo alla porta callava,
E quella con romore in fretta *apriva*:
E, come Usbego, il mio marito, entrava,
Alle sue spalle Teodoro *usciva*.
Or, mentre che la porta si serrava,
Il mio marito in camera *saliva*,

(II, xxvi, 40, 1-6)

in verso C in rima con aggettivo:

E, lei mirando, alla battaglia fiera
Più ritornava ardito e più feroce,
Ché per tal guardo sua virtù *fiariva*,
Come l'avesse avante a gli occhi *viva*.

(II, vii, 29, 5-8)

con verbo in *-ire*:

E l'una in qua, e l'altra in là *fuggiva*;
La mala gente apresso le *seguiva*.

(II, xviii, 41, 7-8)

Rime di risposta:

in verso A con rima di apertura non verbale:

Tutta coperta de una pietra *viva*
Era la piazza, e d'intorno serrata;
Per quattro porte di quella se *usciva*,
Ciascuna riccamente lavorata.
Non vi ha finestra e d'ogni luce è *priva*.

(II, viii, 28, 1-5)

con verbo in *-ere* come rima di apertura:

E seguivovi, sì come io *suoliva*,
Strane aventure e battaglie amoroze,
Quando virtute al bon tempo *fioriva*
Tra cavallieri e dame grazioze,
Facendo prove in boschi et ogni *riva*

(III, i, 4, 1-5)

in verso B con rima di apertura non verbale:

Era alla sua man destra una fontana,
Spargendo intorno a sé molta acqua *viva*;
Una figura di petra soprana,
A cui del petto fuor quella acqua *usciva*,
Scritto avea in fronte: per questa fiumana
Al bel palagio del giardin se *ariva*.

(II, iv, 20, 1-6)

con verbo in *-ere* come rima di apertura:

Poi messe a bocca il corno in abbandono,
Come colui che ciò ben far *sapiva*.
Sembrava quasi quella voce un trono,

E ben da longe de intorno se *odiva*;
Et ecco nella fine del primo suono
Una gran pietra in due parte se *apriva*;

(I, xxiv, 26, 1-6)

in verso C con rima di apertura verbale:

Ma la ira, che ciascun di senno *priva*,
Dietro il pose alla gente che *fuggiva*.

(I, xi, 31, 7-8)

Poco più di un terzo (60 su 170) delle forme in *-ia* si trova in rima. I verbi in questione costituiscono in numero quasi pari rime di apertura (nei versi 1°, 2°, 7°) e rime di risposta (nei versi 3°, 4°, 5°, 6°). La maggior parte delle parole con cui rimano non sono dei verbi, dei quali si trovano in misura minore forme della 3^a p. dell'imp. e del presente, anche di verbi in *-ire*.

Rime di apertura:

in verso A con rime di risposta non verbali:

Oltre quel monte Orlando la *seguia*,
Ché sé tutto di pigliarla è destinato,
Et, essendo dietro tutta *via*.
Se avvidde in un deserto essere entrato,
Che stata non fu mai cotanto *ria*,

(II, viii, 60, 1-5)

in rima con verbi in *-ire* ed *-ere*:

Come la porta in quel ponto se *apria*,
Sia maledetto che a drieto rimane.
La gente tartaresca che *seguia*,
E' mescolata con loro alla mane.
Or la porta gataia giù *cadia*,

(I, xi, 26, 1-5)

in rima esclusivamente con verbi in *-ere*:

Orlando fuor del ponte se ne *uscita*,
Ché quel nemico al tutto vol pigliare;
E benché Briigliador forte *corria*,

Già con Baiardo non puotea durare,
Ma pur lo segue quanto più *potia*.

(I, ix, 79, 1-5)

in verso **B** con rime di risposta tra verbi e non:

La battaglia era tutta invilupata:
Chi qua, chi là per lo campo *fuggia*,
La polvere tanto alto era levata,
Che l'una da l'altro non se *cognoschia*;
Et è la cosa sì disordinata,
Che non giova possenza, o *vigoria*

(I, x, 47, 1-6)

in verso **C** con rima di risposta non verbale:

Seco Prasildo et Iroldo *venia*,
Con lor Torindo, re della Turchia.

(, xxvi, 15, 7-8)

in rima con verbo:

Forma non fo giami più contrafatta,
Però che aveva forma di destriero
Sino alle spalle, e dove il collo *uscita*,
E corpo e bracce e membra d'omo *avia*.

(I, xiii, 51, 5-8)

Rime di risposta:

in verso **A** con rima apertura non verbale:

Tanto fu vinto de ira l'Argalia,
Odendo quel parlar che è sì arrogante,
Che furioso in sul destrier *salia*,
E con voce superba e minacciante
Ciò che dicesse, nulla se *intendia*.

(I, i, 90, 1-5)

con verbo in *-ere* come rima di apertura:

Mentre che l'uno e l'altro *combattia*,

Né tra lor se cognosce alcun vantaggio,
La dolorosa gente che *fuggia*,
Gionge sopra di loro in quel rivaggio.
Re Galafron, che sempre li *seguia*

(I, xix, 35, 1-5)

in verso **B** con rima di apertura non verbale:

Orlando stava attento al cavalliero
Che avea contata lunga *diceria*;
Ma la donzella da quel pino altiero,
Forte piangendo, il cavallier *mentia*,
Dicendo che malvaggio era e sì fiero,
Che la tormenta sol per *fellonia*,

(I, xxix, 38, 1-6)

con verbo in *-ere* come rima di apertura:

E Fiordelisa menava gran pianto,
Come colei che morte se *vedia*,
E 'l cavallier ne faceva altro tanto,
E de ira e de dolor quasi *moria*.
Egli è coperto de arme tutto quanto,
E di camparla non vede la *via*;

(II, xix, 12, 1-6)

La forma della 3ª persona dell'imperfetto di *avere*, *avia*. Il suo uso è determinato dalla rima, poiché tale forma si trova quasi per la metà delle ricorrenze (48 su 106) in rima, usata più come verbo autonomo (35) che ausiliare (13).

Usato autonomamente, *avia* costituisce piuttosto rime di risposta (nei versi 3°, 4°, 5°, 6°, 8°) e non rime di apertura (nei versi 1°, 2°, 7°). Rima soprattutto con verbi al presente indicativo, ed in misura minore con altre parole.

Rime di apertura:

in verso **A** con rime di risposta non verbali:

Il re lo adimandò che nome *avia*,
De sua condizione e del paese.
E lui rispose: Io son de *Circasia*,

Ove perdei per guerra ogni mio arnese,
Ecco l'arme e quella dama *mia*

(II, xix, 59, 1-5)

con rime di risposta tra verbo in *-ire* e sostantivo:

Ciascun pien di stupor la mente *avia*,
E l'uno e l'altro in viso si guardava;
Chi sì, chi non, di lor se *cognoscia*.
Primo di tutti il gran conte di Brava
Fece parlare a quella *compagnia*.

(I, xiv, 48, 1-5)

in verso **B** in rima con altre parole (l'unico caso):

Mandricardo appellato era il Pagano,
Qual tanta forza e tale ardire *avia*,
Che mai non vestì l'arme il più soprano,
Et era imperator di *Tartaria*;
Ma fo tanto superbo et inumano,
Che sopra alcun non volse *signoria*,

(III, i, 6, 1-6)

in verso **C** con rima di risposta non verbale:

Dico che quel gigante in guardia *avia*
Quel bon destrier che fu de *Argalia*.

(I, xiii, 3, 7-8)

in rima con verbo in *-ere*:

Questa rivera un ponte sopra *avia*:
Una sol pietra quel ponte *facia*.

(I, viii, 21, 7-8)

Rime di risposta:

in verso **A** con rima di apertura non verbale:

Essa aveva un destrier de *Andologia*,
Che non trovava paragone al corso;
Forte e legiero, un sol difetto *avia*,

Che, potendo pigliar co' denti il morso,
Al suo dispetto l'om portava *via*.

(III, ix, 8, 1-5)

con verbo in *-ere* come rima di apertura:

Il giovanetto a ciò non *attendia*,
Ma via correndo fu gionto nel piano,
E, perché alcun sospetto non *avia*,
Tolse una lancia a un cavallier di mano.
Avea Grifaldo molti in *compagnia*,

(II, xxi, 42, 1-5)

in verso **B** con rima di apertura non verbale:

Marfisa vi lasciavi, ch'era affrontata
Ne l'altro canto al re de Circasia.
Benché sia forte la dama pregiata,
Quel re circasso un tal destriero *avia*,
Che non vi era vantaggio quella fiata.
De ira Marfisa tutta se *rodia*,

(II, iii, 1, 1-6)

con verbo in *-ere* come rima di apertura:

Con tal parole Astolfo avea cridato:
Oh quanto il re Gradasso ne *ridia*!
Pur se arma tutto e vassene sul prato,
Ché de pigliar Baiardo voglia *avia*.
Cortesemente Astolfo ha salutato,
Poi dice: Io non so già che tu *sia*;

(I, vii, 52, 1-6)

in verso **C** con rima di apertura non verbale:

Valor, beltate e forza e *cortesia*,
Ardire e senno, in sé coniunti *avia*.

(II, xxv, 46, 7-8)

con verbo in *-ire* come rima di apertura:

Forma non fo giamai più contrafatta,
Però che aveva forma de destriero
Sino alle spalle, e dove il collo *uscita*,
E corpo e braccia e membra d'omo *avia*.

(I, xiii, 51, 5-8)

Usato come ausiliare, sempre con inversione rispetto al verbo retto, *avia* costituisce praticamente in numero pari rima di apertura (nei versi 2°, 7°) e rima di risposta (nei versi 3°, 4°, 5°, 6°). Le parole con cui rima sono soprattutto verbi, forme della 3ª persona dell'imperfetto dei verbi in *-ere* ed *-ire*, dell'indicativo presente e del condizionale.

Rime di apertura:

in verso **B** con rime di risposta non verbali:

Era partito Astolfo già di Franza:
Baiardo il buon destrier *menato avia*;
L'arme ha dorate, e dorata ha la lanza,
E va soletto e senza *compagnia*.
Già passato ha il paese di Maganza,
E già Lamagna grande e la *Ongaria*;

(I, ix, 37, 1-6)

con rime di risposta tra cui anche un verbo in *-ere*:

E verso Brandimarte torna ancora
Menando, come il primo *fatto avia*;
Lui, che levato fu senza dimora,
Già, di tal cosa non se *sbigotia*.
Anci menando del brando lavora,
Dando e cogliendo colpi *tuttavia*,

(II, xxv, 33, 1-6)

in verso **C** con verbo in *-ere* (caso unico) come rima di risposta:

Perché aggio inteso che for due germane
Tanto di faccia e membre simigliante,
Che, veggendole, 'l patre la dimane

E la sua madre, che *fatte le avia*,
L'una da l'altra non *ricognoscia*.

(I, xxii, 36, 4-8)

Rime di risposta:

in verso **A** con rima di apertura non verbale:

Come di sotto al re de *Circasia*,
Non se accorgendo lui, tolse il destriero;
E di Marfisa, che fu tanto *ria*
Che il fece uscir più fiato del sentiero;
E de quel brando, e del corno che *avia*

(II, xvi, 12, 1-6)

con verbo in *-ere* come rima di apertura:

Il re, rivolto a' soi baron, *dicia*
Che li incresceva di quel cavalliero,
Che a tal partito il senno *perso avia*;
E che potrebbe anco esser de legiero
Che lo intelletto il *ritornaria*.

(I, ix, 46, 1-6)

in verso **B** con rima di apertura non verbale:

Prima che fosse in Albraca serrato,
Come intendesti, il re de *Tartaria*,
Già se era prima dentro recovrato
Re Sacripante, pien di *gagliardia*.
Medicar se faceva disarmato,
E tanto sangue già *perduto avia*,

(I, xi, 34, 1-6)

con verbo in *-ere* come rima di apertura:

Stette Ranaldo un gran pezzo pensoso,
E nulla alla donzella *respondia*,
Perché entrare al giardin meraviglioso
Sopra ogni cosa del mondo *desia*,

E non è fatto il baron paüroso,
Del gran periglio che *sentito avia*;

(I, xvii, 47, 1-6)

Le forme in *-aro* della terza persona plurale del perfetto dei verbi in *-are*. Le forme registrate nel testo sono di basso numero (10), ma costituiscono senza eccezione rime di apertura (nei versi 3°, 5°, 8°), rimando quasi esclusivamente tra di loro:

Rime di apertura:

in verso A con rime di risposta tra verbo in *-are* e sostantivo:

E cavallier le dame *salutaro*
Chinando il capo con atto cortese:
Ma quelle l'una e l'altra se *guardaro*,
E la vestita a nero a parlar prese,
Dicendo alla compagna: Altro *riparo*

(III, ii, 42, 1-5)

in verso B con sostantivi come rima di risposta:

Così cruciati con le spade in mano
Ambi co 'l petto de' corsieri *urtaro*.
Non è nel mondo baron sì soprano,
Che non possan costor star seco al *paro*.
Se fosse Orlando e il sir de Montealbano,
Non vi seria vantaggio né *divaro*;

(I, i, 91, 1-6)

in verso C in rima con sostantivo:

Tutti i Cristiani intanto ve *arivaro*;
Non vi fu a' Saracini alcun *riparo*.

(I, iv, 42, 7-8)

in rima con la stessa desinenza:

Tanto la gente adosso il *abondaro*,
Che al mal suo grado Angelica *lasciario*.

(I, xv, 30, 7-8)

Ben consapevoli dei pericoli delle esagerazioni e delle minimalizzazioni del valore evocativo-associativo di certe sequenze foniche, cercheremo di tener conto nella debita misura delle combinazioni di suoni, mettendo in risalto i luoghi in cui essi *concorrono a sottolineare* l'atmosfera delle scene.

Non è senza dubbio un puro caso che la desinenza *-er* della 3^a persona plurale del perfetto dei verbi in *-ere* ricorra nella maggioranza dei casi, in scene di battaglia come quella che segue

La qual [la storia] lasciai, se vi ricorda, quando
Sorse il gran crido al campo de' Pagani,
Talabalachi e timpani suonando.
Corni di brongio *et* instrumenti istrani,
Alor che Brandimarte e il conte Orlando
Gionti ne' poggi e riguardando e piani
Vider cotanta gente e tante schiere
Che un bosco par di lancie e di bandiere.

(III, viii, 3, 1-8)

Nell'ottava che riprende il filone della narrazione appena abbozzata alla fine del canto precedente il Boiardo riesce a destare in maniera efficacissima la curiosità dei lettori rievocando le grida ed i rumori della battaglia. I mezzi per ottenerlo sono costituiti dai nessi consonantici *r + occlusive* [rd,rt,br,gr], *r + sibilante* [rs] e dalla loro combinazione [str] nonché dal gruppo [nstr], dalla forte sonorità di [nd] e di [gw]. Risulta molto efficace l'affricata [d₃] ripetuta più volte (poggi, gionti, gente), ed in modo particolare nella parola *brongio* di una grande suggestività fonica. Concorre a sottolineare la sonorità anche la ripetizione dell'occlusiva [b] nell'ultimo verso.

La desinenza *-orno* (3^a persona plur.) del perfetto dei verbi in *-are* si trova prevalentemente in scene di battaglia

Gnacare e corni e tamburini e trombe
Suonorno a un tratto intorno della piaccia;
Trema la terra e par che il cel rimbombe,
E che lo abisso e il mondo se disfaccia.
Tutte le dame, a guisa de colombe,
Per l'altro crido se smarirno in faccia;

Ma i cavallier con furia e con tempesta
A tutta briglia urtâr testa per testa.

(II, xx, 16, 1-8)

Pur non avendo un effetto “duro”, il nesso [rn] della nostra desinenza, insieme agli altri [rn], [nd] danno una notevole carica sonora all'effetto onomatopeico prodotto dai nessi [rk, tr, mb, rt, st, br].

Anche la desinenza *-ar* della 3^a persona plurale del perfetto dei verbi in *-are* si presta tendenzialmente ad essere sfruttata per fini fonosimbolici. L'impeto ed i rumori delle scene di battaglia, di scontri e di duelli sono rievocati, beninteso, dal concorso di numerosi fattori come si vede nell'ottava che segue:

Se forse insieme mai *scontrâr due troni*,
Da levante a ponente, al cel diverso,
Così *proprio se urtarno* quei baroni;
L' un e l'altro a le *croppe andò riverso*
Poi che ebber *fraccassato* e lor tronconi
Con tal ruina et impeto *perverso*,
Che *qualunque* era d'intorno a vedere,
Pensò che il cel dovesse giù cadere.

(I, xvi, 10, 1-8)

Dal punto di vista degli effetti sonori sono importanti i nessi *r + occlusiva*, sia primari, cioè nella parola, sia secondari, cioè fonisintattici, a cui partecipa anche la nostra desinenza *-ar* [rt, kr, pr, tr; rd, rtr]. I nessi *fricativa + r* [rs, rv; rfr] rievocano il sibilo dei continui colpi d'armi nell'aria. La sonorità dell'ottava è rafforzata dalle consonanti sonore [b, d, r] e dai nessi [sk, rn, mp], dal vigore degli accenti finali (così, andò, pensò, giù) messo in rilievo dal breve intervallo nella pronuncia dovuto alle consonanti seguenti. L'effetto sonoro prodotto dall'insieme dei fattori elencati viene ulteriormente accentuato dal ritmo teso dei versi formati da giambi e pirrichi.

Ad illustrazione del fatto che lo stesso fenomeno può essere sfruttato per scopi diversi, diametralmente opposti, riportiamo uno dei tanti esempi in cui le forme con *-ar* si trovano in scene “neutrali”, lungi dall'essere utilizzati per marcati fini fonosimbolici:

Nel porto a Famagosta *poser scale*,
E via *ne andâr* di lungo a Nicosia,
Quale è fra terra la città reale,

E Tibiāno il seggio vi tenia.
Quivi con festa e pompa trionfale,
Con duci e conti e molta baronia
Intrò il re di Damasco tutto armato,
Con tromba avanti e bene accompagnato.

(II, xx, 10, 1-8)

Il brano citato serve anche ad illustrare il fatto che abbiamo cercato di evitare delle forzature, di trovare prove per preconcetti e per ipotesi. Abbiamo voluto semplicemente individuare delle *tendenze* di scelta e di uso dove queste erano possibili.

Situazione

Quanto alle varianti della prima persona singolare dell'imperfetto *-ava/-avo* è da notare che la seconda è usata esclusivamente dai personaggi dell'opera e mai dal Boiardo in persona quando si rivolge al suo pubblico ideale, ed in più con una concentrazione abbastanza massiccia nel racconto di Leodilla (I, xxi-xxi).

Una volta individuate delle tendenze nella scelta delle varianti morfologiche, il successivo passo logico sarebbe quello di individuare le finalità e le ragioni nell'uso delle altre forme non solo del paradigma base ma anche di quelle che si trovano fuori di esso. Tale operazione richiederà, oltre ad un'analisi microtestuale, allo studio attentissimo delle fonti ed all'individuazione di nuovi criteri di analisi da applicare al testo, la pubblicazione dell'edizione critica dell'Orlando Innamorato.

TASSO, CORTIGIANO DISSIMULATORE

Nel 1565 quando Torquato Tasso entrò al servizio di corte della famiglia D'Este, il clima intellettuale-spirituale dell'Italia controriformistica si era notevolmente cambiato rispetto alla vita in corte delineata dal Castiglione all'inizio del secolo. Sotto il dominio spagnolo e con l'egemonia della Chiesa, l'intellettuale del finesecolo si trovava in una situazione nuova in cui "la scelta ora si poneva tra la rottura aperta con l'ortodossia e la piena sottomissione comunque motivata o mascherata alla medesima, tra una difficile emigrazione e un'altrettanto difficile permanenza"¹. La libertà intellettuale concepita in senso umanistico, enunciata anche dal Castiglione, s'irrigidiva sempre di più in un servizio subalterno nella corte di un principe assoluto. In questa società rifeudalizzata, spagnolizzata, sotto la repressione spirituale della Controriforma il libero servizio di corte si trasformò in un servizio-servitù, in cui:

*Sciolto il braccio non sie
Perché 'l laccio sia d'oro,
O schiavi, che il tesoro
Di vostra libertà spargete al vento.*²

Con la mutata qualità del servizio si modifica anche il ruolo del cortigiano intellettuale. Nell'ottica del *Cortegiano* all'intellettuale di corte era toccato il compito privilegiato di guidare il principe, come istitutore assoluto, sulla strada della morale verso il bene etico. Questa funzione consiste nel "guadagnarsi [...] talmente la benivolenza e l'animo di quel principe a cui serve, che possa dirgli, e sempre gli dica, la verità d'ogni cosa che ad esso convenga sapere, senza timor o pericolo di dispiacergli; e [...] ardisca di contradirgli e con gentil modo valersi della grazia acquistata con le sue buone

¹G. PROCACCI, *Storia degli italiani*, Bari, 1987. 215.

²G. B. MANZINI, *Al signor Girolamo Preti richiamandolo dalla Corte*, in G. Preti, *Poesie*, Venezia, 1670. 193.

qualità per rimuoverlo da ogni intenzion viciosa ed indurlo al cammin della virtù”³. Benché il Tasso nel suo dialogo *Il Malpiglio ovvero della Corte* lodasse il Castiglione “perché la bellezza dei suoi scritti merita che da tutte l’età sia letta, e da tutte lodate, e mentre dureranno le Corti”, aggiunse che “le Corti si mutano a’ tempi”⁴, e con esse l’*ethos* cortigiano tra le nuove condizioni del potere. A causa di questo mutamento, giustamente osservato dal Tasso, l’idea di una corte governata dal principe virtuoso con la guida morale del cortigiano intellettuale si capovolge nell’immagine delle “inique corti” (VII. 12. 8.) della *Liberata*, in cui all’intellettuale cortigiano spetta il compito di obbedire senza contraddire. In compenso ci sono le feste, le sottili dispute letterarie, gli spettacoli che celano la generale decadenza e impotenza.

Il potere politico esclude da ogni partecipazione diretta l’intellettuale: l’*istituzione* e la *conversazione*, come funzioni primarie del cortigiano castiglionesco d’ispirazione umanistica, vengono sostituite dall’*esecuzione*: l’esecuzione, senza scrupoli morali, della volontà del principe assoluto. Il Tasso stesso poté vedere chiaramente, anche per propria esperienza, lo *status* dell’intellettuale di corte trasformato in circospetto segretario, esecutore degli ordini. Il desiderio costante per l’*otium* diventava sempre più impossibile. Tasso constatò con amarezza il nuovo compito, anzi obbligo dell’intellettuale cortigiano: “egli non dimora fra le scuole de’ Retori, o de’ Sofisti, ma ne’ palazzi e nelle corti de’ Principi: né vive nella contemplazione, ma nell’azione.”⁵ La superiorità intellettuale del cortigiano castiglionesco si trasformò nel “l’inferiorità manifestata nella pronta ubbidienza, e nell’umiltà di non contraddire [...] che fa grato al Principe il cortigiano”⁶. Anche i limiti etici del servizio di corte si spostano: il cortigiano castiglionesco deve rifiutare (almeno in teoria) il servizio infame, non consono all’eticità, anzi gli è permesso di scegliere un nuovo signore, più degno se il principe non corrispondeva alle norme etiche generalmente accettate. Il cortigiano tassesco, invece, non deve preoccuparsi delle motivazioni degli ordini “duri e spiacevoli” impostigli di eseguire; nemmeno è lecito abbandonare il suo principe, tanto il cambiare corte non significa affatto cambiare condizione. “La prudenza dunque del cortigiano consisterà ne l’essercitare i commenda-

³B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam, Milano, 1981. IV. V. 368-9.

⁴T. TASSO, *Il Malpiglio ovvero della Corte*, in *Opere di Torquato Tasso*, Firenze, 1724. 175.

⁵Cfr. T. Tasso, *Il segretario*, in *Discorsi*, tomo I, Pisa, 1823. 128.

⁶T. TASSO, *Malpiglio*, *op. cit.* 179.

menti del principe... colla sua piacevolezza e colla sua destrezza modera la severità de le commissioni” che “per l'accortezza del cortigiano sogliono parer men dure e spiacevoli il più delle volte”⁷.

In queste condizioni il nuovo tipo di cortigiano trasmette ed esegue gli ordini senza mostrare più ingegno e capacità intellettuale del suo signore. Non si tratta ormai del cortigiano castiglionesco dotato di tutte le virtù, capacità, dottrina, perfezione intellettuale, culturale e fisica: il cortigiano dell'età di Tasso, pur avendo le soprascritte qualità, deve nasconderle per non generare invidia: “ogni maggioranza d'ingegno suol essere odiosa al Principe” per questo “appari il cortigiano piuttosto di *occultare*, che di *apparere* [...] *ricoprendo* o come dice alcuno *tacendo*. Dunque *occultando* il cortigiano, schiva la noia del Principe, ed *occultando* ancora pare che egli possa *celarsi* dall'invidia cortigiana”⁸. Da questo passo — in cui sono accumulati sinonimi della dissimulazione — risulta che il Tasso evitò di usare il termine ormai da tanto tempo biasimato e apprezzato, criticato e lodato, perché alla parola venivano dati giudizi anche poco gradevoli. Poco dopo aver scritto il dialogo, il Tasso scrisse una lettera apologetica dichiarando di aver cancellato dal dialogo termini che potevano generare perplessità: “S'avanzerà a Vostra Signoria tempo di rileggere il mio dialogo, vedrà cassata due volte la parola *infingendo* e ripostavi *occultando*; credo che si legga la terza volta *simulando*: vorrei che fosse parimente cassata e postavi *ricoprendo*; perché mi spiacerebbe ch'altri pensasse ch'io formi il cortigiano simulatore: ma io non intendo d'altra simulazione che di quella di nasconder se stesso”⁹. Il Tasso, pur riconoscendo la necessità di vivere dissimulando, voleva piuttosto valersi di abbellimenti, per così dire, di finzione stilistica per evitare l'interpretazione ambigua della dissimulazione. Il nostro autore celava la dissimulazione con varie metafore non solo nel *Malpiglio*, ma anche nella *Liberata* come si vedrà più in avanti.

La dissimulazione come forma del vivere cortigiano era stata presente anche nel *Cortegiano* sotto forma di “*sprezzatura che nasconda l'arte e dimostri* ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi”¹⁰. Questa “regula universalissima” castiglionesca presupponeva straordinarie capacità intellettuali per nascondere, cioè dissimulare lo sforzo

⁷op. cit. 179.

⁸op. cit., 179-80. Il corsivo è mio.

⁹T. TASSO, *Lettera a Marcello Donati*, in *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, Firenze, 1958. vol. I. 41. Il corsivo è mio.

¹⁰B. CASTIGLIONE, *op. cit.*, I. XVI. 59-60. Il corsivo è mio.

al fine della perfezione; è una retorica del comportamento, l'arte della persuasione che si basa sull'apparenza, sulla scenicità simulata della sostanza dissimulata. Fin dall'opera del Castiglione la corte diventava una scena, un teatro, "un grandioso 'inganno' collettivo", per dirla con Mario Rosa, dove ognuno è obbligato a diventare attore e portare la maschera per dissimulare i propri pensieri e adattarsi ai ruoli imposti dalla corte. L'amico del Tasso, Battista Guarini poteva sentire, a buon diritto, che "questo è un secolo di apparenza et si va in maschera tutto l'anno. [...] Et pochi letterati son hoggi dî, che della sola scorza non si contentino, poiché tanto giova et frutta il *parere*, quanto il sapere".¹¹

Mentre la sprezzatura/dissimulazione del Castiglione mirava ad un fine etico, all'affermazione sociale, verso la fine del Cinquecento, dopo alcuni decenni di interpretazione ora positiva ora negativa, la dissimulazione finì per essere "Ancella della Prudenza, e scudo della Veritate [...] a cui Giove fa lecito che talvolta si presenti in cielo"¹². È la quinta virtù cardinale, la virtù per eccellenza del fine secolo quando "l'ingingere è una delle maggiori virtù"¹³, fece dire il Tasso con il Malpiglio. Ma questa dissimulazione, dissimulatamente enunciata dal Tasso nelle sue opere, serve ormai a ottenere l'onore, e soprattutto al vivere e sopravvivere in una società ambigua in cui "non è tanto necessaria l'eccellenza delle lettere, quanto la prudenza e l'accortezza di saperle a tempo manifestare"¹⁴. Adattarsi al tempo, al luogo e alle persone esige assumere sempre forme diverse, simulate e dissimulate: Circe, cameleonte, Proteo, polipo, tutti sono simboli dell'arte del fingere nella società di corte. Il cortigiano intellettuale deve prendere le qualità di Proteo. Nell'*Aminta* questo dio potrebbe essere il sinonimo della vita in corte:

*Proteo son io, che trasmutar sembianti
E forme soglio variar sì spesso;
E trovai l'arte onde notturna scena
Cangia l'aspetto: [...]*

(Intermedio primo)

¹¹G. B. GUARINO, *Lettera al Lomellino cherico di Camera a Roma*, in *Delle lettere di G. B. Guarino*, parte seconda, Venezia, 1596. 76-7.

¹²G. BRUNO, *Spaccio della bestia trionfante*, Milano, 1985. 207.

¹³T. TASSO, *Il Malpiglio*, *op. cit.*, 180.

¹⁴*op. cit.* 182.

Il successo del vivere in corte, secondo il *Malpiglio* tassesco, non è conquistato con le virtù cardinali o le qualità artistiche o con il talento, ma con l'uso accorto della simulazione e della dissimulazione, ossia con un'arte che suggerisce la mediocrità simulata e l'eccellenza dissimulata. Se per Tasso "La corte è una congregazione d'uomini raccolti per onore"¹⁵ il fine in assoluto per cui il cortigiano diventa dissimulatore è l'onore. L'onore che nel mondo bucolico dell'*Aminta* viene definito:

[...] vano

Nome senza soggetto,

Quell'idolo d'errori, idol d'inganno,

(*Aminta*, a. I. coro.)

nel mondo cortigiano ("incantato alloggiamento") è la parola chiave con cui si spiega il motivo dell'essere celato. L'onore, a sua volta, non è un fine etico ma la sublimazione della servitù di corte. Se il cortigiano del Castiglione con un occhio guarda sempre al "bon fine" della sua azione, il cortigiano del Tasso mira all'esito, all'apparenza del suo fine di decoro che non ha niente a che fare né con la politica né con l'etica. Anche l'onore poetico dipende in gran parte dai gusti del pubblico di corte e dalla politica culturale del principe. Tasso ne era ben conscio quando scrisse così a Scipione Gonzaga: "Io non mi proposi mai di piacere al vulgo stupido; ma non vorrei però solamente soddisfare i maestri de l'arte. Anzi sono ambiziosissimo de l'applauso de gli uomini mediocri. [...] Prego dunque Vostra Signoria che me ne scriva quel tanto c'avrà potuto sottrarre dal parere de' cortigiani galanti"¹⁶. Nell'*Aminta* la corte si presenta come luogo della simulazione e dissimulazione, dell'apparenza che dissimula le brutalità del potere e simula una visione tutto oro di un ambiente sfarzoso, "bella imago/ De 'l teatro de 'l mondo" (Intermedio terzo). Bella, non poteva esser altro perché la favola pastorale venne presentata nella corte estense, recitata da cortigiani: Tasso voleva offrire un'alternativa simulata sapendo che nella finzione della favola la celebrazione dei personaggi e delle vicende di corte si capovolge nella descrizione malinconicamente negativa, e viceversa. Tutto è finzione, maschera: l'interpretazione ambigua è il solo rifugio: la nostalgia della "bella età de l'oro" è solo un gioco letterario, una fuga simulata. La vera fuga sarebbe quella del "guardian de gli orti", cortigiano della *Liberata*, però di

¹⁵T. TASSO, *Il Malpiglio*, op. cit., 177.

¹⁶Cfr. *Lettera a Scipione Gonzaga* del 16 luglio 1575, in *Prose di T. Tasso*, a cura di F. Flora, Milano, 1935. 987.

questa fuga neanche il Tasso poeta era capace: i suoi pellegrinaggi di corte in corte testimoniano dell'impossibilità di tale impresa. La sorte, di Tasso e dei letterati in generale, era ormai determinata, vincolata al servizio di corte. Nella favola pastorale Tirsi, letterato mascherato; poeta di corte, può lasciare la corte e andare tra i pastori perché il suo principe gli ha ordinato. Ecco l'unica alternativa!

La tetra figura di Mopso (per cui Tasso voleva vendicarsi di Sperone Speroni) invece di indovino, potrebbe essere un tipico cortigiano a cui Tirsi, rispondendo ad Aminta, non risparmia parole aspre:

Di qual Mopso tu dici? di quel Mopso
C'ha ne la lingua melate parole
E ne le labbra un amichevol ghigno,
E la fraude ne 'l seno ed il rasoio
Tien sotto il *manto*? [...]

(*Aminta*, a. I. sc. 2.)

È il manto che copre, che dissimula il vero, che assicura l'apparenza anche nella *Gerusalemme liberata*; sotto il *manto* ci sono nascosti gli inganni: verità e inganno costituiscono il contrasto in cui l'inganno riesce tanto meglio quanto più ingegnoso: l'"ingegnoso inganno" di Erminia (*Lib.*, VI. 87. 6.) nel manto di Clorinda che, a sua volta, cela i propri sentimenti a Tancredi:

Poi gli dice infingevole, e nasconde
sotto il *manto* de l'odio altro desio:

(III. 19. 1-2.)

e i "pensati inganni" di Armida (IV. 38. 7.) servono a fare "manto del vero a la menzogna" (IV. 25. 8.). Armida è un personaggio tanto complesso da poter dissimulare la dissimulazione, è la metafora dell'inganno che si serve del manto anche quando racconta la sua storia inventata: cela l'inganno suo scoprendo quello altrui. Nella sua falsa storia fece credere al Buglione che il nemico di lei:

[...]l' maligno suo pensiero interno
celasse allor sotto contrario *manto*.

(IV. 45. 5-4.)

Ma per questi “pensati inganni” ci vuole la personalità ambigua di Armida, la sua mente acuta:

[...] che sotto biondi
capelli e fra sì tenere sembianze
canuto senno e cor virile *ascondi*¹⁷
(IV. 24. 1-3.)

Per poter dissimulare l'inganno, “le più occulte frodi” (IV. 23. 5.) bisogna valersi dell'ingegno, della stessa acutezza che produce la metafora barocca, il concetto. La forma del vivere dissimulata è una metafora, un concetto arguto che crea il vero coperto da ingannevoli sembianze. La coesistenza di vero e falso, reale e finto, realtà e sogno ci porta al mistero poetico della scorza e midolla. Fatto eloquentemente dimostrato già nel primo canto della *Liberata* in cui Tasso fa invocazione alla Musa:

Tu rischiara il mio canto, e tu perdona
s'intesso fregi al ver, s'adorno in parte
d'altri dilette, che de' tuoi le carte,
(I. 2. 6-8.)

I fregi sono dolci inganni come “gli orli del vaso” “aspersi di soave licor” che offre a “l'egro fanciul” perché:

'l vero, condito in molli versi,
i più schivi allettando ha persuaso.
[...]
succhi amari *ingannato* ei beve,
e da l'*inganno* suo vita riceve.
(I. 3. 3-8.)

Non solo Armida,

[...] con sì *adorno inganno*
cerca di ricoprir la mente accesa
sotto altro zelo;
(V. 7. 5-6.)

¹⁷È impossibile non ricordare i versi del Petrarca in cui — “sotto biondi capei, canuta mente” (*Canzoniere*, 213, 3.) — si tratta di una “rara virtù” (2.).

ma anche Tasso richiama sottilmente all'inganno, alla dissimulazione poetica siccome "ver di falso ha faccia" (IX. 23. 4.) o "pur molto di falso al ver s'aggiunge" (XV. 37. 6.).

La legittimazione del vivere doppio con la simulazione e dissimulazione verso la fine del Cinquecento diventa regola, norma di vita. La dissimulazione barocca poteva manifestarsi sotto diverse forme, e le varianti (manto, maschera, pazzia, sogno, menzogna) pur assumendo contrassegni diversi, in fondo esprimono lo stesso concetto nell'immaginario del tempo. Per il Tasso la corte — accanto alle accademie — era l'unico ambiente che conosceva bene, la cui sostanza dissimulata, il cui linguaggio codificato era inteso solo da pochi eletti, e in cui le sue opere potevano trovare il loro pubblico congeniale. Questo pubblico mitizzava anche la pazzia del poeta. Vi erano contemporanei di Tasso che credevano la pazzia del poeta fosse, almeno in parte, simulata. Ma se l'intellettuale cortigiano doveva dissimulare, mentire, l'irrequietezza del Tasso poteva esser interpretata anche dalla situazione morale dominante e non solo dalla sua predisposizione psichica. Il sottile gioco intellettuale-psichico di simulazione-dissimulazione presuppone un carattere forte che sa perfettamente quando simulare concetti altrui e quando dissimulare i propri pensieri, spiacevoli ad altri. Il dissimulatore più eccellente, che dissimula la dissimulazione, deve saper evitare effetti schizofrenici nel discernere in se stesso verità e menzogna. Tasso anche nella pazzia, reale o simulata che sia, incarnò il personaggio tipico del barocco. Se la metafora barocca poteva essere frutto della pazzia, la mente di Tasso era predisposto a creare simboli arguti.¹⁸

Tasso sapeva che la liceità della dissimulazione vale solo per la vita terrena, ossia per la corte. Davanti a Dio ("il Ciel che n'ode e ch'ingannar non lice", *Liberata*, VIII. 68. 2.) il contrasto tra vero e falso si dissolve, e come avrebbe detto di lì a poco Torquato Accetto: "È tanta la necessità di usar questo velo, che solamente nell'ultimo giorno ha da mancare. Allora saran finiti gli interessi umani, i cuori più manifesti che le fronti, [...] Non averà che far la dissimulazione tra gli uomini, in qualunque modo si sia, quando Iddio, che oggi *est dissimulans peccate hominum*, non dissimulerà più"¹⁹. Tasso in una lettera, scritta alcuni giorni prima della morte, con

¹⁸"L'ultimo furore è quel de' matti, i quali meglio che i sani (chi lo crederebbe) sono condizionati a fabricar nella loro fantasia metafore facete e simboli arguti: anzi *la pazzia altro non è che metafora*". Cfr. E. Tesauro, *Cannocchiale aristotelico*, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli, 1960. 37. Il corsivo è mio.

¹⁹Cfr. T. Accetto, *Della dissimulazione onesta*, (1641) a cura di S. S. Nigro, Genova, 1983. 83.

animo tranquillo e ormai distaccato confessa a un amico²⁰: “Pregate Iddio per me: e siate sicuro, che sì come vi ho amató ed onorato sempre ne la presente vita, così farò per voi ne l'altra più vera, ciò che a la *non finta ma verace* carità s'appartiene”.

²⁰È Antonio Costantini, allora segretario di Scipione Gonzaga. La citazione è dalla *Lettera ad Antonio Costantini*, in *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, Firenze, 1958. I. 86. Il corsivo è mio.

POESIA

DA STANZE DI MOSCA (1988)

1.

La notte scende su Mosca
mettendo la sordina sugli eventi:
tutto è quiete ed abbandono...

Il cielo è pulito, terso,
molto luminoso
— non ancora popolato di stelle —
solo una nuvola opalescente
definisce in lontananza
un improbabile orizzonte...

Così nella mente tornano a prendere vita
i ricordi del passato,
dei giorni trascorsi,
la memoria del corpo offerto,
l'abbandono degli abbracci e delle carezze...

Ed il sangue torna a fluire tra le membra,
battendo con dolore alle tempie,
in un pulsare
che non ha più freni
ed il corpo vibra impazzito,
indifeso al richiamo
del più antico desiderio d'amore.

A Moszkvai stanzák-ból (1988)

Moszkvára leszáll az éj
eltompítva a hangokat:
minden nyugodt és elmerült...

Az ég tiszta, ragyogó
nem lakják még be a csillagok —
csak egy áttetsző felhő
rajzol ki távol
bizonytalan horizontot...

így gondolatban életre kelnek
a múlt emlékei,
az elmúlt napoké,
a fölkinált test emléke,
az ölelésben való elfeledkezés...

Visszatér a vér a zsibbadt tagokba,
fájdalmasan dobol a halántékomon,
féktelen lüktetés,
tébolyultan rezeg a test,
a legősbibb szerelmi vágy
hívó szavától védtelen.

3.

Guardandoti negli occhi,
oltre il tavolo della cucina,
mi sono perso dentro di te
dimenticando

le infinite parole,
i pensieri ed i gesti,
che ti volevo offrire:
immagini di te
che mi ero regalato
nella solitudine.

Szemedbe nézve,
a konyhaasztalon túl,
elvesztem benned,
feledve
a neked szánt
számolatlan szót,
gondolatot és mozdulatot:
a képeket, melyekben megjelenysz,
s melyekkel megajándékoztam
magam a magányban.

4.

Così, un lontano giorno di giugno
sei arrivata tu nella mia vita
oramai insabbiata...

Così, semplicemente
mi hai preso per mano
per insegnarmi a volare
— come sai fare tu
nei momenti d'abbandono —
e nel volo,
tra le nuvole ed i sussurri del vento,
liberarmi dei molti strati di pelle
che nel tempo sono andato accumulando

per non dover soffrire
nuove pene
e dolorose malattie d'amore.

Igy érteztél immár
elsiváruult életembe
egy régi júniusi napon...

Ilyen egyszerűen
fogtál kézen,
hogy repülni taníts
— ahogy te tudsz
a megfélekedezés pillanataiban —
s hogy a repülésben
a felhők közt, a szélsusugásban
megszabadíts a sok hámrétegtől,
melyet azért növesztettem az idők
során,
hogy ne szenvedjek
újabb kínokat,
fájdalmas bajokat
a szerelemben...

13.

Stessa stanza
— la 305 —
stesso letto,
un posto per dormire
— il tuo —
uno spicchio di luna nuova, rossa,
sulla piana del Pescara...

Mancavi solo tu,
dispersa tra le Ande
ed il verde dell'Amazzonia
ad inseguire
un sogno,
una fantasia,
da dividere con fantasma.

Ugyanaz a szoba
(305)
ugyanaz az ágy,
egy fekvőhely
(a tied)
az újhold vörös gerezdje
Pescara síkja fölött...

Csak te hiányzol,
az Andok és az Amazonas
zöldjébe veszve,
hogy kövessem
az álmot,
a vágyképet,
melyet egy látomással kell
megosztanom.

20.

Ho a lungo scrutato il cielo
in attesa di un tuo segnale,
di una stella cadente di mezz'agosto
che solca gli spazi infiniti
con una bella scia di rosso fuoco...

Ma il cielo questa notte
è voluto restare muto,
e non mi ha voluto portare
nessun tuo messaggio d'amore...

Hosszasan fürkésztem az eget,
egyetlen jelzésedre várva,
egy augusztusi hullócsillagra,
mely tüzcsíkkal szántja
a végtelen tereket...

de az ég ma éjjel
néma kívánt maradni,
és nem akarta elhozni
szerelmes üzeneted...

(Traduzione a cura di ENDRE SZKÁROSI)

UNA STRUTTURA ESPRESSIVA DELLE POESIE DI
CAMILLO SBARBARO
COME PONTE TRA LEOPARDI E MONTALE

*Sbarbaro, estroso fanciullo, piega versicolori
carte e ne trae navicelle che affida alla fanghiglia
mobile d'un rigagno; vedile andarsene fuori.
Sii preveggenza per lui, tu galantuomo che passi:
col tuo bastone raggiungi la delicata flottiglia,
che non si perda; guidala a un porticello di sassi.*

E. MONTALE: Epigramma

Col presente breve intervento vorrei obbedire all'invito dell'amico di Sbarbaro, Eugenio Montale: guidare la delicata flottiglia delle poesie del volume "Pianissimo" in un porticello di sassi: quello della vostra attenzione.

Il secondo volume di poesie di Camillo Sbarbaro (nato a Santa Margherita Ligure nel 1888 e morto a Savona nel 1968) è uscito come edizione de *La Voce*, la famosa rivista fiorentina che durante gli otto anni di esistenza ha visto un notevole capovolgimento di intenti. Partita nel 1908, sotto la guida di Prezzolini e Papini con intenzioni militanti, antiaccademiche, con un impegno largamente sociale e con un'istanza educativa², dal 1914 in poi, redatta ormai dal De Robertis diventerà una rivista prevalentemente letteraria (*'La Voce bianca'*), pur non perdendo di mira quella lotta al passato

¹Dr. György Domokos è docente di italianistica presso la Cattedra di Italianistica dell'Università Cattolica Péter Pázmány. La presente relazione è stata presentata in occasione del concorso all'Università Loránd Eötvös, nel novembre del 1994.

²Piuseppe Prezzolini (1882-1982) definisce così il programma de *La Voce* nell'editoriale del primo numero (20/12/1908), intitolato *'La nostra promessa'*: *'Noi sentiamo fortemente l'eticità della vita intellettuale e ci muove il vomito il vedere la miseria e l'angustia e il revoltante traffico che si fa della vita dello spirito'*. E più avanti: *'Col pubblico vogliamo stare in contatto, soprattutto con quello delle provincie e dei piccoli centri e delle campagne'*.

che ha caratterizzato i primi anni. La Voce ha dato un contributo determinante ai fermenti letterari del primo Novecento, non solo per aver reso noto Mallarmé ed Apollinaire in Italia, ma anche perché ha visto nascere attorno un'autentica "scuola"³, quella, appunto, dei "vociani".

Di questa scuola poetica s'è detto molte volte che i poeti appartenenti ad essa (Clemente Rebora, Pietro Jahier, Umberto Saba, Scipio Slataper, Camillo Sbarbaro e Giovanni Boine) hanno in comune la formazione idealistica, la rivolta al passato e soprattutto la consapevolezza del drammatico momento di crisi che provoca anche altre soluzioni sul piano spirituale (pensiamo per esempio ai crepuscolari, al D'Annunzio e allo stesso futurismo).

Eccoci ormai vicini al nucleo del contenuto, messaggio primordiale del volumetto *Pianissimo*.

L'esperienza individuale sarà accettata da Sbarbaro come unico spunto concreto, decifrabile, da cui nascerà il suo autobiografismo tutt'altro che patetico: amaro e nudo. Più tardi cercherò di individuare anche sul piano lessicale questo "grado zero", come specchio di quel senso del "disordine" inquietante del mondo che all'incombere della Grande Guerra coglieva l'Italia. Sommarariamente si usa definire lo stile dei vociani "frammentismo", appunto perché mosso da separati momenti osservati o vissuti e non precostruiti. Ciò vuol dire, innanzitutto, il rifiuto totale del romanzo ottocentesco in quanto globale interpretazione del reale e comporta l'accostamento di prosa e poesia, come avremo occasione di osservare nelle poesie sbarbariane che citerò. Le visioni episodiche, la ricerca assoluta di sincerità sfocia inevitabilmente in un esasperato soggettivismo⁴.

Camillo Sbarbaro offre nel suo volume "Pianissimo" il più coerente esempio di questo frammentismo dei vociani. Come tanti poeti italiani del Novecento, anche lui trae prima ispirazione dal paesaggio della sua terra natale. La Liguria è per Sbarbaro (come più tardi anche per Montale) l'immagine del mondo interiore come per Ungaretti il Carso, la Toscana per Tozzi e Bilenchi, la Sicilia per Pirandello e Quasimodo o per Pavese le Langhe. Di Sbarbaro sappiamo inoltre che era un rinomato studioso di licheni, pianticelle, come la sua poesia stessa, poco vistose ma attaccatissime alla vita.

³La categoria di „scuola” riferita ai vociani è per eccellenza a posteriori, definendosi loro stessi più palestra che scuola.

⁴Ogni componimento ambiva alla perfezione e ognuno era sempre l'ultimo a cui mi accingevo' — dirà lo stesso Sbarbaro nella Prefazione alla seconda edizione di *Pianissimo*, uscita nel 1954. Montale, l'amico, definisce il tono del volume con queste parole: 'È una grigia sinfonia... qualcosa come una voce che si alzi nella notte'.

Dopo questa premessa, forse anche troppo lunga, avviciniamoci ora agli stessi testi letterari più concretamente.

Le forme dei contenuti — gli emblemi⁵

Al lettore delle poesie di “Pianissimo” risulta evidente da ogni componimento il dramma esistenziale. Già a questo punto non ci meraviglia il fatto che Sbarbaro fosse stato un assiduo ammiratore di Leopardi. L’esperienza per eccellenza interiore viene filtrata da Sbarbaro comunque in un tono deciso e corrodendo con coraggio le matrici letterarie. La divisione tra “io” e “realità esteriore” è emblematica in questi passaggi:

*‘son solo al mondo’
‘son come posto fuori della vita’
‘una cosa inanimata’
‘la condanna d’esistere’
‘essere sigillati in se stessi come tombe’*

Sbarbaro si pone con questa posizione fondamentale come antitesi:

dell’estetismo superomistico dannunziano (il modo mistificante di leggere la vita);
dell’acquiescenza pascoliana (con le sue ricadute consolatorie);
dell’esaltazione verbale dei futuristi; ma anche
dell’esausto ripiegamento del crepuscolarismo.

La posizione dell’io di fronte alla realtà, è, difatti, quella dell’alienazione, dell’estraneità ed è colta attorno a “momenti di verità” dello “svelarsi” da parte del poeta (per alludere anche qui al procedimento poetico del Leopardi):

*‘il risveglio m’è allora un altro nascere
ché la mente lavata dall’oblio
e ritornata vergine dal sonno
s’affaccia all’esistenza ariosa’*

*‘io sono in quel momento come chi,
si risvegli sull’orlo del burrone’*

⁵cf. Angelo Marchese: Le forme dei contenuti di *Pianissimo*, in: Atti del Convegno Nazionale di Studi su Camillo Sbarbaro, Spotorno, 6-7 ottobre 1973.

*'mi desto dal leggero sonno solo...
separato dal resto della casa
separato dal resto del mondo
è la mia vita ed io sono solo al mondo'*

'un improvviso gel il cuor mi coglie'

Una delle immagini care allo Sbarbaro è senz'altro quella dell'*homo viator*, ma in senso moderno e traslato: l'uomo che cammina ma senza una meta perché ha già smarrito il senso del suo andare. Nella seguente poesia ho sottolineato le espressioni che alludono a questo movimento inarrestabile:

*'A volte sulla sponda della via
preso da un infinito scoramento
mi seggo; e dove vado mi domando,
perché cammino. E penso la mia morte
e mi vedo già steso nella bara
troppo stretta fantoccio inanimato.
Quant'albe nasceranno ancora al mondo
dopo di noi!*

*Di ciò che abbiám sofferto
di tutto ciò che in vita ebbimo a cuore
non rimarrà il più piccolo ricordo.
Le generazioni passan come
onde di fiume...*

*Una mortale pesantezza il cuore
m'opprime.*

*Inerte vorrei esser fatto
come qualche antichissima rovina
e guardare succedersi le ore,
e gli uomini mutare i passi, i cieli
all'alba colorirsi, scolorirsi
a sera...*

Come non ricordare il leopardiano *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, con il suo susseguirsi di verbi che esprimono movimento? I verbi più cari di Sbarbaro sono: *'camminare'*, *'andare'*, *'traversare'*, *'uscire'*. Altrettanto importante è sottolineare la presenza della grande quantità di verbi che descrivono uno "stato": *sedere*, *coricarsi*, *guardare*, ecc.

Attorno ai brevemente enumerati nuclei di contenuto si strutturano le forme espressive di *Pianissimo*. La radicale solitudine del tramonto della *belle*

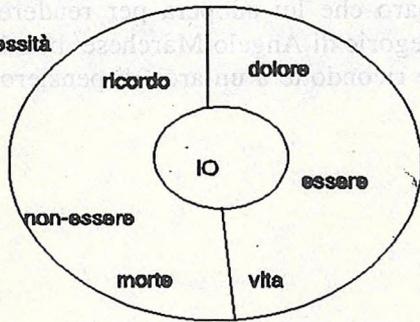
époque invade anche altri autori italiani creando la figura del protagonista antierico, anche in Svevo, Pirandello e Tozzi.

Mentre nelle poesie di Leopardi e di Montale i nuclei di contenuto riescono a formare emblemi fissi (sono stati analizzati per esempio il *colle* e la *torre* per Leopardi, il *muro* e la *catena* per Montale), per Sbarbaro questi emblemi rimarranno semplici intuizioni e immagini staccate. Ne cogliamo alcuni, senza esigenza di completezza:

- cerchio: *'varcare il cerchio
nel quale Necessità ci chiude,
più non m'illudo'*
- città deserta: *'a queste vie simmetriche e deserte
a queste case mute sono simile. Partecipo
alla loro indifferenza'*
- lago: *'Assomigli a un lago tutto uguale
sotto un ciel di latta tutto uguale'
'E l'essere e il non essere come l'acqua
e il cielo di quel lago si confondono'*

- albero ignudo
- specchio
- acqua morta
- letto-bara
- ecc.

Senza voler schematizzare i contenuti di Pianissimo cerchiamo di riassumere quanto detto finora sugli emblemi del volume nella figura seguente:



natura/città

L'IO è tagliato via dalla realtà da questo cerchio chiuso della necessità (o *'volto scialbo della Consuetudine'*) solo, dimezzato, schizofrenico tra

essere (dolore) e non-essere (ricordo, sogno, parvenze, illusioni). Tale semplificazione ci porta più vicini a poter definire la comunanza tra la posizione poetica fondamentale di Leopardi e quella di Sbarbaro, con l'ovvia differenza che se per Leopardi la Realtà è filtrata dalla natura, per Sbarbaro questo ruolo spetterà alla città⁶.

*'Piccolo quando un canto d'ubriachi
giungevami all'orecchio nella notte
d'impeto su dai libri mi levavo.
Dimentico di lor la chiusa stanza
all'aria della notte spalancavo
e mi sporgevo fuor della finestra
a bere il canto come un vino forte'*

C. SBARBARO

*'L'artigiano...cantando fassi sull'uscio
Per le valli, ove suona
Del faticoso agricoltore il canto
Ed io seggo e mi lagno
Del giovanil error che m'abbandona...
I perduti desiri e la perduta speme de'giorni
miei, di te pensando a palpitar mi sveglia'*

G. LEOPARDI

La struttura espressiva tipica di "Pianissimo"

Passiamo ora ad esaminare il procedimento espressivo tipico di Camillo Sbarbaro che lui adopera per rendere questi nuclei di contenuto. Secondo le categorie di Angelo Marchese⁷ ben 16 sulle 29 liriche del volume possono essere ricondotte a un arco di pensiero di questo genere:



⁶cf. Giorgio Bàrberi-Squarotti: *La città di Sbarbaro*, in: *Atti del Convegno Nazionale su Camillo Sbarbaro*, Spotorno, 6-7 ottobre 1973.

⁷cf. Angelo Marchese: op. cit.

esperienza (diretta o di pensiero)

kairós (momento della verità, dell'autocoscienza che dà accesso ad una realtà più sublime)

epifonema (cioè una dichiarazione esistenziale, assoluta e definitoria)

reazione (come analisi del trauma)

Mi sembra di ravvisare quest'arco che parte dall'io e torna, attraverso la contemplazione universale della realtà, all'io, in non pochi dei canti del Leopardi e in alcune liriche di Montale.

Mettiamo ora a confronto una lirica di Leopardi e una di Sbarbaro, dal punto di vista della struttura espressiva:

ESPERIENZA:

Sempre caro mi fu quest'ermo
colle,
E questa siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo
esclude. Ma sedendo e mirando,

A volte sulla sponda della via
preso da un infinito scoramento
mi seggo; e dove vado mi
domando,
perché cammino.

KAIRÒS:

interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo; ove per
poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io
quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien
l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei.

E penso la mia morte
e mi vedo già steso nella bara
troppo stretta fantoccio inanimato.
Quant'albe nasceranno ancora al
mondo
dopo di noi!
Di ciò che abbiám sofferto
di tutto ciò che in vita ebbimo a
cuore
non rimarrà il più piccolo ricordo.
Le generazioni passan come
onde di piume...

EPIFONEMA:

Così tra questa
Immensità s'annega il pensier mio:

Una mortale pesantezza il cuore
m'opprime.

REAZIONE:

E il naufragar m'è dolce in questo
mare.

Inerte vorrei esser fatto
come qualche antichissima rovina
e guardare succedersi le ore,
e gli uomini mutare i passi, i cieli
a sera...

Ora facciamo lo stesso confronto tra una poesia di Sbarbaro e una di
Eugenio Montale:

ESPERIENZA:

Taci, anima stanca di godere
e di soffrire —

Forse un mattino andando in
un'aria di vetro,
arida

KAIROS:

all'uno, all'altro vai
rassegnata —
Ascolto e non mi giunge una tua
voce.
Non di rimpianto per la miserabile
giovinezza, non d'ira o di rivolta
e neppure di tedio.

Ammutolita
giaci col corpo in una disperata
indifferenza.

Non ci stupiremmo,
non è vero, mia anima, se adesso
il cuore s'arrestasse, se sospeso
ci fosse il fiato...

Il rivolgendomi, vedrò
compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto
dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

EPIFONEMA:

Invece camminiamo.
E gli alberi son alberi, le case
sono case, le donne
che passano son donne e tutto è quello
che è — quello che è.

Poi come s'uno schermo,
s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno
consueti.

REAZIONE:

La vicenda di gioia e di dolore
non ci tocca. Perduto ha la voce la
sirena del mondo e il mondo è un
grande deserto.

Ma sarà troppo tardi: ed io me
n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano,
col mio segreto.

Nel deserto
io guardo con asciutti occhi me
stesso

Ci sono ovviamente anche altri nuclei di contenuto che sembrano addurre a simili conclusioni. Per accennare brevemente a due centrali per i tre poeti interessati, citiamo l'argomento dell'attesa, della ricerca, e del conforto impossibile di cui gli occhi sono segno; e quello del rapporto padre-figlio che potrebbero fornire ulteriori punti in comune anche sul piano espressivo.

Lo specchio linguistico della posizione intellettuale di Sbarbaro

Aggiungo una breve nota di tipo linguistico-stilistico a conferma di quanto ho detto sull'impostazione poetica di Sbarbaro⁸. Già a prima vista risulta palese per il lettore che Sbarbaro non partecipa alle esperienze di rinnovamento del linguaggio letterario. Il suo materiale linguistico è largamente denotativo, lontano dall'uso dei termini eletti di Pascoli e

⁸Si trovano simili conclusioni nel primo intervento critico sulla lingua dei vociani, scritto da Gianfranco Contini ancora nel 1939. G. CONTINI: *Alcuni fatti della lingua di Giovanni Boine*, in: *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.

D'Annunzio⁹. Le parole più frequenti, "preferite" da Sbarbaro (*anima, scoramento, smarrimento, stupore, necessità, indifferenza, sazietà, sonno, inganno, ecc*) sono prevalentemente di un campo semantico ben preciso anche quando non si riferiscono a cose palpabili.

Per quanto riguarda la metrica di Sbarbaro, possiamo osservare nella lirica già citata *Taci, anima stanca di godere* una ritmicità sfasata rispetto all'unità metrica e frastica. Egli avvicina volutamente la poesia alla prosa, per contenere il flusso patetico e per evitare la declamazione di tipo crepuscolare. Si può dire che il ritmo antimelodico giunge quasi alla sordità, alla voluta trascuratezza.

Aggiungiamo una brevissima statistica. Il volume "Pianissimo" conta 29 liriche. In queste si possono contare

una cinquantina di similitudini,
una trentina di metafore,
una ventina di metonimie, mentre le
sinestesie sono quasi assenti.

La scarsità di questi elementi poetici adoperati nella sua poesia fa vedere le distanze che Sbarbaro prende dai suoi contemporanei simbolisti e futuristi.

Allo stesso tempo questo non vuol dire che nel volume non ci siano delle consapevoli operazioni letterarie. Ne citiamo alcune:

1. giustapposizione ritmica aggettivo + sostantivo

che rievoca ovviamente la linea Petrarca (*musico augel fra chiomato bosco*) — Leopardi (*placida notte e verecondo raggio*). Esempi:

'miserabile giovinezza'

'immenso fiume'

'poveri occhi'

'immobile macigno'

'infinito buio'

⁹Alberto Asor Rosa riassume così l'arte poetica di Sbarbaro (e di Rèbora), riducendola quasi al problema linguistico: "...riduzione della parola poetica ad elementi essenziali... quasi una volontaria, ascetica povertà di eloquio". ALBERTO ASOR ROSA: *Storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1985.

2. Inversione

*'sospeso se ci fosse il fiato'
'nessuna voce tua odo se ascolto'*

3. Dittologia

*'di gioia e di dolore'
'di godere e di soffrire'
'sordo e opaco'
'solo e zitto'*

4. Iterazione

*'separata dal resto della casa,
separata dal resto della terra'*

5. Antitesi

*'non fai né godere né soffrire'
'l'essere e il non essere'
'la vita non è né lieta né triste'*

Concludendo possiamo quindi affermare che Sbarbaro attua la sua elaborazione stilistica-letteraria su un "grado zero lessicale" facendo riferimento più alla tradizione classica che agli sperimentalismi contemporanei. In questo lo possiamo senz'altro considerare un mediatore e un precursore dell'ermetismo montaliano.

EPISTEMOLOGIA DEL TESTO POETICO

I. Mi è capitato in diverse occasioni di parlare della poesia di Piero Bigongiari, e ad ogni occasione si è dimostrato necessario dedicare un'attenzione unitaria, proprio a 360 gradi, tanto all'opera dello scrittore quanto a quella del critico e teorico di arte e letteratura. In questa ottica si iscrive il mio lavoro nel volume *Semiotica dell'arte e della letteratura*¹, e il più recente saggio introduttivo all'edizione bilingue di alcune poesie di Bigongiari, che ho significativamente intitolato *Una semiosi dell'immagine*². Forse, però, ancora qualcosa si può aggiungere oggi dando il benvenuto al poeta che, insieme ad altri due poeti "portanti" del Novecento italiano, Silvio Ramat e Milo De Angelis, si trova nel novembre 1995 a Budapest e a Pécs in una intensissima settimana di letture e di conferenze.³

Comincerei col rammentare dalla poesia *Antares* che Bigongiari scrisse sui venticinque anni, pochi versi: "S'apre uno spazio: e al lato/degli uccelli notturni vi entrerai". Questi versi del primo libro del poeta, *La figlia di Babilonia* (1942), dicono emblematicamente del suo percepire lo spazio e il tempo come prova e misura dell'esserci, e come vocazione all'apertura in questo che io considero il più sperimentale degli scrittori, numerosi, d'una generazione che si forma negli anni Trenta e, riconosciuta dapprima sotto il segno dell'Ermetismo, costituisce in effetti la dorsale portante della letteratura italiana contemporanea. È indubbio che spetta alla Terza Generazione, con i suoi critici-poeti, avere valorizzato e messo in luce quei maestri e amici, come Ungaretti, Montale, Gadda, oltre ad aver addirittura recuperato e divulgato i poeti del primo Novecento italiano, e, grazie ai poeti-

¹*Semiotica dell'arte e della letteratura*, Pécs, Edizioni Dante Alighieri, 1995.

²PIERO BIGONGIARI, *Nel nome il labirinto/Labirintus a névben*, Pécs, Edizioni Dante Alighieri, (imminente).

³La manifestazione di cui si parla è quella organizzata dall'Istituto Italiano di Cultura, dal Dipartimento di Italianistica dell'Università Janus Pannonius di Pécs e della Società Dante Alighieri, comitato di Pécs, dal 13 al 17 novembre 1995.

critici-traduttori, fatto conoscere una gran parte della letteratura europea e d'oltreoceano, che dalla clandestinità per noi avrebbe cominciato a funzionare in senso storico.

Non per nulla proprio l'Ermetismo, come scrive lo stesso Bigongiari, "ha voluto trovarsi una lingua poetica che dicesse tutto", e perciò anche superare qualsiasi forma di esilio, perché proprio da qui proviene la scelta d'una lingua *allargata* nella quale i vari livelli del linguaggio coesistono e provocano *uno choc semantico nuovo*.⁴ Questo voler "dire tutto", allargare il linguaggio, significava per la nuova poesia italiana provocare una svolta che la portasse, precocemente in Europa, a superare la poesia pura e tardosimbolista, pur riconoscendo a quei precedenti indubbio valore: lo choc semantico nuovo altro non è che il riconoscimento d'una nuova civiltà, che è appunto quella presente.

Ma torniamo adesso ai versi di *Antares*: "S'apre uno spazio: e al lato/degli uccelli notturni vi entrerai": questo spazio è un segno, indica una strada notturna e non fa intravedere alcun oggetto inseguito; è insomma il punto di fuga d'una prospettiva dell'immaginario messo in funzione, innescato, nell'attesa del dialogo tra le cose, forse come lo spazio in un quadro di Morandi. In Bigongiari assistiamo a un dialogo continuo con le cose: è ciò che chiama *la poetica del discorso*, capace di coinvolgere, travolgere, plasmare i referenti. Se la poesia, come dice, accresce l'area del reale, allo stesso tempo la poesia diventa un vero e proprio campo di azione. E se la poesia adesso non vuole (non può) rappresentare il mondo, se non può proprio dare formule (nel caso di Montale), essa si propone come "momento" costituente del reale, come cosa vivente in una deriva linguistica, come segno inarrestabile d'una civiltà. Ed è a questo punto che l'esperienza di Bigongiari come poeta e come critico si ricollega decisamente a quella grande riflessione sulla sperimentazione del segno da parte di Peirce, Saussure, e risalendo via via fino a Wilhelm von Humboldt a cui apertamente e direi analiticamente il poeta fa riferimento nei suoi scritti praticando l'idea del linguaggio come *énergeia*.

Ora, giacché siamo in fase ricognitiva, vorrei qui proporre un quesito che spesso mi hanno posto gli studenti sia a Firenze che a Pécs: che rapporto c'è tra la poesia pura di Ungaretti e la poesia della generazione ermetica, in particolare di Bigongiari? Ebbene, se la poesia pura di Ungaretti tendeva al recupero della parola incorrotta, al privilegio d'una parola come alternativa simbolica al reale, accade invece che la poesia di Bigongiari indichi al reale una via possibile, magari impreveduta, in modo tale che l'immaginario sia il

⁴PIERO BIGONGIARI, *Poesia italiana del Novecento*, tomo II, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 442 e 443.

potenziamento d'un rapporto di percezione partito dal reale (e perciò diremmo, rispetto alla grande lezione surrealista, non dal mentale-onirico).

In uno dei più recenti libri, *Nel delta del poema* (1989), si ritrova la spazialità di cui s'è detto, e accanto al segno dell'apertura vi è quello della sovrapposizione degli spazi e dei luoghi visitati in circostanze differenti, dalla memoria al sogno al viaggio. E se il poeta dice:

*Gli spazi dell'orrore e del sorriso
si possono, chi è desto, sovrammettere.
Quanto di sé non vede, un viso dice,
ma quanto dice, fu visto per sempre.*

intende senz'altro colmare l'*horror vacui*, quella che era un tempo la paura del vuoto e che adesso è pienezza d'un linguaggio che richiama l'eccedenza e la sovrammissione del senso. La poesia, in questa accezione, concorre (s'è detto) alla formazione della realtà e non si arroga il diritto infecondo di esserne alternativa ideale, anzi essa apre a delta le possibilità del mondo.

Negli stessi anni de *La figlia di Babilonia* nasce il primo nucleo di quella critica e più ampiamente di quella riflessione sul testo che Bigongiari opera senza rinunce, ovvero senza rinunciare a quelle prerogative epistemologiche sperimentate nel vivo della poesia e naturalmente adoperando nel contesto critico gli strumenti scientifici più accorti. Tra i primi suoi saggi, *L'elaborazione della lirica leopardiana*, che fu la sua tesi di laurea nel 1936, apre a nuove considerazioni le metodologie: per la prima volta in quello studio si riflette sull'uso delle varianti nei *Canti* di Leopardi e lo si contestualizza criticamente, dando così l'avvio alla "critica delle varianti" per contro alla crociana indifferenza per gli scartafacci. Qui appare subito evidente a Bigongiari che la variante sul foglio leopardiano non è solo il segnale d'un movimento interno al linguaggio nel costituirsi del testo, ma va anche intesa come filigrana nel lungo lavoro di elaborazione del senso, segnando dunque una direzionalità non di significato quanto di provocazione del significare. In una postilla a questo saggio che costituisce oggi il primo capitolo d'un lungo cammino con Leopardi, Bigongiari puntualizza che il suo interesse per le varianti non è simile a quello (cronologicamente successivo) di Gianfranco Contini il quale da par suo invita a cercare l'invariante. E in piena coerenza con questo appunto Bigongiari in un saggio del 1988 rammenta che "in poesia sottolinea il proprio carattere genetico piuttosto la variante che l'invariante: tra i due momenti funziona lo spazio fantastico, che

vince la necessità di partenza, cioè il condizionamento storico dell'opera, nella libertà di scelta dell'arrivo testuale"⁵.

Se mi sono soffermato alquanto su considerazioni riguardanti l'uso della varianti, è perché vorrei richiamarmi ad una relazione molto più ampia, di natura epistemologica, nella quale iscrivere poesia e critica per Bigongiari. La relazione variante/invariante rimanda ad altra relazione meno specifica, cioè a quella tra caos e ordine, informe e forma, provvisorio e definitivo, che comunque ritroviamo in elementi di continuità in tutta l'opera del poeta, ove si intende il caos, che è anche quello originario, come responsabile della forma, il disordine rispetto all'ordine, e in modo tale che l'uno stato sia necessario all'altro anche in senso inverso. Ed ecco perché in *Moses* (1979) dice: "Ma le statue di sale che si voltarono/ora guardano il cosmo che non torna/caos ai loro occhi" (le bibliche statue di sale sono, senza più la speranza del caos, nella fissità mortale), perché il caos è il momento genetico che non si estingue neanche nell'ordine "naturale" e anzi continua a dare vita, talvolta per vie impreviste. Queste considerazioni vanno di pari passo con quanto dice la fisica contemporanea: e penso soprattutto alle ricerche e agli studi di Ilya Prigogine sulle strutture dissipative della materia, che gli hanno valso il Premio Nobel. Proprio Prigogine si sofferma, anche in un recente libro, sulla funzione creativa del disordine, sul caos formatore dell'universo, e così via. Posso allora chiudere questa parentesi, che non è fuori tema, rammentando che l'immaginario del caos e della forma sono il vero punto di partenza per gli scritti sull'arte, dedicati da Bigongiari in special modo al periodo che va dal Barocco all'Informale. Non per nulla a questa serie di tre volumi Bigongiari appone un sottotitolo indicativo: "Il caso e il caos", indicativo perché qui si intende sottolineare che il critico ha messo alla prova il senso dello spazio e della materia pittorica tra il Seicento e questo nostro secolo, là dove l'immagine è il momento ma anche il fantasma significante (e che indica per concretezze). Consentitemi ora di allargare l'orizzonte su questa annotazione: se proviamo a leggere *Finnegans Wake* di Joyce o altra letteratura basata sul fonico, sull'autorità del significante, che cosa avrà comunicato il testo?

Quale oggetto compiuto sarà uscito dal fiume risuonante della parola che trasgredisce? Troveremo certamente un fantasma, che potrà essere anche quel fantasma sonoro-sintattico inseguito da Leopardi, come Bigongiari suggeriva più di trenta anni fa, in largo anticipo sui tempi dei nuovi modelli di critica.

⁵PIERO BIGONGIARI, *La critica dal metalinguaggio al linguaggio*, in *Paradigma 8*, Firenze, Opus libri, 1988, p. 10.

Voglio qui anche dire che se è cambiata la figura dello scrittore del Novecento, deve cambiare anche quella del lettore, compreso quello di professione, troppo spesso impigrito dalla pochezza della sua visione della conoscenza. Il fantasma che è nel testo appartiene alla contemporaneità quanto i voli spaziali della NASA: esso “gioca” per non far morire il testo, lo mantiene in vita fra segnalazioni pertinenti di senso e direi, con gergo calcistico, gioca spesso d’anticipo.

Anche se proprio a Bigongiari si devono alcune delle analisi critiche più decisive e sostanziali per la nostra storia letteraria, devo dire che è lo stesso Bigongiari a proporre con la sua poesia l’enigma come seduzione del testo che non esaurisce mai la sua carica di senso (e tutto un libro, *La legge e la leggenda*, 1992, è consacrato a questo motivo). Di fatti, se noi ponessimo al protagonista senza nome del canzoniere poematico di Bigongiari il dubbio di Amleto, “To be or not to be”, questi per sé sceglierebbe l’essere e il non essere contemporaneamente, come le due facce d’uno stesso problema che non può essere risolto a senso unico: con l’agonia e l’agonismo, la mente pensante di Amleto rinasce, anche per Shakespeare, nel fare quel viaggio che va dall’esperienza dell’essere a quella del non essere e ritorno.

Non a caso uno dei libri più ad oltranza di Bigongiari si intitola *Antimateria* (1972): è la scoperta del doppio e della continuazione della materia che permette all’uomo di superare la maliconica logica degli opposti. Come propone il poeta, non tanto *in medio stat virtus* quanto *in medio stat* quanto passa e si trasforma.

Il poeta di questa metamorfosi, di questo trascorrere appreso dai presocratici, di questo irrisolto trovato tanto in Socrate quanto in Hölderlin, ha fatto una della ragioni portanti della sua scrittura. Non a caso nell’*Autoritratto poetico* del 1959 avverte: “L’artificio nell’arte è il modo stesso della conoscenza”; e nell’avvertenza di *Nel delta del poema*: “La poesia forse (...) non è che un invito alla responsabilità diretta verso la vita. Che cosa ha scritto e riscritto il Cristo, col dito in terra, davanti all’adultera, che gli altri non hanno potuto leggere, se non il mistero del rapporto tra innocenza e colpa, e l’impossibilità per il colpevole di giudicare il colpevole? Come si può giudicare la vita, se essa nasce dal mistero e, mentre sembra culminare in una partita di dare e avere pareggiati, in un mistero ancora più fondo sparisce?”. Nello stesso libro due versi ci danno una risposta rilanciando la domanda: “Ti scrive da un evento impossibile e reale, / impossibile perché reale”, sottolineando la posizione dell’io dentro questo evento che è la poesia. E di fatti, leggendo la poesia bigongiariana si incontra spesso il verbo perdere o perdersi. È il segno dello smarrimento del poeta contemporaneo che non può stabilire certezze, non può e non vuole credere alla fissità unicizzante delle cose e del mondo, e perciò ribalta la propria dimensione in

una sovrapposizione di complessità, di eccedenze, di surplus: guarda al negativo come continuazione del positivo, senza frattura, e così via. Ma su questo punto e su altre immagini che ne derivano vorrei soffermarmi nella seconda parte del presente scritto.

II. Qualche anno fa il critico Jean-Michel Gardair notava che l'opera di Bigongiari somiglia al corallo nel suo costituirsi, sedimentarsi ed evolversi, mentre il poeta in un articolo si dice somigliante a un bràdipo che vive lentamente, penzoloni, la propria motilità secondo un tempo (e uno spazio) del tutto relativi a se stesso.

Non so se corallo o bràdipo né se altra morfologia possa riverlarci qualche illudente e simpatica somiglianza per un poeta che ritiene che la poesia, come dice, "è un perpetuo transito", ma so che forse solo le molteplici interrelazioni del prolifico immaginario bigongiariano potrebbero darci un flash di ciò che geneticamente è qui qualcosa che passa, fluisce, cerca il verso dove, in una concezione dinamica del linguaggio che, con Wilhelm von Humboldt, Bigongiari scopre nella concezione della lingua come *enérgeia*, di cui parla in tante pagine riflessive e autoriflessive sul fatto e sul farsi della poesia. Ho già detto che Piero Bigongiari rappresenta un raro caso di poeta e teorico a un tempo, cioè il caso d'uno scrittore che ha voluto compiere per intero il giro poetico della scrittura senza rinunciare all'uno o all'altro compito, e anzi portandoli entrambi ad oltranza verso un confine che da sempre accresce, per chi ha buoni orecchi per ascoltare, i limiti epistemici ed ermeneutici, invero angusti che un po' dappertutto statuiscono accademicamente i due versanti: quello creativo e quello riflessivo.

"La parola — dice Bigongiari —, nominando le cose, le estrae da una silenzio senza nome, da un abisso senza fondo. La sua forza evocativa è quella della resurrezione". E prosegue: "il linguaggio si pone come antitetico al silenzio (e insieme suo continuatore come silenzio organizzato nel proprio pausato interno da cui nasce il ritmo: che non è dato solo dal rapporto tra silenzio e parola, ma anche dalla diverse valenze fonosimboliche e tonali dei fonemi), il segno nasce in opposizione al non segno; per cui la parola, almeno inizialmente, è la stessa agonia del silenzio".⁶ Ecco come la riflessione interrogante del poeta entra nel fatto linguistico della poesia, e d'ogni atto di poesia, e ne cerca la dinamica e la funzione. Il passo citato appartiene al secondo dei saggi introduttivi al volume *L'evento immobile*, che è del 1987, nel quale in modo del tutto innovatore Bigongiari propone la funzione d'un referente interno al linguaggio poetico insieme all'agonia/agonismo del linguaggio opposto al silenzio, come abbiamo sentito, e del dicibile

⁶PIERO BIGONGIARI, *L'evento immobile*, Milano, Jaca Book, 1987, p. 40 e p. 42.

rispetto all'indicibile. *L'evento immobile* segna senza dubbio una svolta nella critica e nella riflessione letteraria, non solo per il nostro paese, e, come già avvenne per le capillari e avanzatissime argomentazioni dei saggi di Bigongiari a partire dagli anni '37-'38, le intelligenze contemporanee non sembrano ancora accorte su un tale terreno "minato" della discussione, fatta eccezione forse per alcuni studiosi.

Comunque sia, l'attesa del linguaggio è per il poeta del '900 la preparazione ad un ritmo naturale che si compie come nel respiro, o come nel soffio dell'uomo che è nel suo linguaggio, con il suo linguaggio un tutt'uno biologico, e la realtà stessa vi filtra, come referente, in una sorta di vaso comunicante tra il dentro e il fuori. Se Edgar Morin può dire oggi che "la mente è nel mondo che è nella mente", noi sapevamo già con Leopardi che l'io può accedere all'infinito, sia pure mediante la "finzione", proprio perché l'infinito è già dentro l'io: e lo comprendiamo quando Leopardi parla di "profondissima quiete", con aggettivo involontariamente e anticipatamente freudiano, cioè tanto nella profondità dell'io quanto nell'infinità.

Ora, Bigongiari rammenta spesso quella nota di Jacques Lacan secondo il quale l'inconscio è strutturato come il linguaggio: ebbene questa proprietà articolante, come la naturalezza articolatoria d'un corpo, è per Bigongiari la scrittura omologa alla voce, anzi egli concepisce la scrittura come riscrittura di qualcosa di enigmatico che la precede e che sta anche nell'ascolto della voce originaria: e, dice Bigongiari, "mentre la voce sparisce, il poeta rammemora quell'oblio, trattiene l'intrattenibile, lo lascia cioè trascorrere al di là del segnabile, ne percepisce l'ambiguità tra fuga e stasi".⁷ Anzi per il poeta la scrittura è sempre riscrittura e l'enigma continua ad alimentare la conoscenza, cioè anche tiene avvinto l'auctor al filo del discorso che sta sciogliendo, pur senza arrivare ad una soluzione, del resto inutile (ho sempre avuto il sospetto che a Bigongiari i gialli non piacciono perché lì si arriva ad una conclusione, ad una soluzione, cioè alla morte della storia).

Per questo poeta, dunque, "la poesia non è uno strumento conoscitivo, ma è la stessa incarnazione della conoscenza nell'enigma stesso della realtà, e della propria realtà. In questa *repetitio* inventiva, cioè in questa richiesta di realtà alla realtà, nasce la finzione, qual è la poesia, in cui la storia supera la propria cristallizzazione ideologica per proporsi continuamente come l'idea stessa nascente della storia, e di ogni storia umana".⁸

La posizione nella storia della poesia del Novecento europeo, la posizione che spetta a Bigongiari è quella di chi ha compreso che con l'altissima poesia del Simbolismo e con la poesia pura si chiudeva inesorabil-

⁷PIERO BIGONGIARI, *La critica dal metalinguaggio al linguaggio*, cit., p. 15.

⁸Ivi, p. 14.

mente un cerchio, e un altro occorre aprirne proprio alla metà di questo secolo prodigioso e incantevole.

Nasceva già allora una coscienza semiotica del fatto poetico e si produceva un linguaggio che per flussi (di immagini, di significanti, di referenti anche autoprodotti) manifestava come oggi manifesta la propria "impurità", ovvero la propria dinamica significativa verso un universo della complessità, e si direbbe relazionale piuttosto che simbolicamente unificante verso l'origine.

Una originale definizione della poesia di Bigongiari l'ha data forse un simpatico studente dell'Università fiorentina che, preoccupato di capire le novità di questa concezione, rompendo il timido riserbo in cui tutti ci siamo chiusi da studenti, proruppe un giorno a lezione dicendo che secondo lui la poesia di Bigongiari "si impantana", cioè non si muove fra materiali puliti e intenti "puri", ma tocca il fango, si mescola, mescola le immagini, prende detriti, resti, frattaglie, e come un fiume in piena scorre.

Da un giovane intuitivo a un decano illustre: fu proprio Carlo Bo a paragonare il verso di Bigongiari ad una rete, cioè, aggiungo, ad una rete che articola i vari punti di espansione, che si apre a strascico, anziché chiudersi per catturare il significato originario, primario (Mallarmé-Valéry-Ungaretti). Al contrario tale fluire del senso nel discorso poetico corrompe l'intenzione d'origine dello scrittore, portando il lettore verso quel continuo sovrappiù, verso quel continuo stato di enigma che la poesia porta in sé senza che lo si riduca mai all'osso.

Con questa tipica coscienza epistemologica d'un destino umano non semplice né semplicistico ma sempre connesso alla "complessità" — a più fattori, eventi, punti di vista che interagiscono — si delinea la posizione storica di Bigongiari, anticipatrice ancorché innovativa e sperimentale. All'allegria di Ungaretti, alla disforia del negativo di Montale, così come al simbolismo della poesia europea, Bigongiari fa subentrare nella propria opera la coscienza nella potenzialità genetica del linguaggio poetico, una sorta di mente euforica che non conosce rinunce: "La felicità è un dovere" si intitola per l'appunto una sezione del penultimo suo libro, *Col dito in terra*.

Il poeta è come un osservatore che abita il proprio linguaggio, non lo adopera ma, direi, si fa da esso adoperare, osservatore sul discrimine del positivo e del negativo, dell'alto e del basso, coinvolto nei diversi opposti e antinomici momenti della conoscenza e cioè nel mare epistemologico della complessità. Momenti, ho detto, proprio come si intende pienamente nel sesto suo libro di poesia, *Antimateria*, là dove l'antimateria dei fisici è intesa come continuazione della materia e non sua opposizione, e come dice nella riflessione critica a proposito del non senso che è il luogo di tutti i sensi, dunque il momento di un sovrappiù dell'energia del linguaggio e non una negazione del senso. Lascio a voi, amici accorti, prevedere quanto di

lungimirante funzionale e insieme fiducioso vi è in questa concezione che Bigongiari sperimentava nel suo discorso poetico e di riflessione mentre nella fisica e nell'ambito latamente scientifico si giungeva ad una ennesima intenzione, mentre e anzi un tantino dopo certi saggi di Bigongiari degli anni Quaranta, per esempio quelli del *Senso della lirica italiana*.

Dunque Bigongiari riesce nella pratica là dove uno scrittore come Italo Calvino aveva fallito persino nella teoria: e alludo non solo alle *Lezioni americane* dove si ripresenta quell'ingenua ossessione della conoscenza che serva a misurare la cosa da conoscere fino all'ictus cerebrialis del suo esaurimento, ma anche a ciò che avviene nel romanzo *Palomar*. Ora, la posizione più avveduta in chi oggi si occupa di queste cose ovvero gli epistemologi, è quella di considerare la conoscenza come un campo operativo, dinamico, che sposta geneticamente se stesso e non semplificandosi ma, come s'è detto, divenendo complesso, a tal punto che per Edgar Morin è lecito parlare come fa in un suo famoso saggio, di *Conoscenza della conoscenza*. E qui mi fermo, essendo uscito fuori del seminato, ma aggiungendo che in letteratura e nella letteratura europea una tale posizione interdisciplinare da Bigongiari è stata portata avanti ad oltranza, malgrado le difficoltà che — voi capirete — una tale dinamica presenta e per lo scrittore e per il critico o teorico, e Bigongiari è l'uno e l'altro senza rinunce, ad altissimo grado, forse caso unico nel novero degli scrittori europei, dicevo presenta come svolta epistemologica. Avrete notato che volutamente ho sin qui citato pochi versi del poeta, mentre mi sono aggirato — facendo del mio meglio — nel bosco d'una riflessione della riflessione, come in un gioco con gli specchi che ci rimandano l'immagine di qualcuno indirettamente.

Ebbene, a questo punto invece mi vedo costretto a rammentare, e lo faccio con gioia, una poesia a me molto cara e cioè *Le gàiole* che è il testo d'apertura del libro *Nel delta del poema* (1989): in questa poesia, scritta sullo Jonio calabrese nell'81, come in molte poesie di quest'ultimo libro, funzionano più punti di vista e la piccola gàiola da referente della realtà si trasforma in una sorta di animaletto magico, diremmo meglio un oggetto fonico che aziona il senso. Mi spiego, spero, un po' meglio: qui la gàiola ha la funzione di indicare segnicamente, cioè da piccolo pesce sembra a un certo punto un felino, difatti "sgattaiola", poi si sposta fra i coriandoli lucenti sott'acqua, nella stessa irrealtà e nel nulla, ma — come se ancora non bastasse — questo energico indicatore della pluralità del senso, che passa anche da un emisfero all'altro della mente, si rapporta o opera un transfert addirittura con la fama, la beltà, e l'innocenza: ed è qui che l'io, fingendo di parlare alla gàiola, in effetti parla a se stesso, insomma a un sé profondo arretrando negli anni, come si vede dalle varianti, e dice, come parlando all'"anima che ondula felina";

*L'innocenza, ricòrdati, è una trama
da sbrogliare in segreto (...)*

dove l'innocenza si sbroglia, forse in segreto, ma se è una trama si porta dentro, fors'anche nel ricordo che ogni volta la rende tangibile. Ebbene, questa innocenza bigongiariana, nella quale il poeta crede e che ritrova negli "spostamenti" della intrigante e fanciullesca gàiola, fa compiere un giro di 360 gradi alla poesia di Bigongiari, in quanto la fa guardare avanti, rimette in gioco il segno dell'innocenza per contro a quell'innocenza simbolo ormai irraggiungibile in un poeta come Ungaretti, quando dice (sono versi del '28) "Il peccato che importa, se alla purezza non conduce più". Dunque, da questa purezza simbolica, da eden perduto, tutta la poesia italiana del Novecento si sposta verso un'innocenza semiotica, concepita come segno dinamico, rimessa in gioco dal testo; e il ricordo e la memoria, che tanta parte hanno nel nostro Novecento, si conoscono o riconoscono attraverso la presenza d'un segno, di quel segno che qui, in Bigongiari, vien fatto dalla gàiola, un dolce campanello d'allarme che fa spostare nel tempo e nello spazio, mentre in uno scrittore come Proust è provocata, come sappiamo, persino da un profumo o da una fetta di pane e marmellata, che mettono in funzione un tempo "segreto" di rimandi all'interno del tempo elastico e plastico della *Recherche*.

Dunque, ancora un segno che sposta verso la complessità del vivente ed esplora campi forse prima improbabili o inimmaginabili.

(1984—1995)

ESPERIENZE DI TRADUZIONE DI UNA POESIA DI BIGONGIARI

*“È nel silenzio l’ultima parola
che si sprigiona in atto, in carola”¹*

*“A csöndön az utolsó szó áttör, s lendül,
kiszakadva életre kel, tánkra perdül”*

È stata nel silenzio per molto tempo anche la mia parola ungherese in quanto traduzione di quella italiana di Piero Bigongiari; intendevo ottenere che anche le mie parole “si sprigionassero in atto, in carola”, “gonfiandosi” in sé stesse, e che il testo stesso ungherese “gonfiasse”, sviluppasse, avesse la stessa dinamica che ha il testo bigongiariano. Grandi speranze — buone intenzioni! Per riuscire in questo mio intento ho dovuto innanzitutto entrare nella poesia, entrare nel testo e nel linguaggio bigongiariano considerandolo un insieme di significanti e significati, analizzandone le strutture grammaticali, le costruzioni di frase in modo tale da rintracciare le indicazioni di senso, i valori e le funzioni referenziali. Ho dovuto quindi avvicinarmi dal punto di vista semiotico alla poesia.

Dall’altra parte avevo il compito di confrontare la lingua italiana con l’ungherese, confrontare cioè le diverse e le simili strutture grammaticali; riconoscere e trattare in maniera adeguata le parti convergenti e divergenti delle due culture linguistiche.

Siccome io non ho mai fatto prima una traduzione letteraria di poesia e non conoscevo neanche le più elementari regole della traduzione artistica, ho fatto un lavoro istintivo e così, ormai, so molto bene che le mie soluzioni sono state trovate in maniera non tanto consapevole e regolata, quanto spontanea e possiamo dire, in un certo senso, “disordinata”.

¹P. BIGONGIARI, *Dov’è dunque reperibile il senso?* (vv. 22-23.), in *La legge e la leggenda*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 51-52.

Il mio compito adesso consiste nell'assumere e regolare le mie operazioni, mettendole in un ordine ben preciso e ben organizzato secondo certe regole.

Il mio problema più grave, che mi disturbava fino in fondo, era il seguente: in che misura devo rimanere fedele al testo italiano; in che cosa consiste dunque la fedeltà della traduzione; dove è il limite tra la traduzione fedele al testo originale e la traduzione "interpretativa", spiegata in qualche modo da parte del traduttore?

Penso che entrambi i casi, tutte e due le possibilità possano esporre al pericolo il risultato finale della traduzione. Certo che il primo caso — chiamiamolo il caso della "fedeltà esagerata", quando il testo tradotto è quasi totalmente identico a quello originario, senza che ci si renda conto delle particolarità, delle caratteristiche grammaticali delle parti divergenti di due culture linguistiche — non può essere il punto d'arrivo del processo creativo della traduzione, piuttosto può servire come fase iniziale, stazione necessaria in un lavoro molto più complesso.

Dall'altra possibilità (caso della traduzione "interpretativa", spiegata) nasce l'opinione che i traduttori siano traditori, in quanto tradiscono il testo originale togliendogli o aggiungendogli alcuni elementi. Chiunque abbia la voglia di tradurre un testo poetico deve fare una scelta tra le due possibilità, meglio dire, deve barcamenarsi sempre entro "le due rive del fiume".

Tornando all'interpretazione del testo, come prima fase del lavoro del traduttore, adesso affrontiamo il testo di Piero Bigongiari.

La prima cosa che mi ha impressionato subito è stata l'accumulazione di concetti opposti, messi in rapporto molto stretto già nella prima strofe:

*"Dov'è dunque reperibile il senso
della morte se non in altra vita
e il senso della vita diramarsi
se non in altra morte oltre la vita?"*

La morte non sarebbe reperibile se non ci fosse la vita, di vita possiamo parlare soltanto in relazione con la morte. In altre parole sempre bigongiariane: "la morte invoglia alla vita così teneramente come la vita alla morte."² Vita e morte non sono dunque due unità disgiunte, benché rappresentino due concetti opposti, ma l'una è legata all'altra. La nascita di una vita nuova va sempre collegata all'immagine della morte.

Il secondo gruppo di opposti congiunti è nella seconda strofe:

²P. BIGONGIARI, *L'airone, la lontra* (v. 5.), ivi, pp. 20-21.

*“Ma ho udito nel fragore il suo silenzio
levarsi come un fiore che Nessuno
ha raccolto, e l’ha chiamato Amore.”*

Fragore, silenzio, fiore raccolto da Nessuno. Dal sintagma “il suo silenzio” non viene fuori precisamente di chi è questo silenzio, se è il silenzio del senso o della morte o della vita. Non ho fatto cessare questa ambiguità neanche io nella mia traduzione facendo così pensare un po’ il lettore così come Bigongiari ha fatto riflettere me.

L’immagine del fiore raccolto da Nessuno è un elemento che già di per sé è un fatto, ed è composto degli opposti congiunti, come il fiore raccolto da nessuno (con il significato della parola scritta con la minuscola) non è stato raccolto, cioè continua a vivere, mentre il fiore raccolto da Nessuno (con la maiuscola) è stato preso da qualcuno, in questo senso è morto. L’immagine complessa del fiore riguarda dunque la categoria vita — morte. A questo punto il lettore si trova di fronte ad un altro enigma nei confronti del nome di Nessuno. Qual è il referente e il significato di questo nome? Per rispondere a queste domande bisogna entrare nel contesto della poesia, infatti il testo fa parte del volume intitolato “La legge e la leggenda” — libro in cui si immaginano alcuni viaggi di Ulisse (Omero). Ulisse oppure Odisseo oppure Nessuno: i tre nomi nascondono la stessa persona. Questa informazione ci aiuta nell’identificare sotto il nome di Nessuno una figura enigmatica che nasconde il proprio nome. Figura viaggiatrice che durante il viaggio si sposta in varie direzioni, figura che vive sul mare, sulla nave che lo porta in posti all’inizio indeterminabili, e infine, figura che naturalmente cambia durante il viaggio perché ogni segmento, ogni stazione dello spostamento di questo movimento continuo gli porta qualcosa di nuovo e lo conduce verso nuove situazioni, lo rapisce in nuove avventure. Ed è tanto non rintracciabile, non definibile la direzione del viaggio, quanto lo è appunto il senso del linguaggio poetico, la direzione che prende il discorso. Così come Nessuno, anche il poeta non riesce a tenere conto degli imprevisti, a prevedere gli avvenimenti più calcolabili. Qual è dunque il referente e il significato del nome di Nessuno?

“Nella poesia di Bigongiari il Nome come mera traccia semica aiuta il senso, lo orienta e disorienta, ma non concentra mai in sé il senso, e per di più ci consente di riconoscerci non solo l’autore ma qualcosa d’altro nel quale l’autore a sua volta si riconosce. Dunque il Nome si propone come macrosema che ha come referente e significato primari il senso e i sensi della direzione del testo, e insomma il modo stesso dell’immaginario e della scrittura dell’autore, la sua dinamica instabile, i suoi interessi decostruttivi. È segno “vuoto” ma come luogo che ha molti sensi: punto nodale la cui

presenza, ambigua e inquietante, non può non essere chiarita e circostanziata dall'analisi." ³

E dall'altra parte:

Proprio nel libro "La legge e la leggenda" si verifica la cancellazione del Nome in sé e la sostituzione, per complessità, con Nessuno, una sorta di pseudonimo dell'auctor che intende riconoscersi, anche nel Nome, nella dinamica del molteplice diversificante, della trasformazione dell'immaginario, della dispersione dell'Uno nel molteplice atta a produrre il relativizzarsi del punto di vista dell'evento:

*"Uno, non Due, era Uno allora
che diventò per troppa
numerazione Nessuno. Ma fu
come tale che intraprese il suo bruno
viaggio il coraggioso stuzzicatore dell'alba
col sole come mantello sulle spalle,
multiplo adescatore dei suoi raggi."*

(LL, p.11, vv.9-15)

Nessuno nel libro viene assunto come momento isotopico al punto che il poeta decreta la fine dell'autonominazione. Fra l'altro si rifletta sul fatto che la sostituzione "per troppa numerazione" del Nome consente all'io (...) di raffigurare il proprio viaggio come immagine dell'instabilità perpetua (...).⁴

Ora proseguiamo con gli opposti della terza strofe:

*"Che leggenda il destino, quale orrore
nella felicità a capo chino.
Vede viole del pensiero alzarsi
teneramente ai lati del sentiero
che lo allontana e si allontana, e farsi
nebbia azzurrina, e sfarsi, nel mattino."*

L'effetto impressionante, stupefacente dei primi due versi della strofe a livello fonetico deriva da un raddoppiamento fonico molto forte:

"leggenda", "orrore", "nella", "capo chino".

³L. TASSONI, *Una semiosi dell'autonominazione*, in *Semiotica dell'arte e della letteratura*, Pécs, Edizioni Dante Alighieri, 1995, pp. 69.

⁴L. TASSONI, *op. cit.*, pp. 73-74.

Nei versi seguenti è come se si volesse ridurre la tensione creata dal raddoppiamento, e questa riduzione avviene con l'aiuto delle consonanti dolci "n" ed "l" delle parole:

"violetto", "del", "pensiero", "alzarsi", "teneramente", "lati", "sentiero", "lo", "allontana", "nebbia", "azzurina", "nel", "mattino".

Questo "attenuarsi" (completato con la rima "pensiero" — "sentiero") del discorso lo avrei voluto fare penetrare nella mia traduzione:

"Árvácskákát lát az út mentén
felemelkedni gyengén-szendén,
messze viszi őt és messze tûnik ez az ösvény, és látja
a ködöt, ahogy leszáll és reggel szertefoszlik."

Trovare la traduzione ungherese dei verbi "farsi" e "sfarsi" è un aspetto del problema della fedeltà della traduzione. Lo sapevo molto bene che la scelta bigongiariana di questi due verbi così "semplici" — l'uno modificando il significato dell'altro con un semplice prefisso privativo, con una sola consonante — non poteva essere casuale, perché è tanto forte il richiamo al tema vita — morte, a due unità di significati tanto lontani eppure vicini. Questi due verbi hanno un valore molto importante, funzionano nella poesia come elemento che va collegato alla prima strofa, e ne consegue che è un elemento che assume in sé la semplicità, la naturalezza del rapporto che ricorre tra vita e morte. Proprio perché è tanto forte questo richiamo (che quasi si vede l'immagine della nebbia che nasce e che poi muore nel mattino), proprio per questo non ho tradotto questi versi usando i verbi nascere e morire. Perché no? Perché anche il messaggio, il codice del testo italiano non è così diretto ma è molto più complesso.

Anche il flusso, il cullare del verso, "(...) ai lati del sentiero/che lo allontana e si allontana", aiuta il discorso nel suo "attenuarsi", in questo suo tranquillizzarsi.

Il campo dei significanti fonici della quarta strofe è molto ricco, e ad un certo punto si incontra col campo semico delle parole di questi versi. La dominanza della "s" sibilante diventa enorme, il suono sfrigolante si sente quasi da per tutto:

"solo", "insensato", "se", "significato", "insignificabile", "significare", "nascosto", "stessa", "metamorfosi".

Anche qui si nasconde dentro i versi la duplicità delle unità opposte: se viene nominato “l’insignificabile” con l’aggettivo “eterno”, appare subito il concetto contrario del “significabile” nei confronti di tutto ciò che finisce. Se esiste “il significato”, dobbiamo sempre tenere conto del significato “perduto”; se c’è un “moto alterno nascosto” che mena e influisce sulla metamorfosi, c’è sempre un valore modificato, un movimento, un cambiamento che crea un elemento nuovo, in quella sua forma prima non esistente. Il valore del verbo “significare” (v. 17.) sta nell’adoperare il linguaggio e nell’osservare le metamorfosi e i cambiamenti delle cose attraverso vari “moti alterni” (come per esempio vita-morte, significabile-insignificabile, farsi-sfarsi ecc.).

“Non devi o puoi seguire Nessuno!”

Non è necessario anzi, è invano seguire Nessuno forse perché Nessuno — come figura viaggiatrice — sa le metamorfosi, le conosce tanto bene che nei confronti di una di esse egli non rimane bloccato, frenato, persino, lui stesso vive tra e nelle metamorfosi.

Andando avanti vi è un altro bell’esempio delle unità contrarie eppure congiunte:

*“Risponderà solo chi non risponde
anche a ciò che fu detta verità.”*

Soltanto chi conosce il silenzio — “chi non risponde” — darà una risposta; il luogo da cui nasce il parlare è proprio il silenzio. Questa parola nata dal silenzio risponderà “anche a ciò che fu detta verità”. L’uso del sintagma “fu detta” ha un valore diminutivo del valore più alto del concetto di “verità”, in quanto il posto della verità viene occupato da qualcosa che viene detta, viene proclamata verità. E questa verità viene soltanto proclamata verità perché in realtà non la è, non la può essere perché non esiste una sola, un’unica verità in assoluto.

Tra il v. 22 e il v. 26 vi è un’immagine affascinante e molto efficace del destino, della nascita e della morte nell’ultima parola (l’espressione ricorre anche nella poesia intitolata “L’airone, la lontra”, vv. 36-37: “Io lo guardo dolcemente agitarsi come un labbro che cerca l’altro labbro/per pronunciare un’ultima parola, quella più sottilmente insinuante”).

Questi versi costituiscono un’unità formale — semiotica individuale, autonoma dentro l’unità maggiore del discorso stesso:

*“È nel silenzio l’ultima parola
che si sprigiona in atto, in carola:*

*forse è lacrima, luce che non vola
ma si gonfia in se stessa finché cola
e riversa sua luce sulla fonte".*

Sono avvicinati questi versi perché rappresentano la nascita della parola poetica con un'immagine tanto "umana": grazie alla personificazione l'ultima parola "si sprigiona" dal silenzio e diventa subito atto, azione, comincia a vivere muovendosi, quasi ballando, acquistando sempre di più una dinamica. E da dove nasce la parola? Già lo sappiamo, dal silenzio; non esiste dunque un limite rigoroso, fisso, tra il silenzio e il "fragore" della parola. La parola vive nel silenzio così come vive l'embrione nel ventre della madre: già respira, già sente ma vive ancora nel mondo chiuso dell'amnio, poi col tempo diventa sempre più maturo quando ad un certo punto comincia a "sprigionarsi in atto" (l'atto del parto) e dopo essersi "sprigionato", già nei primi momenti dopo la sua nascita comincia a vagire.

E come la vita dell'uomo anche la vita dell'ultima parola ha delle fasi diverse con un certo sviluppo:

1. *"È nel silenzio"*
2. *"si sprigiona"*
3. *"si gonfia in se stessa"*
4. *"cola"*
5. *"riversa sua luce sulla fonte"*

Per me questa è la parte più intrigante del testo e nello stesso tempo anche la più difficile riguardo alla traduzione. Vediamo il perché di questa difficoltà. Dovevo stare attenta al ritmo, alla dinamica, ai diversi valori referenziali di alcune parole e non in ultimo luogo alle rime perfette di un gioco fonico ("parola" — "carola", "vola" — "cola") insomma a una serie di elementi concentrati in cinque versi.

Al ritmo, alla dinamica dovevo stare molto attenta anche nei versi successivi, dove comincia un periodo molto articolato:

*"lacrime come onte inarginate
da quel lento indiziarsi sull'origine
di quanto fu, del fato, già riscritto
nel dato riproposto come un darsi."*

Prima, parlando dell'ultima parola, abbiamo letto "forse è lacrima", adesso il discorso riprende questo filone continuando così "lacrime come onte inarginate". Non hanno barriera queste lacrime, non c'è un limite che riuscirebbe a fermarle perché le lacrime stesse, il pianto stesso conduce

indietro, conduce a “quel lento indiziarsi”, a quel cercare lentamente gli indizi, le tracce di un’ origine possibile. Si tratta dell’origine del fato, del destino che è stato scritto ma che è stato anche riscritto (così come viene continuamente riscritta la vita umana e la scrittura poetica) “nel dato riproposto come un darsi.” Nel “dato” cioè in tutto quello che si è dato, che si è donato nell’origine: questo “dato” originario viene “riproposto” nella storia come un “darsi”, come qualcuno che si dà e che in questo senso diventa “dono”.

A proposito dei due versi seguenti molti mi hanno chiesto dopo aver letto la mia traduzione, come mai io non ho tradotto questi versi latini in ungherese. Queste domande mi hanno molto sorpreso; non ho capito perché io dovessi tradurre due versi scritti — sicuramente non per caso — in latino.

Tornando alla quinta strofe non si può non accorgersi della predominanza del suono del sibilante “s” e dei gruppi in “r”:

“solo”, “perso”, “segni”, “sul”, “incalpestabile”, “forse”, “asperso”, “sua”, “stessa”.

E dall’altra parte:

“perso”, “proprie”, “tracce”, “altri”, “richiamo”, “andrà”, “prato”, “leggero”, “forse”, “asperso”, “raccolto”, “fiore”.

Tutta la strofa si riferisce a Nessuno, al suo viaggio; infatti, chi altro potrebbe essere — se non Nessuno — colui che “ha perso anche le proprie tracce/e gli altri segni di richiamo”? È Nessuno, senza dubbio, che sta andando avanti, che si è dato, che si perde e poi trova un’altra direzione, insomma che viaggia. Odisseo, proprio perché ha perso tutti i segni, tutte le tracce che lo aiutavano, potrà camminare leggero “sul prato incalpestabile”.

L’immagine del fiore raccolto e poi donato, messa in questo contesto, indirizza l’attenzione sull’immagine ungarettiana riguardante anch’essa il fiore raccolto e donato, di valore però molto diverso. Mentre, secondo Ungaretti, tra il fiore raccolto e quello donato vi è un “nulla inesprimibile”, un atto simbolico, Bigongiari dice esattamente il contrario: tra essi c’è il tutto, c’è tutto ciò che si può esprimere, il darsi, il dato, il donarsi; è un atto che produce altre azioni!

Infine siamo arrivati all’ultima strofe, anch’essa organizzata attorno a due maggiori gruppi fonici. L’uno è quello della vocale “o”, l’altro è della consonante “r”:

“o”

“vano”, “colmato”, “a poco a poco”, “cretto”, “ombra”, “antifuoco”, “non”, “cupo”, “fondo”, “solo”, “sguardo”, “umano”, “rapito”, “fuoco”, “roco”, “suo”, “nascondere”, “quanto”, “visibilio”, “strano”, “dono”, “perdono”, “imperioso”.

“r”

“grande”, “cretto”, “ombra”, “scintillerá”, “sguardo”, “rapito”, “roco”, “nascondere”, “apparve”, “strano”, “tra”, “perdono”, “imperioso”.

Accanto a questi gruppi fonici maggiori intervengono gruppi minori, ma non di importanza minima, quelli delle immagini opposte-legate:

- “fuoco” — “antifuoco”, “ombra”
- “cretto colmato” — “cupo fondo”
- “scintillerà” — “non scintillerà”
- “visibilio” — “nascondere”
- “vano” — “imperioso”

I diversi piani della percezione nel verso “rapito al fuoco, al roco suo nascondere” fanno nascere una sinestesia; il colore del fuoco implica il piano della vista, la voce del fuoco ardente penetra negli orecchi, questo è già il livello uditivo a cui appartiene anche l’espressione riguardante il fuoco “al roco suo nascondere”.

Il concetto del fiore raccolto e donato ritorna nell’ultima strofe, come “lo sguardo umano” dal “fuoco”, dal “roco suo nascondere” viene messo “nel visibilio”, “tra il dono e il perdono”. Il fiore raccolto diventa dono e come dono può diventare, velocemente, quasi subito, perdono, in quanto si può donare qualcosa perdonando e si può perdonare donando qualcosa.

E così come “È nel silenzio l’ultima parola”, allo stesso modo c’è dentro l’immagine acustica della parola “perdono” quella della parola “dono”. Dal punto di vista fonico il “dono” nasce davvero dal “perdono”.

Ritornando ai primi argomenti della mia ricerca (il procedimento della traduzione, le diverse sue fasi, il come entrare nel testo, l’analisi a livello linguistico e semiotico) vorrei concludere con il problema della traduzione delle parole “perdono” e “dono”.

Ho esaminato il loro posto nel discorso, ho analizzato il rapporto semiotico e linguistico che si stabilisce tra di loro e anche tra loro e il discorso stesso, ma non sono riuscita a tradurle in modo tale che, dentro le parole ungheresi, ci siano tutti questi rapporti. Adoperando i seguenti versi

bigongiariani in senso traslato, "il tuo passo/accanto al mio non so se era un ritorno/o un andare oltre"⁵, ho dovuto riconoscere che la mia traduzione di queste due parole ("perdono" e "dono") non è né "un ritorno", né "un andare oltre" rispetto al testo italiano, piuttosto si tratta di una specie di mancanza; mancanza, purtroppo, della somiglianza fonica, perché nel lessico della lingua ungherese — anche dopo una ricerca lunghissima — non sono riuscita a trovare delle parole adeguate, dello stesso valore referenziale, con una somiglianza fonica tanto chiara, così precisa.

Non mi resta dunque altro che la speranza che chiunque prenda in mano la mia traduzione, chiunque la legga, abbia anche la possibilità (se è interessato all'italiano) di avere simultaneamente sott'occhio il testo italiano della poesia.

⁵P. BIGONGIARI, *Nausicaa verso Aracne o il sogno di Nessuno*, in *La legge e la leggenda*, cit., pp. 39-42.

DIMENSIONI DEL LINGUAGGIO POETICO NELLA POESIA CONTEMPORANEA

La poesia ha condotto quasi sempre più o meno lotte per la sua libertà contro vari fattori del mondo. Contro norme di qualsiasi natura: poetico-estetiche, politiche, di impegno sociale o morale ecc. Un aspetto di tale lotta per un'autonomia specifica nel confrontare l'esistenza potrebbe essere descritto con la storia dell'estensione del linguaggio poetico oltre i limiti della lingua come strumento di una comunicazione quotidiana e razionale.

Dal Simbolismo in poi, e soprattutto, s'intende, nella poesia di BAUDELAIRE e RIMBAUD, siamo testimoni dell'elaborazione cosciente e riflettuta — in questo contesto mi riferisco al famoso concetto rimbaldiano del "poeta veggente" — delle tecniche dell'addensamento linguistico. Elementi notissimi di tali tecniche sono per esempio la funzionalizzazione della sinestesia, delle contemporaneità, delle immagini complesse, e il processo conduce anche a certi gesti protoavanguardistici, cioè gesti che oltrepassano il quadro dell'uso consensuale della lingua da parte della poesia: il sonetto minore di Rimbaud intitolato *Parigi* contiene — e per conseguenza funzionalizza — per lo più cognomi, non parlando del famosissimo *Sonetto delle vocali*. Con MALLARMÉ poi si arriva alla ricognizione dello spazio visivo del linguaggio.

Dai primi anni del secolo, e in primo luogo dall'avvento del futurismo in poi si intensifica il desiderio di trasgredire i limiti tradizionali della lingua. L'estensione del linguaggio poetico, genericamente, va in due direzioni, o per meglio dire avviene in due spazi diversi della lingua. Una di queste direzioni sarebbe quella dimensionale, in cui il linguaggio si estende nello spazio visivo e sonoro. L'altra invece per lo più rimane nell'ambito della lingua scritta o parlata come struttura consensuale di comunicazione, ma mira al superamento dei limiti della lingua nazionale. Tutt'e due le tendenze di cambiamento, anche se non rare volte si svolgono insieme o parallelamente nello stesso periodo o anche nello stesso ambiente del processo di rinnovamento, hanno la loro separata storia culturale, tutt'e due hanno la loro evoluzione organica durante il novecento.

Nella stessa prassi futurista si trovano — fra tante altre innovazioni artistico-poetiche — le diverse realizzazioni di tale estensione. In campo visivo potrebbero venire menzionati, in primo luogo il *paroliberismo* marinettiano con le sue “tavole parolibere” come una variante della visualità poetica, altre varianti sono costituite fra l’altro dal *caffè-concerto* e *piedigrotta* di FRANCESCO CANGIULLO, ma non è da dimenticare neanche la nascita del design moderno da parte di FORTUNATO DEPERO, di GIACOMO BALLA e di altri. (Non è un mero caso che il design moderno quasi dappertutto nasce con gli ismi radicali del primo novecento, basta pensare ai futuristi russi, a RODCENKO, a MAJAKOVSKIJ, a EL LISZICKIJ, poi a WYNDHAM LEWIS e al vorticismo inglese, o al nostro KASSÁK e alla sua assidua attività di designer.) Nello stesso tempo e molte volte da parte degli stessi autori si pratica la stessa estensione dimensionale del linguaggio poetico, ma nello spazio sonoro: basta pensare al famoso programma di MARINETTI della *declamazione dinamica e sinottica*, o a quello altrettanto noto del *rumorismo* di LUIGI RUSSOLO. Cangiullo fa un interessante collegamento dell’estensione del linguaggio poetico sia dimensionale che linguistica, quando nel suo programma della *poesia pentagrammata* argomenta che la denotazione di tipo musicale della poesia è percepibile per un più grande numero di persone nel mondo, di quanto una poesia potrebbe essere compresa se scritta in una delle lingue nazionali.

E prendiamo in considerazione anche il programma molto meditato di Marinetti del manifesto tecnico della letteratura, in cui l’autore, argomentando con l’approfondimento essenziale della funzione dell’analogia come l’amore profondo che collega le cose più distanti del mondo, annuncia il progetto e la necessità di eliminare dal linguaggio poetico la sintassi. Qui giova osservare che questo processo di liberare il linguaggio entro la sfera della lingua scritta o parlata consensuale culminerà nel programma poetico del dadaismo (il quale anche in questo campo deve molto al rompere il ghiaccio futurista) che libera il linguaggio poetico anche dall’automatismo semantico, cioè dalla costrizione che il segno linguistico ad ogni modo deve mostrare oltre se stesso, deve avere un significato fuori di se stesso.

Qui conviene menzionare l’idea dell’*aeropoesia* di ENRICO PRAMPOLINI (che partendo dal futurismo, in molti aspetti rappresenta già una versione italiana del dadaismo), la quale lancia l’atto poetico nello spazio quasi universale, in direzione verticale, cioè sopra l’uomo anche in senso spirituale della parola (mentre è chiaro che l’intenzione poetica rimane sempre quella di prendere in possesso il più possibile del mondo). Nell’idea dell’aeropoesia il segno linguistico, la parola diventa secondaria rispetto all’atto poetico, rispetto al gesto spaziale che avanza in primo piano.

La prassi poetica di oltrepassare il quadro della lingua nazionale risale sempre ai primi anni del novecento. (A livello teorico non è forse inutile

ricordare il fatto che in certi periodi della cultura umana non era evidentissimo fare poesia o letteratura in lingua nazionale, basta pensare al ruolo del latino nell'Europa umanistica. La trasgressione dei limiti della lingua nazionale, sia in direzione plurilingue che dimensionale, sembra dimostrare sempre una forte esigenza di un universalismo spirituale nella prassi culturale.) C'è l'imbarazzante e provocatorio fatto linguistico che il programma dallo stampo ideologico ipernazionalistico del futurismo è stato annunciato in ambiente e in lingua francese. Questo gesto provocatorio dell'uso della lingua francese come simbolo dell'europeismo, come simbolo della sprovincializzazione della cultura italiana si ripete, quando escono i primi numeri di *Novecento*, rivista di BONTEMPELLI. E a questa lingua ritornano, dopo quasi un mezzo secolo, alcune belle poesie del vecchio PALAZZESCHI in *Cuor mio*, pubblicato appunto nel '68.

Oltre, però, questi gesti ben meditati, c'è anche la prassi organica, e in molti aspetti istintiva, della poesia. Il virtuosismo di GUIDO GOZZANO fa rimare nomi stranieri con parole italiane; i *Canti Orfici* di DINO CAMPANA cominciano con un sottotitolo tedesco e finiscono con una frase inglese; in certe poesie di ARDENGO SOFFICI appaiono con naturalezza sciolta alla bohème le parole francesi o inglesi come segni di una vita e spirito da cosmopolita. Ma non solo in Italia: sempre nell'ambito del vorticismismo inglese della rivista *Blast* s'incontrano alcuni dei grandi geni del secolo, EZRA POUND, sempre disposto a mischiare il suo linguaggio poetico con elementi di altre lingue, THOMAS STEARNS ELIOT che con la sua poesia di importanza secolare *The Waste Land* tende nella direzione di una poesia talora plurilingue; e non parlando poi di JAMES JOYCE che con *Finnegan's Wake* crea una struttura narrativa multilingue anche nei suoi aspetti più piccoli.

Negli anni '30 anche in Italia si forma il primo grande esempio del plurilinguismo poetico in cui la frase poetica viene articolata adoperando elementi di varie lingue. Nell'attività poetica dell'"avanguardista dissidente" EMILIO VILLA, la quale risale alla seconda metà degli anni '30 (anche se la maggior parte delle sue cose viene pubblicata soltanto dagli anni '40 in poi) si adoperano le sue lingue preferite, il francese e il latino, collegate con i vari dialetti, e non dissociati, s'intende, dall'inglese. Questa prassi poetica oltrepassa ormai chiaramente l'ambito di una lingua nazionale, e getta le basi di una prassi poetica sovranazionale di stampo universalistico europeo.

C'è anche un altro fenomeno linguistico-poetico dell'esigenza di una comunicazione spirituale sovranazionale: l'avvento dell'inglese come lingua di comunicazione. Fenomeno che sarà evidente dagli anni '70 in poi, ma nuovo ancora negli anni '40. L'inglese in questo senso prenderà quella funzione che, almeno in parte, aveva il francese nei primi decenni del secolo: modello del processo di sprovincializzazione, e poi c'è anche la prossima reminiscenza di una resistenza spirituale al fascismo. Alcune delle ultime, del

resto, bellissime poesie di CESARE PAVESE sono state scritte in inglese, e in una di queste, in *Last blues to be read some day* appare anche l'influsso (e l'esperienza) autentico, ancora senz'altro fuori di ogni tipo di voga, della musica non tradizionale e di origine non nazionale, fatto che può suggerire anche un elitismo cosmopolitico.

Verso la fine degli anni '50 in Liguria, e appunto in stretto contatto con le suggestioni poetiche di Pound e di Villa, si forma il gruppo e la rivista *ana etcetera*: ANNA e MARTINO OBERTO, UGO CARREGA, risalendo alla tradizione del parolibberismo, ma anche chiaramente oltrepassandola, gli elementi linguistici li adoperano nel contesto di una visualità poetica rinnovata su base concettuale. Superando ogni livello di illustrazione, tutti i segni adoperati, visuali e linguistici, fanno parte di un concetto unico e, soprattutto da Carrega, realizzato quasi pittoricamente. Quello che è arduamente nuovo in questa prassi, è appunto l'incontro del momento dimensionale e quello transnazionale nel processo dell'estensione del linguaggio poetico.

Parallelamente si forma l'attività poetica di EDOARDO SANGUINETI e anche del Gruppo '63. Nel *Laborintus* di Sanguineti, pubblicato nel '56, il plurilinguismo è ormai evidente, anche se nella maggior parte delle poesie la lingua dominante rimane l'italiano. Ma la strumentalizzazione tecnica della lingua, nel contesto spirituale di una cultura che evidentemente sta sopra ogni limite nazionale, è già un fatto poetico realizzato con una bravura non soltanto indiscutibile, ma anche molto approfondita. In certe poesie di più tardi di Sanguineti questo plurilinguismo assume funzione compositiva: nell'*A-ronne* che ricrea con bravura inimitabile la forma del rondò, progredendo da cellula a cellula, e ripetendo, come conviene nella forma di rondò, certi suoi elementi in un ordine progressivo, la frase poetica viene composta e articolata con le variazioni motiviche di più lingue: italiano, tedesco, inglese, francese e latino, anche greco.

Se nella storia del Gruppo '63 la strumentalizzazione della lingua sporadicamente coinvolgeva certi gesti dimensionali — come per esempio l'aspetto sonoro-concettuale nella poesia *Tape Mark* di NANNI BALESTRINI — il vero superamento della poesia lineare in Italia avviene per lo più nell'ambito della formazione di una poesia visuale-visiva di rara ricchezza. Una rilevante parte di questi poeti, contemporaneamente con il Gruppo '63, formano il Gruppo '70: LAMBERTO PIGNOTTI, EUGENIO MICCINI, SARENCO, insieme con musicisti, come SYLVANO BUSSOTTI e GIUSEPPE CHIARI. Non fanno parte del gruppo, ma conducono un'attività eccezionale i poeti fiorentini LUCIANO CARUSO (storico e curatore autentico anche dei documenti futuristi), LUCIA MARCUCCI, LUCIANO ORI, MAURIZIO NANNUCCI e altri.

Negli anni '70 si è senza dubbio cristallizzato un linguaggio poetico in cui il segno linguistico e la frase lineare fanno parte naturale di un contesto pluridimensionale e plurilinguistico. A questo fatto hanno contribuito molto

i poeti che nella loro prassi adoperano senza pregiudizio qualsiasi possibilità del contesto poetico: linguistico, visivo, sonoro, gestuale, come ADRIANO SPATOLA, ARRIGO LORA-TOTINO, GIOVANNI FONTANA, GIULIA NICCOLAI e altri. Fra l'altro, sono questi i poeti che hanno gettato le basi della poesia sonora italiana che però non ha conquistato tanto spazio nella prassi poetica italiana di quanto abbia fatto quella visiva.

La storia della produzione artistico-poetica ungherese che dal Secondo Ottocento in poi per molti decenni ha mostrato tante caratteristiche comuni con gli sviluppi italiani — sotto l'aspetto dell'estensione del linguaggio poetico, a partire dalla prima guerra mondiale, questa volta è molto differente dal modello italiano. L'evoluzione del linguaggio si svolge entro limiti ben più ristretti. Questa volta dobbiamo prescindere non soltanto dall'analisi, ma anche dal breve elenco delle componenti storiche, politiche e psicosociali, del resto interessantissime, di questo fatto. (Fatto fondamentalmente motivato dal contesto storico di un crollo drammatico dell'integrità nazionale, geografica, industriale, commerciale e di comunicazione di un intero paese.) Basta richiamare l'attenzione sul fatto che la questione della lingua nazionale in Ungheria era ormai non soltanto una questione delicata, ma sotto certi aspetti (e fra questi, in primo luogo, senza dubbio c'è l'aspetto di ogni tipo di rinnovamento che avrebbe conseguenze nei confronti dell'uso linguistico) una questione che ha costituito quasi un tabù storico. In mancanza dell'identità nazionale cristallizzata in istituzioni politiche indipendenti e solide, la funzione della rappresentazione dell'identità nazionale doveva venire assunta dalla cultura, e particolarmente dalla lingua nazionale come una struttura fondamentale per l'autoidentificazione nazionale storicamente autentica.

Nel contesto culturale dato, i tentativi di un'estensione dimensionale del linguaggio non potevano produrre che risultati sporadici, ristretti per lo più all'attività di Lajos Kassák e il suo circolo attorno alle sue riviste (*A Tett, Ma, Munka, Dokumentum*), fra le quali *Ma*; attraverso la distanza della storia di cultura e del progresso artistico-poetico, ormai si considera probabilmente il forum più importante del primo Novecento. Le innovazioni di Kassák nei confronti del linguaggio poetico, però, si fermano all'uso periferico delle onomatopee in un ambiente testuale influenzato più dall'espressionismo che dal futurismo. È ben più importante la sua attività rinnovatrice nel campo del design (che molte volte assorbe, per sua natura, anche il segno linguistico) la quale ha gettato le basi della tipografia e grafica pubblicitaria moderna in Ungheria.

Nell'ambito della poesia non è successo molto di più, a parte certi segmenti dell'attività poetica di SÁNDOR WEÖRES, alla quale la poesia ungherese deve molto: l'intensificazione (non soltanto illustrativa o eufonica) dell'aspetto sonoro del linguaggio, il riappropriamento del senso originale del

ritmo, e qualche volta anche gli esperimenti per la desemanticizzazione di vari elementi del linguaggio poetico.

Per quello che, oltre allo scarso rinnovamento dimensionale, riguarda il superamento della sfera della lingua nazionale, per i motivi almeno in parte menzionati, praticamente non succede niente. Questa trasfunzionalizzazione della lingua nazionale nei confronti del linguaggio poetico per molto tempo rimane nel cerchio magico del tabù, anche perché ogni tipo di strumentalizzazione tecnica della lingua coinvolge la sfera della sensibilità dello psiché nazionale. Così i timidi tentativi più che sporadici di qualsiasi combinazione plurilingue non possono fugare l'ombra di uno snobbismo noioso.

Il periodo dei grandi cambiamenti in questo campo comincia negli anni '70, quando il processo del rinnovamento, com'è successo nel caso dei primi anni del secolo in Italia, si è presentato in un modo esplosivo, con energie creative inaspettate. Queste energie scaturiscono da un processo intensivo di liberazione spirituale, motivata da certi fattori storico-politici, ma che, a livello culturale, è stata determinata senza dubbio dalle ondate non soltanto musicali, ma anche sociali del beat e poi del punk.

Prima di giudicare esagerata una tale opinione, bisogna pensare che negli anni sessanta avviene un cambiamento decisivo nella storia della cultura del mondo. La cultura di massa, rappresentata già per lo più nella musica commerciale, e arrivata ormai al punto quantitativamente impressionante di essere in grado di formare un linguaggio percepibile quasi in tutto il mondo, comincia ad avere un'interazione sempre più viva con la cultura d'élite. In pochi anni, praticamente dal '63 al 66-67, con l'attività dei BEATLES — e in una prospettiva ormai pluridecennale possiamo dire, si tratta di uno dei fenomeni più rilevanti della cultura del secolo — il rock commerciale-consumistico si eleva al livello di un "art-rock" che costituisce un nuovo settore autonomo nella sfera dell'arte. Un settore, quindi, che non aspira più a ricevere la licenza e a divenire arte consacrata dai sacerdoti ufficiali della cultura di tutto il mondo, ma articola un linguaggio proprio che, appunto per la sua origine, è spontaneamente adatto ad una comunicazione di massa. Insomma, si crea una nuova sfera autonoma dell'autentica attività artistica, che non deve automaticamente confrontarsi con le regole prefissate dalle autorità culturali; e questo stato di innocenza le dà quelle immense energie creative che la libertà è sempre capace di scatenare quando si manifesta.

L'effetto liberatorio di questo sviluppo in Ungheria si è abbinato con un'esigenza immensa, sempre più realizzata, di una liberazione, anche se non politica, almeno socioculturale delle generazioni giovanili. Nel campo dell'arte la formazione di parecchi gruppi musicali è diventata quasi la culla di una prassi artistica multimediale. L'appropriamento dello spazio dell'atto scenico di un concerto ha implicato anche l'elaborazione in gran parte istintiva di un linguaggio intermediale, in cui l'aspetto sonoro evidentemente

è stato collegato con quello visivo, e le componenti testuali dovevano per forza sfociare in qualche gestualità scenica.

Ma nei grandi processi di liberazione i contatti concreti, razionalmente riflettuti sono relativamente rari; quello che è ben più importante, è lo spirito e la sensazione della esplosiva potenza creativa. Quasi da pendant del caso italiano, in Ungheria l'estensione visuale del linguaggio poetico è relativamente modesta. Un influsso importante anche da altri punti di vista è dato dall'importantissimo libro di DEZSŐ TANDORI *Egy talált tárgy megítisztása*, pubblicato nel '72. La visualità poetica si pratica piuttosto nelle periferie della letteratura, in parte nell'attività di artisti figurativi, in parte di poeti plurimediali fuori dell'Ungheria: da BÁLINT SZOMBATHY e KATALIN LADIK nella Voivodina, dal cerchio di *Magyar Műhely* a Parigi (il quale sarà il divulgatore e promotore più assiduo del linguaggio visivo della poesia) con TIBOR PAPP, PÁL NAGY, ALPÁR BUJDOSÓ e altri. Negli anni '80 poi la sfida della poesia visuale si estende a numerosi poeti da GÁBOR TÓTH, ÁRPÁD FENYVESI TÓTH, ENDRE TÓT (per rimanere soltanto dai tot) attraverso JÁNOS GÉCZI e BÉLA KELÉNYI fino a ÁKOS SZÉKELY, ANDRÁS PETŐCZ, JÓZSEF JUHÁSZ e altri.

Dagli sviluppi degli anni '70 consegue con evidenza che, in quel decennio, è ben più potente l'influsso sonoro sulla poesia. Prima di tutto ci sono i gruppi di art rock dell'avanguardia: oltre a BEATRICE, l'unico gruppo formato fuori degli ambienti intellettuali-artistici, il quale, essendo tale, riusciva a resistere alle pressioni enormi sia politiche che commerciali, c'è l'ormai leggendario BIZOTTSÁG (Comitato) nell'autentica attività artistica del quale si forma anche la poesia particolare di LÁSZLÓ FELUGOSSY; ci sono i VÁGTÁZÓ HALOTTKÉMEK (Galopping Coroners, Necroscopi Galoppanti) fino a oggi attivi, fra i quali c'è ATTILA GRANDPIERRE, le poesie del quale come testi sono, anche se intensivissimi, tradizionali — ma nella totalità della performance come opera poetica, funzionano come atti poetici originalissimi; c'è GYÖRGY BP SZABÓ che con il suo gruppo BP SERVICE va avanti sulle scie del rumorismo e della musica industriale in cui il materiale testuale è compreso in funzione primariamente sonora; ecc.

Per quello che riguarda la poesia sonora in senso più ristretto, quella ungherese, prescindendo dall'uso periferico della declamazione collettiva dei collaboratori operai di Kassák, nasce fuori Ungheria, nell'attività unica del primo poeta sonoro di immediato successo internazionale, Katalin Ladik. A Parigi, e piuttosto sulla scia dei suggerimenti ritmici della poesia di Weöres, si forma la poesia sonora di Tibor Papp, che poi getta le basi della poesia informatica ungherese. A Budapest, alla fine degli anni '70 siamo ÁKOS SZILÁGYI e — sono costretto a citare me stesso — io a lanciare l'attività di poesia sonora, sviluppandola su varie strade: Szilágyi su quella di una poesia permutativa che conserva la linearità del testo, ma deformandone gradual-

mente l'aspetto acustico (mentre l'esigenza di qualche — qualsiasi — significato rimane intatto), produce un effetto particolarmente grottesco. Della mia attività parlerò più dettagliatamente una prossima volta nella sede dell'Accademia delle Scienze, dove non vedono l'ora di sentir parlare della poesia multimediale.

Invece di elencare gli altri interessati a tali esperienze — come GYÖRGY GALÁNTAI, il già menzionato Gábor Tóth, o ZSOLT SÓRÉS, o BADA DADA e BÉLA MÁRIÁSS, fondatori del gruppo TUDÓSOK, prima *Jugó Tudósok* (Scienziati, prima Scienziati Jugo-slavi, vengono dalla Voivodina), bisogna riassumere che per la relativa rapidità dei cambiamenti fondamentali prima mancati, quest'ultima estensione del linguaggio poetico avviene secondo il modello esplosivo del rinnovamento, creando una cultura pluridimensionale, ormai autoistituzionalizzata. Uno dei problemi con i quali questa cultura deve confrontarsi di nuovo, è la relativa resistenza di molte istituzioni e di molti rappresentanti della critica che volendo conservare intatti i linguaggi tradizionali della letteratura (nessun problema, nessuno li vuole cancellare), cercano di trascurare e oscurare gli ultimi sviluppi della produzione artistico-poetica, come se non ci fossero altre possibilità che quelle considerate esistenti e praticabili da loro. Mi spiace sinceramente questa inimicizia nascosta sotto la maschera di contatti collegiali — ma non ci riusciranno.

E qui, appunto per chiudere, facciamo un'ultima sosta. Ho detto che in Italia l'aspetto sonoro dell'estensione del linguaggio poetico era notevole, ma molto meno impressionante di quello visivo. Ciò nonostante appunto uno dei poeti sonori, forse il più grande, ci spiega con belle parole l'essenza della importanza ontologica di questa nuova arte-poesia pluridimensionale. Non può essere un mero caso che si tratti di un musicista — e poi anche un musicologo, un ricercatore della vocalità etnica —, influenzato molto dalle libere energie dell'art-rock nascente, fondatore del gruppo AREA, ormai una leggenda degli anni '70 in Italia: DEMETRIO STRATOS. Il poeta-musicista-vocalista degli Area nella sua vita dolorosamente breve — muore nel '79, a 32 anni — arriva alla collaborazione con JOHN CAGE e MERCE CUNNINGHAM; come vocalista, arriva alla diplofonia (due o più suoni articolati contemporaneamente); e, come teorico, arriva al delineamento delle grandiose possibilità della nuova arte. Ed è appunto questo che è in palio: la dimensione ontologica di tutta la questione del rinnovamento, per la quale gli interessi del tradizionalismo e del modernismo si scontrano. Come Demetrio Stratos scrive nei suoi commenti al suo disco intitolato *Metrodora*:

“Oggi si parla della voce come di uno strumento difficile da suonare; ma contrariamente a qualsiasi altro strumento che può essere riposto dopo l'uso, la voce non si separa mai dal suo proprietario e quindi è qualcosa di più di uno strumento. L'ipertrofia vocale occidentale ha reso il cantante moderno pressoché insensibile ai diversi aspetti della vocalità, isolandolo nel

recinto di determinate strutture linguistiche. È ancora molto difficile scuoterlo dal suo processo di mummificazione e trascinarlo fuori da consuetudini espressive privilegiate e istituzionalizzate dalla cultura delle classi dominanti. (...) I materiali qui registrati vanno intesi come proposte di liberare con la maggior naturalezza possibile l'uso della voce. (...) Se una 'nuova vocalità' può esistere dev'essere vissuta da tutti e non da uno solo; un tentativo di liberarsi dalla condizione di ascoltatore e spettatore cui la cultura e la politica ci hanno abituato. Questo lavoro non va assunto come un ascolto da subire passivamente, 'ma come un gioco in cui si rischia la vita'".

È così.

INVENTARIO E MUSEO POESIA CREPUSCOLARE E POESIA UNGHERESE

L'argomento di questo breve lavoro è quella sorta di parentela che si osserva fra i poeti crepuscolari italiani e numerose opere di poeti ungheresi della stessa epoca. Il fenomeno potrebbe sembrare poco interessante, se si trattasse di lingue e culture più vicine l'una all'altra. Ma la poesia ungherese, salvo pochissime eccezioni, era sconosciuta ai letterati italiani, e la letteratura italiana aveva un'influsso limitato nell'Ungheria della Monarchia, intessuta di influenza germanica attraverso la lingua dell'impero e ammaliata dalla cultura francese.

Eppure la parentela esiste, nella scelta degli argomenti, ma anche nelle loro voci piane e malinconiche. Proprio come i provincialisti francesi, questi poeti amano trattare argomenti quotidiani, tracciare bozzetti in tenui colori pastello, hanno come caratteristica il "tono minore". E su tutto, c'è l'impronta dell'attesa della morte, la coscienza della caducità sia della loro persona sia della loro poesia. È precario anche il mondo che cantano. Sono affascinati da tutto ciò che è vicino alla morte e alla sofferenza: dalle monache dalla vita isolata, dagli emarginati (Corazzini scrive ad un lebbroso una poesia vibrante di immedesimazione profonda). È come se si sentissero in dovere di inventariare, mettere sottovetro gli ultimi testimoni e reperti di un mondo che sta per sprofondarsi. Non ricercano le rarità, gli oggetti di valore artistico: essi elevano ad argomento poetico il quotidiano, l'anticaglia consunta, ormai privo di valore. Ho usato la parola inventario, e non a caso.

La seguente citazione è del Budai idill /'Idillio di Buda'/ di Kosztolányi:

*"A szagos, langyos borúból
Titkosan dereng a bútor
Régi óra, régi naptár,
Mely napot nem mutat már
Fönn a kályhán szerteszéjjel
findzsasor, aranyszegéllyel,*

*aztán föntebb a beföttek,
ódon, zöld üvegpohár...*

Atmosfere come questa in Italia vengono chiamate “gozzaniane”. E infatti, tutti ricordano i versi della sua poesia più citata:

*“Loreto impagliato, il busto di Alfieri, di Napoleone,
i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto)*

*il caminetto un po’ tetro, le scatole senza confetti,
i frutti di marmo protetti da campane di vetro,*

*un qualche raro balocco, gli scrigni fatti di valve,
gli oggetti col monito salve, ricordo, le noci di cocco,*

*Venezia ritratta a mosaici, gli aquarelli un po’ scialbi,
le stampe, i cofani, gli albi dipinti d’anemoni arcaici,*

*le tele di Massimo d’Azeglio, le miniature,
i dagherrotipi: figure sognanti in perplessità*

*il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone
e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto,*

*il cúcu dell’ore che canta, le sedie parate a damasco
chémisi...”¹*

Anche Szép Ernő riesce a trasformare in tesori, attraverso il filtro dei suoi ricordi, oggetti di per sé senza valore:

*“Emlékek: keringélő néma fecskék,
Megfoghatatlan lenge rongyok,
Vakok szemének álmodása.
Szekéren kis borjú. Kis gidák, hetykék.
Csiga. Kis ostor. őrzött szép rézgombok.
Zöld szilva. Friss cipó, pogácsa.
Télire eltett, tiszta alma.*

¹G. GOZZANO, L’amica di nonna Speranza

*Befőtt, sárga, piros meg barna,
Halvány szőlő ho°szú spárgán aszalva... ”²*

Govoni nobilita in poesia la mescolanza di sacro e profano, il disfarsi delle materie di basso costo:

*“Sull’altare di legno infracidito
una Madonna in tunica di raso
piange soletta con rassegnazione,
e un lucernino pendulo, inverdito,
tra le rose di carta dentro un vaso,
spande la sua rossa orazione.”³*

Tutte e quattro le citazioni sono caratterizzate dall’enumerazione simile ad un inventario, la tecnica della giustapposizione, la mancanza quasi totale del predicato.

Il ciclo di poesie di Kosztolányi, intitolato “A szegény kisgyermek panasza” /‘Lamenti del povero fanciullo’/, potrebbe essere annoverato senz’altro fra le poesie crepuscolari: vi si trovano tutti i motivi dell’atmosfera crepuscolare. Eccone uno:

“Anyuska régi képe.

Jaj, de édes.

*Itt oly fiatal még. Tizenhat éves.
Mellén egy nagy elefántcsont kereszt.
De dús, komoly haján, bársonyruháján
titkos jövendők szenvedése rezg.
Keze ölében álmodozva nyugszik
karperecek, gyűrűk súlya alatt,
és könnyen az asztalra könyökölve,
feje előrebillen hallgatag.”*

Quanto è congrua la “fotografia” di Gozzano!

*“Carlotta! Nome non fine, ma dolce come l’essenza
resusciti le diligenze, lo scialle, la crinolina...”*

²SZÉP ERNŐ, Csúnya és ártalmas dolog, hogy a felkelő nap rád süt és te még tétlenül heversz ágyadban / ‘È cosa brutta e nociva che il sol levante ti risplenda e tu giaccia ancora ozioso nel letto’/

³C. GOVONI, Tabernacolo

(...)

*Ti fisso nell'albo con tanta tristezza, ov'è di tuo pugno
la data: ventotto di giugno del mille ottocentocinquanta.
Stai come rapita in un cantico: lo sguardo al cielo*

profondo

*e l'indice al labbro, secondo l'atteggiamento romantico.
Quel giorno — malinconia — vestivi un abito rosa,
per farti — novissima cosa! — ritrarre in fotografia... ”⁴*

Anche l'avanzare senza eventi della vita di campagna è un argomento caro a questi poeti: nel ciclo A szegény kisgyermek panasza di Kosztolányi hanno per motivo proprio questo le poesie “Ott az a vén, vidéki gyógytár” / “Quella vecchia farmacia di campagna”, “Jaj, hová lettek a zongorás esték” / “Aimé, dove sono le serate col pianoforte”, “Fényképek” / “Fotografie” e “Másként halálos csend és néma untság” / “Per il resto, silenzio da tomba e noia muta”. Cito un passo da quest'ultima perché ho trovato una sua compagna in Govoni:

“Másként halálos csend és néma untság.

Poros akác-sor, vakolatos utcák,

petróleumlámpák és nyugalom,

üveggolyók a kertés udvaron.

Olykor a hárs alatt, árnyas sarokba

a kalácsos, tejszínes hosszú ozsonna.

Vasárnap délután meg tétován,

míg bánatommal egymagamba járok,

a lányok, a buta, vidéki lányok

magyar dalt nyúznak a kis zongorán. (...)”

“Sempre per l'occhio queste grigie cose

e per l'udito i suoni abituali,

sempre nell'orto le sbiadite rose

o i grandi tulipani feudali.

Sempre l'ore monotone e insidiose

coi disinganni o coi piú crudi mali,

e le stesse figure misteriose

nelle stole e nei mistici piviali.

Sopra la sepulture i noti fiori

sempre, e le nere epigrafi benigne

⁴G. GOZZANO, l'amica di nonna Speranza

*tra i ceri spenti e le consuete immagini,
e nelle fiale insipidi liquori
quotidiani o tisane aspre e amarigne...
O noia interminabile di vivere!”⁵*

La fila degli esempi non si esaurisce qui. Come se Kosztolányi e Gozzano si fossero conosciuti di persona, scrivono così:

KOSZTOLÁNYI: Néma vidéki ház /'Casa muta di campagna'/

*”Nappényben égnek a fehér falak
s mégis jeges, halottas, téli gyász van
az elhagyott, mag nyos úriházban.
Kikerüli az utas hallgatag.*

*Távol firdőhelyen mulat az úr,
a zárt szobákban bíboros homány ég,
a billentyűsoron bámul az árnyék,
a zongorán áll egy Chopin-mazúr.
a kéményekből füst nem göngyölög,
szundítanak a kutyák a fák mögött,
sejtelmesen susognak a sötét fák. (...)*”

GOZZANO: La Signorina Felicita ovvero la Felicità

*“...Bell’edificio triste inabitato!
Grate panciute, logore, contorte!
Silenzio! Fuga delle stanze morte!
Odore d’ombra! Odore di passato!
Odore d’abbandono desolato!
Fiabe defunte delle sovrapporte!”*

Romano Luperini nel suo saggio sul Novecento osserva che i poeti del sentimento crepuscolare hanno come rovesciato, descrivendo le povere anticaglie, l’atmosfera sublime del “museo” dannunziano. D’Annunzio infatti, con il Vittoriale esegue l’istituzionalizzazione del privato e della retorica: sia con gli eventi della sua vita, sia con le sue poesie, crea una sorta di museo da riempire con le reliquie di una “vita inimitabile”. Secondo la brillante affermazione di Luperini, le case gozzaniane, vecchiotte e campagnole, i conventi remoti, abbandonati di Corazzini servono da contrasto al Vittoriale,

⁵C. GOVONI, Noia

come se i loro poeti ne avessero voluto creare dei contrappunti, nonostante che il Vittoriale sia stato costruito molto più tardi. È un fatto comunque che D'Annunzio aveva un influsso enorme sui poeti crepuscolari e tutti hanno tentato di superare questo influsso, contrapponendo al modo sontuoso, estetizzante di esprimersi, ai sentimenti travolgenti il loro stile piano, mite e semplice, il "tono minore", l'autoironia e la concezione rinunciataria della vita.

Sarebbe allettante supporre un ruolo identico di Ady nella letteratura ungherese. Difatti egli incute una devozione incondizionata in tanti e un odio cieco in tanti altri, le discussioni erano altrettanto vivaci, la sua influenza è altrettanto innegabile, si potrebbe parlare perfino di un suo superomismo ma le somiglianze a mio avviso sono superficiali e sarebbe un grosso errore paragonare la reazione dei poeti ungheresi ad Ady a quella dei colleghi italiani a D'Annunzio. I poeti ungheresi che — solo per i fini di questo studio — chiamerei crepuscolari non sono arrivati al rigetto del mondo adyano. Il loro rifiuto, il loro rovesciamento riguarda semmai l'atmosfera aggressiva dell'epoca, l'ideale del superomismo nietzschiano.

Essi si ritiravano dai "commerci turbinosi" della società. Si ritiravano in cucina.

*"Resta in cucina dove
la tua dolcezza ha un gaio
riso che mi commuove
quando passa bel bello
dall'acquaio al fornello
dal fornello all'acquaio,
poi va', corri in giardino
e coglilo un rametto
d'adusto ramerino
o di scherzoso alloro
o qualche pomodoro
ancora un poco aspreto,
poi trita con un muto
cenno le tue cipolle
giovani pel battuto
e accortamente schiuma
la pentola che bolle
il bricchetto che fuma."*

Il linguaggio è quotidiano, quasi da libro di ricette. (È particolarmente interessante il fatto che la lingua poetica italiana proprio in queste poesie si faccia sentire per la prima volta nella sua storia con questo tono semplice.)

Kosztolányi, in un altro particolare del Budai idill /'Idillio di Buda', ha lo stesso argomento "gastronomico" e, guarda caso, lo stesso ritmo scherzoso, lo stesso tono ironicamente mainconico:

*"A jó gazdasszony előző -
a szíves mosoly maga -
régí módi, síma hajjal,
s kérd, kínál nevetve halkkal,
a kötényén - ó, mi furcsa!
lóg a pince, kamra kulcsa.
Szétnéz s a konyhába illan,
mert a jó ebéd a fő -
a fánk puffadoz a zsírban,
kácsa, csirke, pulyka fő,
bugyborékol a fazék."*

Gozzano si è reso celebre con il modo in cui nelle sue poesie ha "dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico", per dirla con Montale. La citazione seguente è del poemetto "La signorina Felicita ovvero la Felicità". Siamo sempre in cucina.

*"Talora - già la mensa era imbandita-
mi trattenevi a cena. Era una cena
d'altri tempi, col gatto e la falena,
e la stoviglia semplice e fiorita
e il commento dei cibi e Maddalena
decrepita, e la siesta e la partita..."*

e ancora:

*"M'era più dolce starmene in cucina
tra le stoviglie a vividi colori:
tu tacevi, tacevo, Signorina:
godevo quel silenzio e quegli odori
tanto tanto per me consolatori,
di basilico, d'aglio, di cedrina,
Maddalena con sordo brontolio
disponeva gli arredi ben detersi,
rigovernava lentamente ed io,
già smarrito nei sogni più diversi,
accordavo le sillabe dei versi
sul ritmo dell'acciottolio."*

Tutto ciò può essere una mera somiglianza esteriore ma fa riflettere il tono e il significato secondo, simbolico di questi argomenti ricorrenti. La cucina è il locale più intimo, più familiare della casa, già di per sé simbolo di protezione. I suoni e gli odori evocati in questi versi riportano all'infanzia. Contro la prospettiva di un mondo che sta per cadere a pezzi, ricercano un appoggio rifacendosi all'ingenuità del bambino.

La cosa più evidente sembra nominare Kosztolányi e Corazzini, autori rispettivamente del A szegény kisgyermek panasza /'Lamenti del povero fanciullo'/e della Desolazione del povero poeta sentimentale. Ambedue le liriche fanno sentire la voce del bambino malato però, nonostante l'argomento simile, sono notevolmente differenti. Forse fin troppo semplice, prendere lo spunto dalle condizioni reali di salute dei due poeti ma è un fatto: Corazzini scrisse il suo capolavoro vicino alla morte, quando ormai la tubercolosi lo invadeva, mentre Kosztolányi godeva ancora di buona salute, benché le malattie "nervose" della sua infanzia avessero lasciato dei segni profondi in lui. Il bambino di Kosztolányi è l'incarnazione del fanciullino inteso nel significato pascoliano: è il bambino che si nasconde in ogni adulto, capace di stupirsi sinceramente davanti alle cose del mondo, è il bambino delle domande, davanti al quale anche la pietra può avere un'anima, che accetta qualsiasi miracolo o magia. Corazzini invece, impotente nei confronti della morte, si rifugia nella sua esistenza di bambino, si arrende, fa finta che sia lui a voler morire. Ogni passo di queste poesie è una rinuncia. Rinuncia alla poesia: "perché mi dici: poeta?" rinuncia al valore dei sentimenti: "le mie tristezze sono povere tristezze comuni". Rinuncia alla capacità di esprimersi: "io non saprei dirti che parole così vane, Dio mio, così vane..." "Io mi comunico del silenzio, cotidianamente, come di Gesù." Segue la desublimazione di sé:

*"E muoio, un poco, ogni giorno.
Vedi, come le cose."*

*e non resta altro:
"io non so che morire.
Amen."*

Anche gli altri poeti da me esaminati usano volentieri la voce del bambino. Szép Ernő ha diverse poesie famose di questo genere. Forse basterà citarne una, talmente caratteristica da essere presa come spunto della parodia da Karinthy, nel Így írtok ti.

“Mikor én kis fiú voltam, kis lovon nem lovagoltam, nem volt nekem ponnilovam, ponnilovam, ponnilovam, Pedig de szép mikor rohan.”⁶

Gozzano desidera addirittura essere ricordato, dopo la morte, come ragazzino: “...il fanciullo sarò, tenero e antico, che sospirava al raggio delle stelle,/ che meditava Arturo e Federico,/ ma lasciava la pagina ribelle/ per seppellir le rondini insepoltte,/ per dare un'erba alle zampine/ delle disperate cetonie capovolte.” (I colloqui)

Nelle poesie di Tóth Árpád l'infanzia è presente soprattutto indirettamente e quando ne scrive, lo fa quasi fra parentesi:

*“S e rajban tóduló emlékek mit akarnak?
Mért jár eszemben egyre a kenetes, vén kántor:”
“Fiaim, gyáva volt még ő is, a másként bátor
Deák Brutus, mikor beléje dőlt a kardnak...”
S gyermekvágtyak bústítanak, sok régi, drága estém:
“Anyus, ha nagy leszek, mint a nagy pap-diákok,
Maga az első padban üljön, ha prédikálok...”*

Arturo Onofri nel suo periodo crepuscolare forse sotto l'influenza del suo amico Marino Moretti e seguendo l'esempio di Corazzini ha pure annoverato fra i suoi motivi l'infanzia, l'esistenza puerile:

*“Non so perché, ma mi sembra di ritornare bambino,
mi sembra di amare le ingenuità puerili
quando tutto era nuovo e bello e meraviglioso,
quando il dolore m'era sì poco doloroso
ch'io tagliuzzai il dorso delle mie mani infantili
così, per divertimento, con le forbici di mia madre,
soffrendo sì, ma poco, perché la calda e rosea
meraviglia del sangue più m'era voluttuosa.”,*

scrive nei Poemi tragici.

Era un topos preferito dai poeti crepuscolari e quelli ungheresi dell'inizio del Novecento il giardino, il parco, hortus conclusus o villa cittadina autunnale o ancora giardinetto di villette borghesi.

Citerei la definizione di Sanguineti:

“Il parco è uno spazio che ormai, nel quadro della cultura borghese, si presenta come spazio morto, spazio in rovina, in cui si rifugiano con

⁶SZÉP E., *Gyermekjáték* (Gioco da bambini)

dolente malinconia il sogno, la nostalgia, in mesta evocazione, ritrovandovi con gli amari segni dell'abbandono, il sapore sublime delle cose defunte, del passato irrevocabile e perduto.”

Vado ancora scegliendo fra dozzine di esempi:

“(…)

A csendes és fakó kis udvaron

Magam beszélgetek az éjszakával.

A boldogok mennyboltja fukaron

Szór ide fényt. S mint haldokló madárdal,

Olyan ez az ének.

Oly könnyes, csendes, és oly búcsúzó.

Tegnap még végigbabráltam a fákat.

A sárga rózsát és a pirosat

Megkötözgettem.”

(TÓTH ÁRPÁD: Őszben — tavaszról /'D'autunno, della primavera'/

CORRADO GOVONI: Villa chiusa

So di una villa chiusa e abbandonata

da tempo memorabile, segreta

e chiusa come il cuore di un poeta

che viva in solitudine forzata.

La circonda una siepe, e par murata,

di amaro bosso, e l'ombra alla pineta

da tanto piú non rompe né piú inquieta

la ciarliera fontana disseccata.

Tanta é la pace in questa intisichita

villa che sembra quasi che ogni cosa

sia veduta a traverso d'una lente.

Solo una ventarola arrugginita

in alto, su la torre silenziosa,

che gira, gira interminatamente.

La poesia intitolata Hervadt kertben /'Nel giardino sfiorito'/di Kosztolányi sembra essere scritta a conferma della tesi di Sanguineti:

*“A kerti golyókon a nap tüze ég...
Langyos sugarak, bús őszi mosolygás.
Szótlan haladok fáradt utamon
s vérem melegíti a nap sugara.*

*A ritka lugas, mely a nyár idején még
árnyat terített, amidőn teveled
bolyongtam a rét iratos szövetén,
most fázva susog s piruló levele
egymásra borulva, a szélben inog.
Pár árva virág remeg a gyöpön,
bús szára lehajlik, tört szeme zárul
és várja a csendet az álmotadót
s én hallom e csend, e mulás elejét.(...)”*

Anche per Corazzini è l'immagine del giardino abbandonato ad evocare la perdita.

Il ritorno

*“Ancora, sorella, il cipresso,
laggiú, coronato
di piccole, pallide rose,
ancora lo stesso
viale, le scale corrose,
la porta, le brevi
finestre serrate
da l'ultima estate,
l'antica fontana
che accolse la luna e le stelle,
che accoglie le nevi
che accoglie le foglie
de le vicine alberelle,*

(...)

*Ancora, sorella,
come due colombi spauriti,
i tuoi grandi occhi smarriti
su le perdute cose.”*

Esistono però anche delle raffigurazioni meno malinconiche dei giardini: Gozzano nella Signorina Felicita ovvero la Felicità crea un

contrappunto, “esegue un rovesciamento”, al mondo sublime dei parchi antichi tanto amati dal D’Annunzio del Poema paradisiaco. L’opera devastatrice del tempo in Gozzano non suscita nostalgiche associazioni di idee, o forse le nasconde come è solito fare dietro l’ironia.

“Ozi beati a mezzo la giornata/ nel parco dei Marchesi, ove la traccia/ restava appena dell’età passata! /Le Stagioni camuse e senza braccia,/ fra mucchi di letame e di vinaccia,/ dominavano i porri e l’insalata.”

È una caratteristica peculiare della poesia crepuscolare, italiana e ungherese, l’attesa universale della morte. Questa non è l’esperienza romantica della tragedia che fa crollare il mondo, ma rassegnazione silenziosa, mesto lamento, “pianto ostinato”, per dirla con Corazzini. E difatti la maggior parte dei nostri poeti ebbe una vita breve. Morì di etisia Gozzano a 33, Corazzini a soli 21 anni, Tóth Árpád ad appena 41 anni. Ma anche Kosztolányi, vinto dalla malattia a 51 anni, già nelle sue prime poesie seguita a lottare contro la morte. In una delle sue prime poesie, “Lámpavilág-nál” /’A lume di lampada’/, fantastica sulla propria morte fra compagni indifferenti:

*“Nem látok. Ők olvasnak, rám se néznek,
hajszolja őket a tüzes robot,
s azt mondja mind, a lámpa nem setétebb.*

*A szívem egyre halkabban dobog,
s sírok, mint hogyha minden összedőlné,
pedig csak a lelkem vet véglobot.
Nem látok. Éjpalástba jó a vég.
Kihúnyt szemekkel nézek majd az Úrbe,
ajkam, szemem kinyíl... S a lámpa ég.”*

Il motivo della morte si presenta nelle forme più varie. Sarcasmo rabbioso e rassegnazione ironica sono la reazione di Gozzano e Tóth:

*“Socchiudo gli occhi, estranio
ai casi della vita:*

*sento fra le mie dita
la forma del mio cranio*

*Rido nell’abbandono:
o Cielo e Terra o Mare,
comincio a dubitare
se sono o se non sono!*

*Ma ben verrà la cosa
"vera" chiamata Morte;
che giova ansimar forte
per l'erta faticosa?*

*Né voglio più, né posso.
Più scaltro degli scaltri
dal margine d'un fosso
guardo passare gli altri."*⁷

*"Már jó útat bejártam,
Térdig kopott a lábam,
Hej, Élet, hallod-e?
Vadont jártam sokáig,
S nem rózsában bokáig,
Még nem sokallod-e?*

*Vad voltál, furcsa Élet,
Birokra kelni véled
fog kellett és köröm,
Kis részem a kenyérből
Ritkán adtad tenyérből,
kevés volt az öröm.*

*S ha volt is benne részem,
Vidáman és merészen
Nem kaptam semmi jón,
Én mindig úgy keringtem,
mint bokszoló a ringben,
Örök-gyanakodón.*

*Bölcsebb lettem s erősebb
De a szívem merő seb,
Csodákért vívni kár -
Már hetyke öltre véled
Nem szállok én ki, Élet,
Jobb, hagyjuk abba már! (...)"*⁸

⁷G. GOZZANO: Nemesi

⁸TÓTH Á: Gyopár /'Stella alpina'/

Ma la presenza più caratteristica della morte in queste poesie è forse la sua rappresentazione simbolica, nel disfarsi degli oggetti e delle cose. I solai polverosi, la mobilia decrepita, gli orologi rotti, le fotografie ammuffite, i vestiti demodé e lisi. (E, come contrasto, l'oggettualizzazione dell'uomo, del soggetto.)⁹

Ecco un esempio da Corazzini:

/La finestra aperta sul mare/

“(...)

*Le antichissime sale morivano
di noia: solamente l'eco delle gavotte,
ballate in tempi lontani
da piccole folli signore incipriate,
le confortava un poco.*

*Qualche gufo coi tristi
occhi, dall'alto nido
schricchiolante incantava
l'ombra vergine di stelle,
E non c'era più nessuno
da tanti anni, nella torre,
come nel mio cuore.*

*Sotto la polvere ancora
un odore appassito, indefinito
esalavano le cose,
come se le ultime rose
dell'ultima lontana primavera
fossero tutte morte
in quella torre triste, in una sera triste.*

*E lacrimava per i soffitti
pallidi, il cielo, talvolta
sopra lo sfacelo delle cose.
Lacrimava quietamente, dolcemente,
per ore*

⁹cfr. Corazzini, Desolazione... “io sono oramai, / rassegnato come un specchio, come un povero specchio melanconico.” e “E muoio, un poco, ogni giorno. Vedi: come le cose.”

*e ore,
come un piccolo fanciullo malato.”*

Ciascuna delle seguenti poesie di Gozzano, Kosztolányi e Szép Ernő mette a confronto della morte la fresca idea del bambino che gioca.

Gozzano ne “La via del rifugio” intreccia la conta “Trenta, quaranta, tutto il mondo canta” con un amaro filosofeggiare pieno di spleen su vita e sofferenze della vita:

*“La Vita? Un gioco affatto degno di vituperio”
e: “A che destino ignoto
si soffre? Va dispersa
la lacrima che versa
l’Umanità nel vuoto?”*

Nei “A szegény kisgyermek panasza” /‘Lamenti del povero fanciullo’/ di Kosztolányi il girotondo “lánc-lánc eszterlánc” si trasforma in danza macabra:

*“Nézzetek rám lelkeim, a cipőm levásott,
körmeimmel, kárörömmel
csúnya gödröt ások...”*

Szép Ernő nella poesia intitolata “Játék” /‘Giucoco’/ogni sera gioca alla morte:

*“Két gyertya hogyha most kigyúlna,
Két gyertya fejtől jobbra-balra,
a fényök arcomhoz simulna
s én így maradhatnék itt, halva.”*

Tutte e tre le poesie sono nate quando i loro autori erano giovani, come anche questi versi grondanti di voglia di morire:

“Beteg az arcom, beteg a dalom, /az elmúlást sápadva szomjazom,/ az életet, mely már csak félig-élet, a hervadt kertet és a sírt” di Kosztolányi.

“Senza querele, o Morte, discendo ai regni bui/ di ciò che tu mi desti, o Vita, io ti ringrazio./Sorrido al mio fratello, Poi, rassegnato e sazio/a lui cedo la coppa. E già mi sento lui.”¹⁰ Gozzano pensa di continuare a vivere nel fratello.

¹⁰G. GOZZANO, Il più atto

Anche la sofferenza ha il suo fascino. La psicologia la interpreta come desiderio di purificazione, di liberazione: colui che ha subito la punizione viene perdonato, dunque la sofferenza cessa.

Corazzini nella Desolazione del povero poeta sentimentale: “E desiderai di essere venduto, / di essere battuto / di essere costretto a digiunare / per potermi mettere a piangere tutto solo...”

Il povero fanciullo di Kosztolányi: “Jaj, úgy szeretnék egymagam / a földre esni hangtalan / lakástalan és egyedül / bolyongani, kivert ebül...”

Quando il poeta perde — o getta via — la fede nella propria arte, prende inizio la sua vera morte, quella spirituale. Ciascuna poesia del “Libro per la sera di domenica” di Corazzini si burla, con un tono di amaro sarcasmo, dei motivi fino allora cari del poeta sull’orlo della tomba: gli organetti, le luci crepuscolari, la “piccola felicità domenicale”, i conventi delle monache, le svolte fiabesche, finché nell’ultima poesia, intitolata “Bando”, svende le proprie idee.

*“Avanti! Si accendano i lumi
nelle sale della mia reggia!
Signori! Ha principio la vendita
delle mie idee.
Avanti! Chi le vuole?
Idee originali
a prezzi normali.”*
E: “Signori,
non ve ne andate, non ve ne andate,
vendo così a poco prezzo!
Diventerete celebri
con pochi denari.
Pensate: l’occasione è favorevole!
Non si ripeterà.
Oh! non abbiate timore di offendermi
con un’offerta irrisoria!
Che m’importa della gloria! (...)”

Man mano che il trapasso prende il sopravvento, le loro poesie diventano spesso frammentarie, come se perdessero la voce, diventano “preghiera incomprensibile” “halkuló szepegés” /’balbettio che si fa piano’/. Tóth scrive nella sua poesia ititolata “Csak ennyi” /’Questo è tutto’/:

*Félbehagyott
versek szegény, halkuló rebegése,*

*Félbehagyott
Sírás halkuló, békés szepegése,
Félbehagyott
Küszködés békés mindegy-legyintése,
Csak ennyi, lásd
Halkuló, békélt, mindegy-életem vége.*

SERGIO CORAZZINI: Per organo di Barberia (particolare) II

*Vedi: nessuno ascolta.
Sfogli la tua tristezza
monotona davanti
alla piccola casa
provinciale che dorme,
singhiozzi quel tuo brindisi
folle di agonizzanti
una seconda volta,
ritorni su' tuoi pianti
ostinati di povero
fanciullo incontentato
e nessuno ti ascolta.*

Á. Tóth formula così il suo “nessuno ti ascolta”:

/Hegedülnéd, sóhajtán d//’Lo suoneresti al violino, lo sospireresti’/

*“(...)
Nincs ember ezt meghallani,
Nincs isten, hozzád hajlani,
Te kába.
Mint hárfa zsong a vén ideg,
Azt zsongja, hogy kinek, minek az élet?
A könnyed a szemedbe fagy,
Csak azt érzed, hogy magadba vagy,
Sötét lett. (...)”*

Questi poeti che piangono, soffrono e tremano di paura così spesso, diventano all'improvviso riservati quando la morte si avvicina loro veramente.

Le rime sonore di Gozzano sono come un gioco, come se non parlassero della tubercolosi:
(i dottori)

*“Mi picchiano in vario lor metro spiando non so quali segni
m’auscultano con li ordegni il petto davanti e di dietro
E senton chi sa quali tarli i vecchi saputi... A che scopo?
Sorriderai quasi, se dopo non bisognasse pagarli...”*

*“Appena un lieve sussurro all’apice... qui... la clavicola...
E con la matita ridicola disegnano un circolo azzurro.*

(...)

*O cuore non forse che avvisi solcarti, con grande paura,
la casa ben chiusa ed oscura, di gelidi raggi improvvisi?
Un fluido investe il torace, frugando il men peggio e il peggiore,
trascorre, e senza dolore disegna su sfondo di brace
e l’ossa e gli organi grami, al modo che un lampo nel fosco
disegna il profilo d’un bosco, coi minimi intrichi dei
rami.”*

(Alle soglie)

Una delle ultime, frammentarie poesie di Árpád Tóth, è intitolata “Elkoptam”/’Mi sono consumato’/. Come Gozzano, anche Tóth parla dei polmoni devastati, della malattia arrivata all’ultimo stadio, utilizzando un linguaggio giocoso e rime sonore, e senza parlare più della morte.

*“Nézd, nincs páncélom, mellvasom,
Kitakarom a mellkasom,
E borda-rácsos, bús lugast,
Zászlós tüdőm, a bús lyukast...
Tüdőm rekedten felzihál
A csontos rácsú, furcsa kasban,
Mint őszi szélben csapkodó
Tépett függöny a bús lugasban...”*

Ricapitolando, volevo mettere in risalto l’indubbia parentela spirituale fra due gruppi di poeti che sapevano poco o nulla l’uno dell’altro. Kosztolányi che conosceva numerose lingue tradusse alcune poesie italiane dell’epoca, Il dialogo di Marionette di Corazzini, una poesia futurista di Govoni è una di Palazzeschi, tre del D’Annunzio. Conosceva e stimava Pascoli ma a mio avviso tutto ciò è ben poco per poter dimostrare un qualche effetto diretto. Le tante consonanze secondo me hanno come motivo l’influenza profonda che la lettura dei poeti parnassiani e simbolisti francesi e fiamminghi esercitava sia sugli ungheresi, sia sugli italiani. Verlaine e Mallarmé, Francis Jammes e Rodenbach, Semain e Laforgue si trova nella biblioteca di tutti loro. Corazzini aveva uno stretto rapporto epistolare con Jammes, aveva intenzione

di tradurre l'Angelus, anzi, curiosità filologica, la famosa domanda "perché tu mi dici: poeta" non è altro che una risposta ad una lettera di Jammes in cui il poeta francese lo apostrofa suo "fratello poeta".

Gozzano viene spesso accusato di aver "depredato" i fiamminghi. Penso che questa accusa, sebbene non in questa forma aspra, fosse valida per tutti i poeti citati.

Sia Kosztolányi, sia Tóth eseguirono numerose traduzioni famose delle poesie dei simbolisti francesi. L'effetto si sente soprattutto sulla poesia di Kosztolányi, tanto che tra le sue traduzioni si trovano numerosi rimaneggiamenti di sapore simbolista di poesie che in origine simboliste non erano.

Sperando di potermi ripresentare fra non molto con un altro scritto in cui passo in rassegna le corrispondenze tra francesi (fiamminghi), italiani e ungheresi, ora mi limiterei a citare un passo dal saggio introduttivo di un volume delle poesie di Jammes:

"Lo scenario agreste e provinciale, gli interni, gli ambienti sociali, gli affetti e le antipatie, anche l'erbario e il bestiario: quasi tutto, nell'autore dell'Angelus, si presta a un'agnizione immediata e forse stupita da parte degli italiani, come se la poesia francese accettasse di riconoscersi, per un attimo, nella nostra.

Il ricordo di Govoni, Corazzini e Moretti sarà sua volta ravvivato, oltre che dalla profusione di Jammes degli aggettivi "vecchio", "triste", "dolce", "povero", "malato", anche dalle processioni nei campi, dalle domeniche vuote, dalle chiese paesane, dalle ville abbandonate, dai tinelli e dai loro mobili, dal patimento delle bestie e dei derelitti... (Ivos Magroni)¹¹

Karinthy, nel suo saggio pubblicato nella rivista letteraria Nyugat, scritto in saluto al primo volume di Tóth Árpád elenca gli aggettivi caratteristici del giovane poeta: "régi-régi", "távoli", "halk", "fáradt", "csendes", "szelíd", "setét", "ócska", "furcsa", "szegény", "bús"¹².

A mio avviso dunque nella comune atmosfera europea, sotto comuni influssi artistici, spirituali, letterari, non solo le grandi ondate culturali attraversavano tutti i paesi ma poteva nascere una sfumatura di stile comune anche in paesi e culture relativamente separati. Lo studio di tale parentela di conseguenza è più che interessante, è necessario.

¹¹FRANCIS JAMMES, Poesie, Versioni di Guido Gori, Introduzione di Ivos Magroni, Bulzoni Editore (Biblioteca di cultura 198)

¹²'antico', 'remoto', 'piano', 'stanco', 'silenzioso', 'mite', 'scuro', 'vecchio', 'strano', 'povero', 'mesto'

CRITICA

LA LETTERATURA ITALIANA NEI SAGGI DI LÁSZLÓ NÉMETH

I rapporti di László Németh con la cultura letteraria italiana meritano la nostra attenzione per molte ragioni. László Németh (1901—1975) è uno dei massimi rappresentanti della letteratura ungherese del Novecento — ma è anche uno dei più discussi e fraintesi. Németh è una grande figura europea, oltre ad essere l'ideologo più grande, forse, della corrente che si suole chiamare “nazional-popolare”, e questo suo “europeismo” viene spesso dimenticato sia dai suoi seguaci sia dai suoi critici. Coloro che accusano Németh di nazionalismo dimenticano che pochi autori ungheresi del Novecento, tranne Mihály Babits, amavano e conoscevano la letteratura europea (o se piace: le letterature europee) come Németh. Così la sua “italianistica” (come la chiama Maria Teresa Angelini nel suo saggio¹) è interessante anche perché dà una dimostrazione concreta dell'armonia o del rapporto dialettico felice in Németh fra coscienza nazionale ed europeismo, sintesi, questa, ereditata dai padri dell'età delle riforme (*reformkor*) e in pieno accordo con il testamento degli apostoli del Risorgimento primo fra i quali il Mazzini.

Németh come “italianista” occupa una posizione particolare fra gli italianisti ungheresi. Egli legge i classici italiani con l'ottica dello scrittore “collega” autore di romanzi e drammi diventati anch'essi classici alcuni dei quali di argomento italiano come il *Gregorio VII* ed il *Galileo*.²

Quest'ottica di scrittore apparenta l'italianistica di Németh con quella di Babits e Antal Szerb. È dunque quasi doveroso raffrontare questi tre grandi italianisti d'eccezione fra i quali le somiglianze sono altrettanto interessanti quanto le differenze. Tutti e tre seguono la grande tradizione della saggistica letteraria ungherese moderna iniziata da Jenő Péterfi proprio con un

¹MARIA TERESA ANGELINI: L'italianistica nel “Viaggiatore europeo” di Németh László in *Giano Pannonio* 3., Budapest 1987, pp. 175—184.

²NÉMETH LÁSZLÓ: VII. Gergely in *Szerettem az igazságot*, Budapest 1981, vol. 1., pp. 536—611. Galiléi in *op.cit.* 247—343.

bellissimo saggio su Dante.³ Anche la loro storiografia letteraria — lungi dall'erudizione positivista di un Antal Radó⁴ — è di tipo saggistico, non scientifico-filologico. In realtà di “storiografia letteraria” vera e propria possiamo parlare solo nel caso di Babits e Szerb autori rispettivamente della *Storia della letteratura europea*⁵ e della *Storia della letteratura mondiale*⁶. I saggi italianistici di Németh non sono parti o “membra” organiche di opere vaste: sono degli scritti singoli raccolti successivamente in volumi di saggi come *La rivoluzione della qualità (A minőség forradalma, 1940)*,⁷ *Il viaggiatore europeo (Európai utas, 1980)*⁸ e *Un ultimo sguardo (Utolsó széttekintés, 1968)*.⁹ Queste circostanze spiegano la frammentarietà dell'italianistica di Németh anche rispetto a quelle di Babits e Szerb che pure presentano delle “lacune” notevoli. Per quanto riguarda queste “macchie bianche” troviamo una coincidenza significativa fra Németh e gli altri due grandi saggisti che poi è una caratteristica comune di una gran parte dell'italianistica ungherese: essi dedicano attenzione all'Umanesimo-Rinascimento e all'epoca che lo precede cioè, per semplificare al periodo che va da Dante fino al Tasso, e poi al Novecento, mentre mettono tra parentesi o trascurano completamente i secoli “intermedi”: non solo il Seicento ma anche il Settecento e perfino — sebbene in forma meno vistosa — l'Ottocento. Mentre Babits e Szerb sono per così dire “costretti” dal genere letterario scelto (la storia letteraria) a dedicare qualche riga al Barocco, all'Arcadia, all'Illuminismo e al Romanticismo italiani, in Németh queste “stagioni” della letteratura italiana, sono completamente assenti. E anche queste manchevolezze hanno per noi una certa importanza.

Ma procediamo in ordine — in ordine cronologico cioè, seguendo non la successione delle stesure dei saggi (dove le date sono talvolta incerte) ma la linea storico-cronologica degli autori esaminati da Németh.

³PÉTERFY JENŐ: Dante in *Válogatott művei*, Budapest 1983, pp. 285—338.

⁴RADÓ ANTAL: *Az olasz irodalom története*, Budapest 1896

⁵BABITS MIHÁLY: *Az európai irodalom története (1935)*, Budapest 1979

⁶SZERB ANTAL: *A világirodalom története (1941)*, Budapest, 1980

⁷NÉMETH LÁSZLÓ: *A minőség forradalma*, Budapest 1992

⁸NÉMETH LÁSZLÓ: *Európai utas*, Budapest 1980

⁹NÉMETH LÁSZLÓ: *Utolsó széttekintés*, Budapest 1968

Il primo grande classico di cui si occupa — c'è bisogno forse di dirlo? — è Dante.¹⁰ Contrariamente a Babits e a Szerb la preoccupazione principale di Németh non è quella di caratterizzare storicamente ed esteticamente la poesia dantesca ma di esaminare in che modo e misura l'“enigma” della *Divina Commedia* è stato “sciolto” da tre “interpretatori di Dante” come suona appunto il titolo del saggio (*Dante-tolmácsolók*): cioè il saggista Péterfy, il poeta-traduttore Babits e il silografo Fáy. Il mettere a confronto le interpretazioni dantesche di tre artisti così diversi fra di loro è uno dei contributi più originali di Németh alla dantistica ungherese. Egli guarda con simpatia questi tre “interpretatori”: anche Péterfy nonostante il giudizio contrario di Maria Teresa Angelini secondo cui “Németh liquida e censura di superficialità un saggio così interessante come quello di Péterfy.”¹¹ In realtà Németh giudica che il saggio di Péterfy sia “degno di Dante”¹², loda il suo “sicuro intuito” critico¹³ e dice addirittura di aver trovato in Péterfy un'anima gemella nella dantistica.¹⁴ La traduzione babitsiana della *Divina Commedia* è giudicata molto più fedele, meno decadente, meno “nyugatos” da Németh che non da altri critici successivi.¹⁵

Il saggio di Németh sull'*Ariosto* — scritto nel 1933 come parte di una “trilogia” intitolata “Il secolo sedicesimo” e con il sottotitolo “Tre saggi da un libro in preparazione” (a dire il vero mai portato a termine)¹⁶ — non è inferiore per originalità, anzi è forse il più bello e più profondo saggio di italianistica del Nostro.¹⁷ Il saggio di Németh è fino ad oggi l'interpretazione ungherese più significativa ed originale del grande poeta del Rinascimento che mostra nel contempo non poche affinità con le interpretazioni crociana

¹⁰Dante-tolmácsolók in A minőség forradalma pp. 478-485.

¹¹ANGELINI, p.181

¹²A minőség forradalma p.480

¹³A minőség forradalma p.479

¹⁴ibidem

¹⁵RÁBA GYÖRGY: A szép hűtlenek, Budapest, 1969, pp.124-164. SÁRKÖZY PÉTER: Letteratura ungherese — letteratura italiana, Roma 1990 pp. 212-223.

¹⁶A minőség forradalma, p.122

¹⁷Ariosto Örvöngő Lórántja. Az éposz legértékesebb részei (ford. A. Radó), Budapest 1893. Az eszeveszett Orlando (trad. Gy. Simon, Budapest, 1955)

e hegeliana.¹⁸ Anche lui, similmente al Croce¹⁹ e a Hegel²⁰ attribuisce un'importanza centrale all'ironia e anche lui l'"avvicina" a quella di Cervantes.²¹ È interessante il ruolo che Németh assegna al *Furioso* fra le favole cavalleresche "sottoletterarie" del Medioevo ed il romanzo moderno. Anche questa volta dobbiamo avanzare i nostri dubbi sulla "lettura" di Maria Teresa Angelini secondo la quale "il giudizio (di Németh sull'Ariosto), tutto sommato, è negativo".²² Al contrario, Németh esalta l'Ariosto come "grande artista" e "vero poeta" "dall'intuizione sicura e dal gusto puro", creatore di un'opera "perfetta", espressione del "momento più felice del Rinascimento".²³ L'unico punto dove mostra un po' di imbarazzo — similmente a Babits e a Szerb²⁴ — è quando si trova di fronte alla esuberanza narrativa e alla trama "irraccontabile" del *Furioso*.²⁵

Siamo invece d'accordo con Maria Teresa Angelini che il modo in cui Németh si avvicina al *Candelaio* di Giordano Bruno è piuttosto bizzarro e non dà luogo ad una lettura proficua (vorrebbe adattare questa commedia al teatro di marionette).²⁶ Ci sembra strano inoltre che proprio Németh autore del dramma *Galileo* si sia occupato di Giordano Bruno solo come di un commediografo trascurando il filosofo e il martire.

Sentiamo anche la mancanza della trattazione del Barocco: sarebbe stato interessante leggere l'opinione di questo grande rappresentante del protestantesimo laico sull'età della controriforma cattolica.

Fra il Seicento e il Novecento l'unico classico a cui Németh dedica due scritti brevi e di attualità (occasionati da due rappresentazioni teatrali) è il Goldoni.²⁷ Németh mostra di aver capito solo in parte l'importanza della

¹⁸MADARÁSZ IMRE: *Az olasz irodalom története*, Budapest 1993 pp. 145-149.

¹⁹BENEDETTO CROCE: *Ariosto, Shakespeare e Corneille* (1920), Bari 1968, pp. 3-68

²⁰G.W.F. HEGEL: *Eszttétikai előadások III.*, Budapest 1980, pp. 316-317

²¹A minőség forradalma, pp. 135-136

²²ANGELINI, p. 182

²³A minőség forradalma, p. 126

²⁴BABITS, p. 155; SZERB, p. 248

²⁵Egy bábjáték terve in *Európai utas*, p. 150-151

²⁶A minőség forradalma, pp. 123-124

²⁷Goldoni-bemutató in *Európai utas*, pp. 212-214; GOLDONI: *A chioggiai csetepaté in Utolsó széttekintés* pp. 196-197

riforma goldoniana del teatro comico italiano, e anche la sua valutazione sul Goldoni è piuttosto riduttiva: in sostanza lo considera uno scrittore vivace e divertente ma assolutamente inferiore a Molière. Németh non trova in Goldoni (come non trovava molto nell'Ariosto) l'impegno e la serietà del messaggio morale: giudizio questo che ci ricorda un po' quello del De Sanctis.²⁸ Questi motivi li avrebbe trovati invece nell'altro grande settecentesco: l'Alfieri nelle tragedie del quale avrebbe trovato, se le avesse conosciute, anche delle affinità con i suoi migliori drammi storici.

L'interesse di Németh per il teatro italiano è documentato — dopo gli scritti sul Bruno e sul Goldoni — anche dai due saggi dedicati al Pirandello. Il primo, intitolato *Il teatro di Pirandello* o più precisamente *Il palcoscenico di Pirandello (Pirandello színpada, 1927)*²⁹ è forse il più bel saggio di italianistica del Nostro dopo quello sull'Ariosto. Questa volta è proprio vero che Németh guarda con l'occhio dello scrittore-drammaturgo un suo collega contemporaneo. Pur apprezzando la "perfezione" della macchina teatrale pirandelliana e la rappresentazione della crisi dell'individuo, delle idee sulla verità e della percezione dei fatti, in ultima analisi accusa Pirandello di essere uno scrittore non ispirato ma del tutto cervelotico, e arriva a dire che le situazioni teatrali dei suoi drammi sono degli "astratti giochi della mente".³⁰ Questa condanna abbastanza dura è in sincronia con quella data dal Croce,³¹ ma anche con il giudizio di Antal Szerb.³² La distanza — o se si vuole l'antipatia — di Németh nei confronti di Pirandello è motivata forse dal fatto che Németh come pensatore e scrittore credeva sempre fermamente in certi valori assoluti come l'individuo e la verità e quindi non poteva non rifiutare il relativismo etico-antropologico e gnoseologico di Pirandello.

L'altro scritto pirandelliano — minore per ampiezza e per importanza —, quello su *Si gira*³³ ed altri tre piccoli scritti su autori del Novecento (Borgese, Papini, Bontempelli)³⁴ sono delle recensioni riunite nel "Diario critico" del *Viaggiatore europeo* il che mostra il carattere occasionale di

²⁸FRANCESCO DE SANTCIS: Storia della letteratura italiana (1871), Milano 1978,

²⁹Európai utas, 348-369

³⁰Európai utas, p. 359

³¹BENEDETTO CROCE: Luigi Pirandello in La letteratura della nuova Italia VI., Bari 1945

³²SZERB, pp. 872-874

³³Európai utas, pp. 418-420

³⁴Európai utas, pp. 425-429, 489-491

questi scritti. Troviamo qui anche dei cenni di comparatistica: Németh trova che “il linguaggio di Kosztolányi sia il più adatto a tradurre i drammi e i romanzi pirandelliani” essendo Kosztolányi “il nostro artista più vicino al Pirandello”.³⁵ E scopre una simile “parentela” fra il *Rubé* di Borgese e *I figli della morte* (*Halálfiái*) di Babits.³⁶

Più interessanti sono due scritti di italianistica nel volume *Un ultimo sguardo*.

Il Gattopardo di Tomasi di Lampedusa è giudicato da Németh “un capolavoro eccezionale” che “eleva il suo autore fra gli altri due grandi siciliani Verga e Pirandello”, anzi fra i massimi classici di tutta la narrativa novcentesca. Anche il “tradizionalismo”, il carattere “ottocentesco” o “anacronistico” del *Gattopardo* è valutato da Németh positivamente non senza un accenno polemico ai modernisti sopravvalutati.³⁷

Ben diverso è il parere di Németh su Italo Svevo il romanziere modernista ricordato più volte insieme con Proust e Joyce ma anche insieme con Németh autore del romanzo di coscienza *Orrore* (*Izony*) come egli stesso nota.³⁸ Ma a Németh non sembra che piaccia molto questa “parentela”. Ritiene infatti che *Senilità* sia un romanzo “un po’ noioso e un po’ angusto”³⁹ e *La coscienza di Zeno* “il prodotto raffinato di un’industria del romanzo”.⁴⁰ I risultati del connubio sveviano di modernismo e freudismo sono per Németh assai discutibili.

Il valore degli scritti di italianistica di László Németh non consiste nell’originalità delle scoperte o nella profondità delle analisi. Non si deve dimenticare che egli non è un filologo né un italianista nel senso stretto del termine. I suoi scritti sono, come abbiamo visto, in genere occasionali, spesso delle recensioni. Ma in queste piccole opere egli affrontava — e spesso in modo nuovo — molti dei grandi problemi dell’italianistica. La sua saggistica che è qualcosa fra la divulgazione scientifica e la “scienza letteraria” (*Litteraturwissenschaft*) è originale, in sostanza, per il carattere eccezionale dell’autore, uomo la cui grandezza si sente anche negli scritti minimi.

³⁵Európai utas, p. 420

³⁶Európai utas, p. 428

³⁷Utolsó széttekintés, pp. 273-277

³⁸Utolsó széttekintés, p. 299

³⁹Utolsó széttekintés, p. 300

⁴⁰Utolsó széttekintés, p. 302

Due sono i messaggi o le eredità più importanti di Németh per noi italianisti ungheresi. Egli voleva portare i classici italiani più vicino ai lettori ungheresi poiché era convinto che la conoscenza della letteratura italiana è, o meglio dovrebbe essere, parte essenziale del “mondo” di ogni persona dotata di una certa cultura. È questo un impegno e una fede che rappresenta anche per noi tutta una serie di “imperativi categorici”. E anche il modo di scrivere di Németh ci può servire da esempio. Proprio per portar vicino i classici italiani al pubblico ungherese egli usava uno stile chiaro, vivace, colorito, comprensibile e gradevole per tutti, in netto contrasto sia con la pesantezza erudita di certo positivismo letterario (ad esempio di Antal Radó) sia con lo stile di alcuni italianisti contemporanei, incomprensibile ai “non addetti ai lavori”. Németh era un genio della cultura ungherese del Novecento che fecondava tutti i terreni da lui lavorati: nè l’italianistica rappresentava un’eccezione.

IMRE MADARÁSZ, "L'INFLUSSO DELLA RIVOLUZIONE
FRANCESE SULLA LETTERATURA ITALIANA"

(Az Alpokon innen és túl ... A francia forradalom hatása az olasz irodalomra), ed. Nemzeti Tankönyvkiadó Budapest, 1995. pp. 199.

L'autore del volume intitolato "L'influsso della rivoluzione francese sulla letteratura italiana", docente universitario ungherese, titolare della Cattedra d'Italianistica a Debrecen, è un vero specialista dell'epoca; sono conosciute, fra l'altro, le sue pubblicazioni su Alfieri, Manzoni e Cuoco; ha scritto la prima monografia, nel suo paese, su Mazzini (MAZZINI l'Apostolo, Budapest 1992), un libro che recentemente è uscito in seconda edizione.

Madarász ora prende in esame l'epoca che va dalla fine del Settecento fino alla seconda metà dell'Ottocento con l'intenzione di studiare quanto l'elaborazione letteraria della rivoluzione francese ovvero delle guerre napoleoniche potè contribuire a "risvegliare" la coscienza nazionale italiana dando l'avvio a cambiamenti tali che, nella convinzione della necessità dell'Italia libera e unita, portarono all'ideologia del Risorgimento. I vari aspetti di questo processo storico-letterario vengono analizzati e interpretati tramite le opere delle maggiori figure del periodo, alle quali sono dedicati i diversi capitoli del volume (Alfieri, Monti, Foscolo, Cuoco, Manzoni, Gioberti, Mazzini, Carducci, Nievo ecc).

All'Alfieri e al Foscolo, in un certo senso, spetta una sorte simile: l'entusiasmo iniziale, con cui l'uno saluta in una poesia "Parigi sbastigliato" e l'altro scrive un'ode a "Bonaparte liberatore", ben presto cade in una disillusione profonda. È merito dell'analisi che non si limita alla semplice ricostruzione di un tale procedimento, bensì riesce a mettere in rilievo alcuni tratti ideologico-poetici di questi autori: il rapporto, che nasce nel seno dell'individualismo radicale, tra gallofobia e patriottismo italiano, nell'ultimo Alfieri, e l'importanza dell'elemento patriottico nell'Ortis per cui il romanzo va nettamente differenziato dal Werther.

Il grande esule napoletano Vincenzo Cuoco, che tramandò nel suo "Saggio storico sulla rivoluzione napoletana" la memoria della Repubblica

Partenopea, è al centro di un altro capitolo. Il critico, con un gesto assai simpatico, già all'inizio dichiara di voler (ri)scoprire, forse non solo per il pubblico ungherese, quest'importante autore meridionale. Storicismo di stampo vichiano e amor di patria: questi due elementi costituiscono, secondo Madarász, il filo conduttore dell'attività di Cuoco come uomo e come storiografo. Gli argomenti che vengono analizzati sono: il decadimento dell'assolutismo illuminato in oscurantismo, la teoria di Cuoco riguardo ai motivi di una rivoluzione, l'ambiguità terminologica della sua concezione di nazione e di popolo.

La parte di maggior interesse è dedicata ai pensatori del Risorgimento italiano. L'intenzione dell'autore è di dare un ampio panorama sulla questione e cioè di rappresentarne le figure e di collocarle nelle varie correnti spirituali del tempo. In tal modo vengono evocati gli scrittori dell'ideologia della restaurazione (Soave, Monaldo Leopardi, Canosa), i moderati (Romagnosi, Botta, Balbo, Cantù) i filosofi cattolici (Rosmini, Gioberti) e i cosiddetti liberali radicali (Cattaneo, Pisacane, Ferrari).

Fra questi personaggi un posto a parte spetta, nell'analisi di Madarász, a Giuseppe Mazzini. Fondatore della Giovine Italia, iniziatore con il suo partito e apice del Risorgimento quale movimento politico-storico, il Mazzini è "il classico maggiore e insuperabile" della letteratura che il libro prende per il suo argomento. Madarász non mira alla ricostruzione complessiva delle idee dell'Apostolo (anche perché l'ha già svolta nella sua monografia), ma, sulla base di due opere particolarmente significative a tal proposito: i "Pensieri sulla Rivoluzione Francese del 1789" e "Dei doveri dell'uomo", indica gli elementi che fanno differenza tra la concezione del Mazzini intorno alla rivoluzione francese e quella sostenuta dagli altri pensatori del Risorgimento. In tale contesto l'autore, da un lato, sottolinea l'importanza del repubblicanismo unitario del Nostro rispetto ai teorici monarchisti e federalisti dell'epoca, e dall'altro dimostra la prontezza arguta con cui il Mazzini distinse le fasi di legislazione e di sopruso della rivoluzione francese, arrivando a criticare severamente, all'insegna della libertà del culto e dei fondamentali principi umani e civili, la dittatura giacobina.

Il libro di Imre Madarász è un testo eccellente per chi in Ungheria s'interessa alla cultura dell'Illuminismo e del Risorgimento italiano: è di immediato interesse per un vasto pubblico oltre a costituire un manuale essenziale, steso con serio impegno scientifico, al più stretto cerchio degli italianisti del suo paese. Rivolghiamo il vivo augurio che la strada intrapresa in questa direzione sia possibilmente presto seguita da altri volumi.

TRADIZIONE E/O AVANGUARDIA
nella letteratura contemporanea ungherese e italiana

A chi ha sempre preferito la convivenza tra avanguardia e tradizione e si addolora del loro vecchio antagonismo, le nuove linee di tendenza letterarie possono dare un che di conforto. Infatti il fautore di ambedue le vocazioni può individuarvi negli ultimi tempi più che la desiderata convivenza, una certa osmosi.

E le nostre letterature, quella italiana e quella ungherese, pur partendo da premesse diverse e percorrendo, quindi, altri itinerari, sembra che producano contemporaneamente questo fenomeno. Come se nell'ars scribendi, ora come ora, ci trovassimo a un punto d'incontro.

In questa sede vorrei indicare gli indizi e le prove concretissime di questa osmosi funzionante in parallelo.

In Italia, come condizione necessaria, nell'ultimo decennio si sono smorzati gli eccessi pro e contro la neoavanguardia. Nell'82, in un suo presagio, Sanguineti parlò ancora dell'"autopsia del fu romanzo"¹, ma negli anni successivi venne spettacolarmente smentito dalle produzioni letterarie e dagli avvenimenti. Lo smentirono già col loro *corpus* i romanzi di Carlo Sgorlon, Giorgio Montefoschi, Umberto Eco, *Il pianeta azzurro* di Luigi Malerba, il riveduto e ampliato *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino, e altre opere poderose, non sempre nel senso materiale della parola. L'esempio di Eco è particolarmente significativo, data la sua appartenenza ai fondatori del Gruppo '63. Nello stesso modo è sintomatica la carriera di Sebastiano Vassalli, il quale aveva esordito con opere di carattere sperimentale, ma poi, scrivendo la biografia romanzata di Dino Campana, esplorò la via del romanzo-verità², e nel 1990 vinse il premio Strega con un grosso romanzo-verità storico.³ Vale a dire, rifiutò la famosa teoria della neoavanguardia

¹Cfr. *Nagyvilág*, Budapest, 1982/12, p. 1884

²*La notte della cometa*, Einaudi, 1984

³*La chimera*, Einaudi, 1990.

secondo la quale la storia sarebbe ormai un valore perduto, un ammasso di fatti senza significato.

E alla storia si rivolsero ancora molti altri. Roberto Pazzi, Paolo Volponi, col suo ultimo romanzo *Ferdinando Camon*, il quale aveva già collegato storicità e tecniche moderne della scrittura anche nei suoi primi romanzi⁴, e Claudio Magris con *Danubio*, un *essai* storico, diventato ormai famoso anche in Ungheria.

Nel giro di breve tempo questi segni si rivelarono tanto marcanti che nel 1992, dieci anni dopo il presagio sanguinetiano, un giovane critico, Stefano Tani pubblicò una sintesi sulla narrativa italiana recentissima col titolo *Il romanzo di ritorno*.

Ma era ancora troppo presto per cantare il deprofundis alla neo-avanguardia e allo sperimentalismo da parte di chi li stigmatizzava. In un convegno del 1987, ossia in un intervallo del convegno, attorno alla tavola apparecchiata dello scantinato di un ristorante, nacque il nuovo manifesto dei modernisti, le *Tesi di Lecce*⁵. Col titolo *Letteratura degli anni Ottanta* uscì in seguito, anche una loro antologia, a cura di Filippo Bettini, Mario Lunetta e Francesco Muzzioli.⁶ La casa editrice Manni aprì il suo catalogo agli sperimentalisti riattivizzati come Francesco Leonetti, Edoardo Sanguineti, Mario Lunetta, Roberto Di Marco, Elio Pagliarani. Anzi, con un gioco degno alla loro poetica dell'arte, i modernisti vecchi-nuovi rianimarono anche il loro Grande Gruppo, Questa volta col nome "Gruppo '93". "Perché '93" si domanda in un articolo dell'89 Alfredo Giuliani. "Perché quello sarà l'anno di scioglimento" risponde rivelando che per amore di un'allusione al Gruppo '63 sono pronti a scambiare la nascita con la morte.

Se dallo sperimentalismo si sente un forte riflusso verso le forme tradizionali, succede anche il contrario. Qui il vero e proprio esempio è l'opera di Italo Calvino. Lui, seguace ostentato del razionalismo illuministico, dopo avere svolto una lunga discussione con i neoavanguardisti e dopo essere stato accusato perfino di donchisciottismo da loro⁷, dagli anni '60 si presenta con scritti di carattere fortemente sperimentale. Adopera testi di altri, compone un testo di figure di carta, scrive il romanzo del romanzo e quello

⁴*Mai visti sole e luna*, Garzanti, 1994 e *Il quinto stato*, Garzanti 1970, *La vita eterna*, Garzanti, 1972, *Un altare per la madre*, Garzanti, 1978.

⁵Cfr. *Gruppo '93* (a cura di F. Bettini e F. Muzzioli), Manni, 1970.

⁶Bastogi, Foggia, 1985.

⁷ANGELO GUGLIELMI: *Don Chisciotte combatte l'ultima battaglia coi labirinti*, in: *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, 1964

di tutti i romanzi; e se prima contestava l'oggettivismo illimitato del *Nouveau Roman* allora moderno, ora cerca di liberarsi della soggettività limitante, con teorie e con mezzi altrettanto moderni: nell'esplorare nuove forme di scrittura arriva perfino ai metodi matematici, al processo combinatorio e all'autocomputerizzarsi⁸. Con tutto questo, però, continua ad andare in cerca di una spiegazione del mondo, si rifiuta di rinunciare alla *ratio*. In altri termini crea un'esemplare sintesi tra avanguardia e tradizione.

Nella letteratura ungherese si individua un processo di sviluppo contrario. Il gusto letterario conservò il suo carattere fortemente tradizionale anche negli anni '60, quando in Italia s'imponeva la neoavanguardia, e nelle arti figurative, nella musica, e in parte nel teatro e nella cinematografia anche da noi guadagnava terreno il modernismo. Dopo il ruolo pioniere della lirica — le poesie di Dezső Tandori, György Petri e altri entro le frontiere statali, quelle dei poeti magiari della rivista *Híd* (Ponte) in Jugoslavia e della *Magyar Műhely* (Officina Ungherese) a Parigi — la narrativa fa il passo decisivo verso il rinnovamento alla fine degli anni '70. Le opere di Péter Hajnóczy, Péter Esterházy e il meno conosciuto Miklós Molnár indicano le varie fasi e le varie forme della sempre più forte prevalenza del linguaggio. "Entriamo nei particolari! Perdiamo le prospettive!" proclama Esterházy, pur ironizzando, la nuova astoricità⁹, e comincia a rappresentare una realtà già scritta, con citazioni non scoperte, con pensieri dichiaratamente riproduttori di idee per necessità sviluppate già da altri. È molto interessante che anche il filosofico Nádas conduca l'analisi dirigendosi ai particolari: "Mi sono posto l'obiettivo" dice a proposito del suo romanzo *Il libro delle memorie* "che in una certa tematica, che è nello stesso tempo storia universale e storia personale, vado analizzando gli avvenimenti finché trovo connessione tra i particolari."¹⁰

Ma l'analisi è *par excellence* un metodo tradizionale, e suppone una visione del mondo illuministica, tanto biasimata in Calvino. E la rende più indicativa ancora il fatto che anche in questa forma minimalizzata essa trova il suo riscontro italiano: nell'opera di Daniele Del Giudice. Comunque, anche nella letteratura *nouvelle vague* ungherese si manifestano i segni di recupero. Anche Esterházy scrisse il suo "Danubio" (*Lo sguardo della contessa Hahn-Hahn*), certo, molto più intimo, molto più personale, molto più allusivo.

⁸Soprattutto in: *Le città invisibili*, Einaudi, 1972, e *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, 1973.

⁹*Termelési regény*, Magvető, Budapest, 1979, p. 8.

¹⁰Cfr. ESZÉKI ERZSÉBET: *Kibeszéljük magunkat*, Íróportrék, Múzsák, Budapest, 1990, p. 166.

Mihály Kornis ritrovò la totalità perduta proprio nel linguaggio: nel suo dramma intitolato *Carosello all'ungherese* e scritto da buono sperimentale in base ad un testo prestato, rappresenta la società magiara tramite i vari idiotismi in uso. Opere magistrali dimostrano che lo scrittore europeo del secondo Novecento cerca di affrontare la realtà con diversi artifici basati sulla molteplicità: anche il nostro Nádás rinterza il narratore nel suo romanzo fiume, Ferenc Temesi crea infiniti itinerari di lettura coi segni del rimando nel suo romanzo scritto in forma di dizionario enciclopedico (se ne parlerà dettagliatamente più in giù), e dobbiamo decidere se consideriamo un simbolo o prendiamo per ironia del destino che l'anziano Tibor Cseres, nient'affatto autore all'ultimo grido, pubblichi un grosso romanzo gemello¹¹ proprio nell'anno in cui questa forma diventa l'emblema della novità rivoluzionaria nella prosa nostrana, col *Romanzo di produzione* di Péter Esterházy.

Il genere letterario più contraddittorio della nostra epoca atomizzata è il romanzo enciclopedico, e l'impresa è ancora più singolare ancora se compiuta da scrittori di vena sperimentale. Il soprammenzionato Ferenc Temesi, ex-musicista beat, col suo *Polvere* portò a termine un'impresa proprio così, con delle idee e con delle soluzioni tanto simili a quelle di Calvino che in entrambi possiamo forse mettere in evidenza più nettamente quel punto d'incontro di cui parlavamo all'inizio. Mentre Calvino vuole conservare, Temesi vuole ricuperare lo stesso contatto col pubblico. Due citazioni da *Polvere*: "Il lessicografo si rende conto (...) che tale dizionario ha lo stretto dovere di essere intelligibile a tutti e di porsi l'obiettivo di dilettere i lettori"; "Bisogna restituire alla storia il posto che le spetta. La gente vuole ascoltare, vedere, e leggere delle storie"¹². Una citazione da un'intervista concessa da Calvino: "sogno una rivista (...in cui) dovrebbero scrivere scrittori veri e attraverso questa rivista ritrovare le funzioni vere d'un rapporto col pubblico: il piangere, il ridere, la paura, l'avventura, l'enigma..."¹³. L'enigma di Calvino è *Il castello dei destini incrociati* dove le figure delle antiche carte *tarot* vengono disposte secondo le regole delle parole incrociate. Temesi compone un vero cruciverba per racconto, col sottotitolo "forse così lo leggerete" (il che, del resto, è una nuova dichiarazione, pur sarcastica, della continua ricerca del contatto col pubblico). E, per una combinazione straordinaria, anche Temesi scrive un romanzo collegando la storia alle figure delle carte *tarot*, ovviamente senza aver conosciuto

¹¹*Parázna szobrok*, Szépirodalmi, Budapest, 1979.

¹²TEMESI FERENC: *Por*, Magvető, Budapest, 1986—87, vol I. p. 461.

¹³Cfr. FERDINANDO CAMON: *Il mestiere di scrivere*, Garzanti, 1973.

l'opera calviniana¹⁴. “Da situazioni simili nascono libri che si somigliano come struttura e come spirito” scrisse ancora Calvino nella prefazione de *Il sentiero dei nidi di ragno*¹⁵.

Calvino elogia (e pratica) l'enciclopedia aperta: “Quella che prende forma nei grandi romanzi del XX secolo è l'idea d'una enciclopedia “aperta” dice nelle *Lezioni americane*, e aggiunge: “Oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima”¹⁶. Temesi, progettando la sua opera, si propone una “apertura all'infinito” e in via di sperimentazione scrive un “lemma” del suo futuro dizionario. In questo lemma colloca 27 numeri di rimando, nella nota a piè di pagina numero 1 ne colloca altri 17, in uno dei quali spiega di nuovo il numero 1 in un'altra nota a piè di pagina, e così via, stampando i testi in calce con sempre minori caratteri. Nell'opera compiuta però, al posto dei numeri sostituisce le solite frecce delle enciclopedie e così, invece di creare dei filoni spezzati in serie esponenziale, crea una rete infinita di filoni, compone un testo plurimo, insomma esplora una potenzialità alla Calvino.

Ambedue gli scrittori cercano di rinsaldare la potenzialità con la magia dei numeri. Calvino attinge molto alla pratica dei suoi amici francesi del circolo *Oulipo*, chiamati da lui “poeti matematici”, e con una permutazione complicatissima raffigura il moto ininterrotto del mondo umano, e con i numeri di due stesse componenti va in cerca di un'armonia, d'una perfezione, d'un assoluto. Come aveva fatto, del resto, anche col nome Qfwfq nelle *Cosmicomiche*, utilizzando una simmetria di lettere, ossia un palindromo, gioco preferito del circolo *Oulipo*. Temesi, sedotto nello stesso modo dai numeri simmetrici e dai multipli, compone 33 capitoli con 666 lemmi, ed è un po' più esplicativo riguardante la simbologia dei suoi numeri. Essi, confessa in un racconto simile all'*Entstehung des Doktor Faustus* di Thomas Mann, “possono riferirsi a Cristo e al diavolo, al buono e al cattivo di cui siamo fatti. (...) Nei capitoli ondeggia il ritmo del sei.”¹⁷

Ed ambedue gli scrittori si erudiscono proprio alla maniera degli enciclopedisti settecenteschi. Calvino che dichiara apertamente di essere il loro seguace, nella descrizione del mondo utilizza le conoscenze di storia naturale in parte ricevute dai genitori botanici, nel raccontarlo ed interpretarlo adopera il folklore, l'astronomia, la matematica, la microbiologia, la

¹⁴*Híd*, Magvető, Budapest, 1993.

¹⁵ed. del 1970, p. XVI.

¹⁶*Lezioni americane*, Garzanti, 1988, p. 113.

¹⁷TEMESI FERENC: *3. könyv*, Magvető, Budapest, 1989, p. 213.

cibernetica, la semiologia e all'occorrenza altre scienze. Ma anche Temesi, postmodernista dichiarato, si mette a istruirsi ossessionato dall'idea per rendere il più possibile enciclopedico il suo romanzo progettato. Documentandone la genesi scrive: "cominciai a collezionare vecchissimi giornali, libri, scritti folkloristici e storici, memorie, aneddoti, fiabe, storie della città, gialli, annuari, registri, almanacchi popolari, libri scolastici, ogni prodotto di stampa, minuscolo o futile che fosse, cominciai a prendere appunti. Man mano incitavo anche mio padre al lavoro. (...) Lui consultò un'intera biblioteca, io ne consultai un'intera e in più una mezza."¹⁸ Sono parole che potrebbero essere valide anche per una lettera di Flaubert al tempo della preparazione di *Bouvard e Pécuchet*.

Dietro le coincidenze alle volte sorprendentemente concrete tra i due scrittori, vi è, evidentemente, quel sottofondo solido che li accomuna con gli altri tradizional-modernisti. Grazie alle sempre assidue ricerche filologiche sappiamo molto bene che gli autori moderni del flusso di coscienza da Joyce in poi, e gli enciclopedisti alla George Perec o Luis Goytisolo, credono di poter dare consistenza alle loro opere fatte di mosaici con delle regole aritmetiche e con la precisione scientifica dei particolari: distribuiscono proporzionalmente nei capitoli colori, animali, oggetti, citazioni, fatti storici e molte altre costanti del mondo umano. Come se dicessero: quanto meno stabile è la nostra esistenza in misura storica, tanto più fisse devono esserne le componenti quotidiane.

L'autore di questo saggio è del parere che la vera convivenza tra avanguardia e tradizione sia da cercare qui. La scelta tra *e* ed *o*, a favore della *e*, significa tre operazioni: affrontando coraggiosamente la realtà scartare senza illusioni i valori perduti, sperimentarne con irrequietudine nuovi, e difendere con perseveranza i vecchi e ancora funzionanti. Ed è tanto più bello, se queste tre operazioni si uniscono nella stessa opera, invece di distaccarsi.

¹⁸ibid. pp. 176—177.

COMPITI E PROSPETTIVE DEGLI STUDI CROCIANI IN UNGHERIA

Questa relazione è stata preparata per una conferenza internazionale a cui hanno preso parte, oltre che gli studiosi di Croce italiani e ungheresi, anche ricercatori dell'Europa Centro-Orientale. Il fatto che l'iniziativa sia nata proprio in Ungheria richiede forse una piccola spiegazione. Difatti, le ripercussioni internazionali delle opere di Benedetto Croce, al di fuori del territorio anglosassone, sono diventate degli echi veri e propri forse appunto nella nostra area. Cercando fra le cause, non possiamo non accennare alle affinità che da secoli legano la cultura italiana a quella ungherese, basti ricordare gli studi pubblicati nel volume *"Dieci secoli di rapporti italo-ungheresi"*¹. La *receptio* di Croce dunque può essere spiegata anche con una serie di precedenti storici più generali.

Esistono naturalmente anche dei nessi più diretti: nessi che sono in parte teoretici ma, in modo non trascurabile, anche ideologici. L'opera di B. Croce nel corso della storia europea diventa davvero attuale nei periodi in cui la libertà era in pericolo sia in senso teorico sia in quello pratico. La "grande estetica", in cui Croce eseguì l'esplicazione di tutta la sfera dell'attività intellettuale, è stata pubblicata, sebbene con qualche anno di ritardo ma in traduzione integrale, anche in Ungheria.² La versione ungherese riaffermava — all'inizio della "grande guerra" la fiducia dei lettori nei valori umani. L'edizione non era senza precedenti: e stato B. Várdai, nella serie di recensioni inviata tre anni prima con il titolo: *"L'Estetica di B. Croce e la nostra letteratura recente"* a rendere accessibili i pensieri crociani anche ai lettori ungheresi³. Várdai, legato a Croce anche da conoscenza personale, proseguiva anche dopo la guerra il suo lavoro di presentazione in Ungheria

¹AVV. Italia ed Ungheria, Dieci secoli di rapporti letterari, a cura di M. Horányi e T. Klaniczay, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1967.

²B. CROCE: *Esztétika. Elmélet és történet*. Budapest, Rényi Károly kiadása (é.n.) (1914).

³in "Budapesti Szemle", 1909.

del Nostro, con una serie di recensioni le quali testimoniavano che al livello più alto del pensiero di allora si accoglieva volentieri i pensieri nuovi arrivati dall'Italia. Le recensioni venivano regolarmente pubblicate sulla **Budapesti Szemle**, periodico letterario e critico dalle alte tradizioni, sostenuto anche dall'Accademia Ungherese delle Scienze⁴. Nelle recensioni uscite fino alla fine degli anni venti, Várdai formulava le sue riserve dal punto di vista cattolico: in primo luogo, recriminava il fatto che la religione non si inserisca degnamente nel sistema della filosofia dello spirito⁵. È una peculiarità interessante della storia ungherese della ricezione crociana, che i nostri pensatori vicini alla teologia abbiano già allora dedicato particolare attenzione all'opera del filosofo laico italiano, quando il suo "*Perché non possiamo dirci non cristiani?*" non era ancora uscito. Fa parte senz'altro di questa sfera di questioni, non abbastanza studiata e rimessa in luce, l'attività di Sándor Sik all'Università di Szeged, grazie alla quale Attila József — tra gli altri — ebbe modo di conoscere il parere di Croce sull'estetica. Ad ogni modo, negli anni Dieci e Venti, "*L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*"⁶ era accessibile anche tradotta in ungherese, e più tardi gli "*Elementi fondamentali dell'arte*", che esercitò un effetto particolare sugli storici dell'arte, nella tradizione dell'autorevole critico d'arte Zoltán Farkas⁷. Tali pensieri certamente non restarono senza effetto in quella cerchia di artisti che ruppero con i movimenti dell'avanguardia, si impegnarono al modernismo conservatore, eppure furono aperti alle questioni teoriche, ad esempio nella formazione del modo di vedere di Aurél Bernáth o Pál Pátzay. Questi artisti furono i personaggi determinanti del gruppo artistico conosciuto col nome "Circolo Gresham", e potrebbe essere oggetto di ricerche ulteriori il modo e la misura in cui l'influenza crociana si presenta nelle loro dichiarazioni e nei loro studi, dato che questi non si legavano a sistemi normativi canonizzati dell'estetica.

La via alla definizione dello "storicismo assoluto", le cui pietre angolari erano presenti fin dall'inizio nelle formulazioni filosofiche dell'estetico (mi sia permesso di ribadire fra parentesi un'opinione "eretica": difatti ritengo più notevoli nell'opera crociana le variazioni, l'esame da ogni aspetto possibile della stessa questione, piuttosto che una ipotetica linea di sviluppo),

⁴B. VÁRDAY, *Benedetto Croce újabb esztétikai művei*. "Budapesti Szemle", 1928.

⁵ibidem

⁶B. CROCE: *A tiszta intuición és a művészet lírai jellege*. Kolozsvár. Stief Jenő kiad., 1912.

⁷B. CROCE: *Az aethetica alapelemei*. Budapest, Franklin, 1925.

nel suo procedimento rigoroso e sereno, offre una lettura consolatrice sul piano dell'etica.

La recezione ungherese, e forse anche di altri paesi, deve moltissimo all'insegnamento del concetto storico-politico. Nel 1925, quasi contemporaneamente all'edizione italiana, è stata pubblicata la traduzione degli "Elementi di politica"⁸. Merita di essere ricordato anche il suo traduttore: si tratta di József Révay, colui che rese accessibile al pubblico più vasto l'opera di numerosi classici italiani, tradusse ad esempio le opere principali di Boccaccio e Manzoni. Sarebbe compito degli storici della politica, la valutazione del volume di saggi "*Storia e libertà*", pubblicato nel 1940, che nel periodo ebbro di sangue della seconda guerra mondiale, fu ancora un messaggio dell'umanità⁹.

Ci sono voluti oltre quarant'anni fino a quando anche i lettori ungheresi che non leggono italiano, tedesco o inglese, hanno avuto accesso nella propria madrelingua ad una selezione fatta delle opere di Croce proscritta per ragioni ideologiche — un'altra digressione: la visione staliniana "marxeggiante" relegava nel lager dell'irrazionalismo ogni sistema di idee idealista, vietando anche la loro conoscenza — una selezione pubblicata da Márton Kaposi nel volume di saggi intitolato "Filosofia dello spirito"¹⁰. L'interpretazione critica davvero competente è legata al nome di Lajos Fülep (così poco citato nella letteratura italiana della questione) che, nella sua conferenza tenuta nel 1911 davanti ai filosofi fiorentini, criticando la teoria dell'intuizione di Bergson e Croce, attirava l'attenzione sul ruolo della memoria nel suo saggio intitolato "La memoria nella creazione artistica", pubblicato insieme agli atti del dibattito, nel "Bollettino della Biblioteca Filosofica"¹¹. Croce reagì alla critica quasi subito, solidarizzando con le idee esplicate nel corso del dibattito da G. Fano e ripubblicando la sua opinione/reazione anche nella serie delle *Conversazioni Critiche*. Tale discussione, nonostante ogni tono di rifiuto, spinse Croce a formulare la sua opinione in una maniera più determinata di prima. "Migliore giustificazione parrebbe spettare alla ricerca del rapporto tra arte e memoria, intesi non come vocaboli convertibili nell'uso metaforico, ma come categoria dello spirito. Senonché, è poi la memoria una categoria? Se ci si riflette bene, si vedrà che la memoria è tutto lo spirito; il quale, e come fantasia e come pensiero e come praxis, è memoria di se stesso,

⁸B. CROCE: *A politika elemei*. Budapest, Franklin, 1925.

⁹B. CROCE: *Történelem és szabadság*. Budapest, "Századunk", 1940.

¹⁰B. CROCE: *A szellem filozófiája*. Budapest, Gondolat, 1987.

¹¹"Bollettino della Biblioteca Filosofica", febr. 1911.

conosce perché è conosciuto, immagina perché ha immaginato, fa perché ha fatto, e quel suo aver conosciuto, aver immaginato e aver fatto sono presenti e attivi nel suo nuovo conoscere, immaginare e fare.”¹² Non abbiamo qui modo di analizzare le squisitezze retorico-tautologiche dell’argomentazione. I colleghi italiani hanno spesso richiamato l’attenzione sui valori dello stile di Croce, io pure sono convinto che tali valori potrebbero costituire una delle spiegazioni dell’influsso e della popolarità di Croce. Nonostante le polemiche che caratterizzano gli studi su Croce di Károly Marót ed Ernő Mihályi l’accoglienza dell’epoca è piuttosto aperta nei confronti di tali pensieri. Viene preparata pure una tesi di dottorato universitario, da un altro eminente traduttore ungherese della letteratura italiana, László Lontay, possiamo dire dunque che nel periodo del “Ventennio” si osserva la presenza del pensiero crociano nei diversi livelli della vita intellettuale,¹³ periodo in cui i nostri storici della letteratura ebbero occasione di incontrare personalmente Croce a Budapest, alla conferenza internazionale organizzata per esaminare dal punto di vista della storia delle idee le interpretazioni della letteratura. Benché per questa occasione Croce non avesse portato una relazione nuova, difatti nel suo intervento elogiò le bellezze naturali della capitale ungherese, cioè il Danubio e le donne ungheresi, la sua presenza già di per sé conferì un certo rango alla manifestazione. L’accoglienza critica di Croce diventò questione ideologico-politica sia nel periodo del nazismo, sia in quello del comunismo. Se non si considerano alcune menzioni sporadiche, il ghiaccio fu rotto dalla prima parte dello studio di Géza Sallay, pubblicato nel 1955, che esaminava l’operato di storia letteraria e critico di De Sanctis, Croce e Gramsci, tracciando le interconnessioni senza le quali la nostra attuale visione mancherebbe delle sue radici.¹⁴ Nei decenni successivi al 1956 Croce tornò all’indice in Ungheria per cui, a parte qualche rara menzione, potevano nascere soltanto alla fine degli anni Settanta, in forma modesta, degli studi nuovi;¹⁵ poi la dissertazione già ricordata di Márton Kaposi, la breve

¹²B. CROCE: *Conversazioni critiche*, Bari, Laterza, 1928.

¹³Vedi l’eccelente studio riepilogativo di M. FEHÉR in: “Rivista di Studi Crociani”, gennaio 1982, *Il pensiero crociano in Ungheria*, in cui l’autore da un riassunto competente, collocandolo nel contesto filosofico della ricezione.

¹⁴G. SALLAY: *Gramsci és az olasz történetírás*. 1. rész. Budapest, “Filológiai Közlöny”, 1955., ma la questione viene trattata in modo più ampio nella sua dissertazione custodita nella sezione manoscritti della Biblioteca dell’Accademia Ungherese delle Scienze: *Un disegno dell’evoluzione della letteratura italiana del Novecento*. Budapest, 1969.

¹⁵I. SZAUDER, in occasione del centenario della nascita del Nostro comunicò dei pensieri importanti sull’attualità di B. Croce. Budapest, Nagyvilág, 1966.

monografia di János Kelemen e il mio saggio intitolato "L'opinione di Benedetto Croce sulla teoria dell'arte".¹⁶ In questo mio lavoro ho cercato di dimostrare che l'opera di Croce ci offre una sorta di miniera d'oro da cui anche le ulteriori ricerche scientifiche hanno preso un impulso notevole. È noto che Croce negava l'esistenza della teoria dell'arte, e riconosceva dei parametri soltanto per la pratica (ad es. che per gli operai addetti ai trasporti è importante conoscere il peso e le dimensioni di una scultura, difatti in base a tali dati si deve ordinare la cassa). La teoria dell'arte però, che nel frattempo divenne una disciplina indipendente, poneva delle domande scomode, quali presupposti per la definizione del valore estetico puro, circa il modo di esistere (lo statuto ontologico) dell'opera d'arte, la genesi delle opere, la storicità, l'estetica della forma ecc. Era mia convinzione, nel corso della preparazione del saggio, che tali questioni non vengono poste da facchini, per questo, accollandomi addirittura l'ombra dell'anticrocianesimo, ritenevo che, nonostante la negazione accentuata dell'esistenza della teoria dell'arte, l'opera crociana offra moltissimi spunti alle discipline articolatesi più tardi. Appunto per questo una delle mie proposte metodologiche è ancora irriverente: invita alla raccolta anche indipendente del sistema, delle "informazioni di seconda linea" degli scritti teorici.

Credo sia perseguibile un metodo simile anche nel corso degli studi di critica letteraria: Croce, da lettore incredibilmente sensibile, donò ai posteri delle finissime e acute interpretazioni non inevitabilmente in armonia con le proprie tesi teoriche, e a volte nemmeno con la visione tradizionale della letteratura, legata a De Sanctis. Per quanto riguarda la letteratura ungherese è ammirevole l'empatia crociana che, in base ad una forse non eccellente traduzione italiana di un'unica poesia di Attila József, riuscì a indicarne i valori poetici. Per questo ho in mente di esaminare, sempre "da eretico", l'immagine crociana del Rinascimento, non solo dal punto di vista, "della norma e dello scarto"¹⁷ ma anche da quello della prospettiva sulla letteratura europea, cosciente del fatto che Croce aveva riluttanza perfino nei confronti dell'etichettazione dei periodi. Tale riluttanza sembra essere giustificata anche dall'interpretazione sempre più differenziata dei periodi delle ultime ricerche sul Rinascimento (basti accennare alle vistose differenze fra le periodizzazioni della storia letteraria e quelle della storia dell'arte), non sarà quindi inutile raccogliere i pensieri di Croce neanche sotto questo aspetto.

Penso che, oltre agli studi che reinterpretano ancora e ancora "i testi principali", ci sia bisogno anche di interpretazioni fondate su ricerche più

¹⁶J. TAKÁCS, *Benedetto Croce művészetelméleti nézetei*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981.

¹⁷R. SCRIVANO, *La norma e lo scarto*. Roma, Bulzoni, 1978.

recenti. Ritengo il campo più importante la ricerca degli influssi, sia nel caso dei contemporanei, sia in quello delle generazioni successive. L'importanza dei rapporti diretti è nota ai ricercatori, ma l'esplorazione degli influssi indiretti è ancora da fare. Il compito non è facile: i pensieri crociani sono stati assorbiti anche attraverso dei capillari e si sono assimilati all'opera di filosofi, storiografi, letterati, spesso forse senza che essi vi si siano riallacciati coscientemente. In particolare nel caso di altre lingue, come in quello dell'ungherese, si osserva che le idee di Croce emergono senza citazione della fonte, quali evidenze. Per questo ritengo oltremodo importante la traduzione e la pubblicazione degli ulteriori testi crociani di interesse generale.

Ho preso atto con gioia del fatto che pian piano il diario di Croce sta per diventare accessibile anche ad una sfera più vasta di studiosi. Non solo si renderà possibile così tracciare un ritratto spirituale più ricco di Croce, ma anche disegnare l'aura sulla quale A. Jannazzo aveva attirato l'attenzione, proponendo di approfondire ancora lo studio dei viaggi e degli incontri crociani.¹⁸

Infine, sono del parere che ci aspetta un "revival" crociano, in particolare nelle regioni geografiche in cui la libertà del pensiero e quella politica per tanto tempo sono state un articolo raro.

¹⁸cf. A. JANNAZZO, *Benedetto Croce: La religione della libertà, "Senso comune" e le masse*, in *Atti del Congresso Internazionale "Benedetto Croce (1866—1952)"*, a cura di J. Kelemen, Roma, 1993.

GLOTTODIDATTICA

ABITARE NEL SUONO COME UN INCERTO STRANIERO

Miseria della pragmatica sociocomunicativa nella comunicazione interculturale

Comunicazione interculturale

Occuparsi di comunicazione significa essere interessati ad uscire dal sè. Occuparsi di comunicazione interculturale presuppone che ci s'interessi di scambi molto più articolati e complessi, significa essere in grado di praticare continue "traduzioni", ma anche essere disposti a transitare in un terreno nel quale si avanza per "contaminazioni" e "scivolamenti" continui. Per questo alcune delle riflessioni che seguiranno cercheranno di rendere conto della "scena" su cui si attuano i percorsi di apprendimento e di insegnamento nei corsi per adulti stranieri, piuttosto che essere solo un momento di riflessione glottodidattica nell'insegnamento dell'Italiano come Lingua Seconda a questo tipo di utenza.

Ci interessa quindi avvicinarci allo straniero/a o meglio immigrato/a apprendente attraverso la lettura di un'esperienza didattica nata ad Arezzo e che continua da tre anni, all'interno di una situazione scolastica ufficiale come quella consentita dalla C. M. N° 194 del 1983/84 che autorizza l'organizzazione di corsi di alfabetizzazione per adulti, di durata annuale che rilasciano l'attestato di Licenza Elementare. Enunciamo la cornice normativa di questa esperienza didattica perchè vogliamo sottolineare la diversità di articolazione interna tra i Corsi di alfabetizzazione nella Scuola pubblica e altri tipi di corsi di lingua per extracomunitari organizzati dagli Enti Locali o dall'associazionismo presente nel territorio. Ci interessa cioè precisare alcune dinamiche dei processi che costituiscono una "trama" di tipo psicologico, cognitivo e culturale a cui l'insegnante, impegnato in questi corsi con soggetti adulti, deve fare comunque riferimento.

L'educazione permanente ed i corsi 150 ore per i lavoratori italiani hanno prodotto varie riflessioni intorno al problema dell'adulto apprendente. Alcuni di questi aspetti, soprattutto di tipo cognitivo e psicologico, sono

validi anche per l'esperienza con gli stranieri. Il concetto di comunicazione interculturale si basa per noi sull'idea della reciprocazione comunicativa e quindi della circolarità dello scambio di marcata valenza antropologica. A partire da questi presupposti, le risposte didattiche ai bisogni formativi dovranno enfatizzare

“il significato aggiuntivo del concetto di integrazione (dove “essere integrati” equivale ad essere più ricchi, colti e complessi di prima e non, per un linguaggio distorto “più inseriti”, adattati, assimilati ecc...)” (Cfr. Orefice P., 1993).

Lo straniero, come ogni altro esempio di diversità, di altro-da-sè, porta a ridefinire la propria identità: questo accade anche per l'ambito linguistico. Alle prese con lo straniero il formatore è inesorabilmente portato a “rifondare” la propria lingua madre, ma allo stesso tempo tende a diventare “madre di lingua”. Si dirige cioè, verso una rischiosa e diffusa pratica didattica, che definiremo di “nutrizionismo linguistico”, orientata verso una comunicazione asimmetrica, passiva, assolutamente non reciproca che pone l'apprendente in un ruolo di evidente dipendenza. Si tratta in altri termini del tentativo/tentazione di produrre un “nome” per ogni oggetto o soggetto, per ogni stato o situazione, di voler interpretare e soddisfare i bisogni (linguistici?) visti nella semplice ottica sociolinguistica della sopravvivenza e dell'economicismo comunicativo (livello soglia).

È l'idea di voler abolire la riflessione sulle forme linguistiche di un determinato sistema per risolvere situazioni comunicative immediate e parlare del mondo, privilegiando la produzione e il consumo immediato di queste forme stesse non considerando (con pudore e rispetto) le stratificazioni dei saperi presenti nel soggetto che se ne appropria. Il concetto di lingua-strumento per risolvere i problemi del quotidiano ci appare non solo riduttivo ed inefficace, ma persino contrario all'idea stessa di comunicazione interculturale, che nei momenti di formazione intenzionale (come appunto è quello scolastico), trova forse il suo primo, chissà unico, esempio di attuazione. Considerare qui l'immigrato adulto come il risultato di un doppio percorso di stratificazioni: cognitive (in quanto adulto) e culturali (in quanto migrante), obbliga il formatore a riconsiderare le stesse modalità di “trasmissione dei saperi” — tra cui quello linguistico —, riconoscendo la piena legittimità a questa sovrapposizione di modelli, culturali e comportamentali.

Ecologia dell'apprendimento linguistico.

È sempre stato prassi linguistica corrente l'uso positivo del termine "economia" in contesti conoscitivi, per cui *economia delle conoscenze* ha significato sempre qualcosa di saggio o nel metodo o nei contenuti. Ma questi ultimi decenni hanno risvegliato in noi occidentali, nutriti di quasi due secoli di atteggiamenti economici, un ripensamento del termine. Oggi l'atteggiamento "economico", "economicamente razionale", "economicamente fondato", e così via, viene rivisto alla luce di concetti ecologici che lo insidiano, facendoci apparire il termine *economia* come carico di pericoli o quanto meno di risvolti negativi per la sopravvivenza stessa dell'umanità. Così assistiamo ad una diminuzione, ad una relativizzazione del termine, che ne costringe fortemente l'uso e lo confina nel breve periodo: qualcosa di economico appare auspicabile nel breve, ma non sappiamo esattamente se risulterà positivo nel lungo periodo.

Per quanto attiene all'organizzazione del sapere, e quindi alla Scuola in tutte le sue accezioni, non siamo ancora giunti alla critica del termine *economia*, che regna ancora incontestato e prolifera sottoconcetti quali "profitto" (il buon voto), "acquisito", "acquisizione" culturale (in analogia all'atto di compravendita sul mercato), lo "spendere" conoscenze (una nozione è spendibile o meno, in analogia con la moneta), "accumulo", "accumulazione", "capitalizzazione" delle conoscenze (in analogia con l'accumulazione del capitale), e via dicendo. Se si passa poi alla metodologia degli apprendimenti, il linguaggio si fa manageriale e militaresco: "strategie" e "tattiche" dell'apprendimento si sprecano, mentre gli "strumenti" conoscitivi ricorrono come apriscatole, grimaldelli, armi di sfondamento nei confronti della materia, della disciplina, dell'oggetto di conoscenza, che, per ciò stesso, si presenta al discente sempre più come estraneo, se non come nemico.

Nel caso specifico dell'apprendimento di una lingua straniera ci troviamo spesso a lavorare con un criterio di successo performativo nel breve e si rinuncia a metodi di memorizzazione di lungo periodo. L'apprendimento spontaneo, che lascia tracce di medio e lungo periodo nella mente del discente, viene considerato dall'insegnante con una notevole dose di scetticismo, e si appresta a correggere subito eventuali difetti contratti nell'apprendimento della lingua senza la guida di una grammatica descrittivo-prescrittiva. Egli invoca da un lato una condizione ideale della mente come *tabula rasa* e dall'altro alcune nozioni di appoggio come l'analisi logica o la teoria degli insiemi. Raramente lavora col concetto di riutilizzo di una nozione. Il termine ecologico di "recupero" o "riciclaggio" di conoscenze pregresse, apre uno scenario impervio nella mente dell'insegnante e lo costringe ad una metodologia considerata spesso impraticabile.

Nell'insegnamento della lingua straniera ad extracomunitari lo scenario impervio è costituito dall'interlingua (IL). Il soggetto che si accosta all'apprendimento dell'Italiano ha spesso accumulato tutta una serie di atti linguistici con cui, talvolta per anni, ha sostenuto l'esperienza della comunicazione quotidiana. L'insegnamento non può auspicare una *tabula rasa* nè della mente nè della memoria. Deve invece riutilizzare ecologicamente quei frammenti conoscitivi, cercando di comprendere la logica che li ha prodotti. Diversi sono i livelli di questa comprensione. Egli si può fermare in superficie, usando e scartando quello che trova di sedimentato, ma può, auspicabilmente, cercare più in profondità per scoprire l'atteggiamento di fondo che caratterizza la metodologia personale del discente. In questo lavoro di scavo, fortemente analogo a quello dell'archeologo, spesso l'insegnante non sa se ciò che trova è significativo o insignificante, talvolta se ne accorge solo alla fine dello scavo stesso. Per questo consigliamo prudenza nel far "piazza pulita" dell'acquisizioni pregresse.

Intercultura / Interlingua

Basare l'apprendimento di una lingua straniera sui suoi aspetti pragmatici può permettere forse un veloce riutilizzo, d'immediato consumo, di quello che si apprende, ma non prevede nessuna rielaborazione interna da parte del soggetto apprendente e quindi, nel lungo termine, rischia di essere un'esperienza del tutto transitoria. Tutto ciò vale anche e soprattutto per gli stranieri analfabeti o nella lingua madre o anche solo nella lingua del Paese d'accoglienza.

Ognuno di noi attraversa la propria esperienza conoscitiva elaborando dei sistemi di rappresentazione della realtà e quindi delle forme interpretative che gli permettono di manipolarla e di esplorarla. Il lavoro con l'adulto non può che partire dal recupero di tutti i saperi da lui posseduti ed utilizzati per realizzare questa rappresentazione. Come sostiene Pit Corder, ogni grammatica propone rappresentazioni di una realtà linguistica. Nel nostro approccio l'idea di rappresentazione si lega all'idea di icona e di figura retorica come forme dell'esplicitazione, della visualizzazione e della traduzione, in senso semiotico, tra possibili sistemi di significazione. A livello metodologico questo implica che nel percorso di apprendimento "non si debba partire dalla materia scolastica, ma dal vissuto psicologico e culturale del soggetto in formazione, cioè dal sistema dei saperi individuali e collettivi della sua educazione informale" (Cfr Orefice P., 1993). Il fenomeno dello sviluppo dei saperi è costante in ciascuno di noi, anche se non siamo in grado di esplicitarlo. Il compito delle teorie pedagogiche è quello di aiutarlo ed intervenire nelle sue possibili modificazioni, osservando e seguendo movimenti e le regole con cui tale sviluppo sembra attuarsi.

Riteniamo opportuno allora tracciare un'asse di continuità e parallelismo tra l'idea dell'interculturalità, con tutti i concetti che essa raccoglie e l'idea di interlingua, come sistema/i approssimativo/i e in trasformazione, che racchiude i processi dell'apprendimento di una seconda lingua in età adulta (come il caso degli emigrati). Molte sono le affinità tra questi due concetti, e l'operatore deve porsi almeno il problema della legittimità di questa associazione, che in un caso almeno ci sembra facilmente proponibile: la difficoltà di analisi e di capacità descrittiva contenuta in entrambi. Poichè in essi gioca un ruolo fondamentale l'aspetto della dinamicità e della trasformazione in senso di regresso e/o progresso delle acquisizioni linguistiche e/o culturali che siano, gli strumenti e i modelli utilizzati dalle discipline che si interessano di elaborare riflessioni intorno a questi temi (come la sociologia, la pedagogia, la linguistica, la psicolinguistica ecc.) sembrano a volte inadatti (Cfr. Pit Corder, 1984). Ambedue i concetti propongono un diverso approccio al "processo" e considerano questo di per sè un contenuto. Essi ci inducono a ripensare i processi di apprendimento e di acquisizione in rapporto alla trasmissione del sapere.

Nel presente articolo cercheremo di suggerire, laddove possibile l'ipotesi che l'intreccio, la sovrapposizione e la "contaminazione" (*contaminatio* latina), siano elementi-chiave della formazione in età adulta e che essi esemplifichino quella che noi abbiamo chiamato "ecologia" dell'apprendimento linguistico, verso la quale vorremmo indirizzare la nostra didattica, in nome della continuità fra società e scuola.

Implicazioni didattiche

Le implicazioni didattiche di queste osservazioni riguardano sostanzialmente il problema di quale lingua e competenza fornire nella formazione intenzionale. Da qui deriverà sia il lavoro di analisi dei bisogni socio-comunicativi sia il lavoro sulle percezioni (uditiva e visiva) che sulle forme di competenza passiva ad essa legate.

Lo studio dell'errore come risultato di un processo, la tolleranza dell'errore secondo criteri graduali, un lavoro su di esso seguendo meccanismi ecologici d'intervento e trasformazione (correzione), lo sviluppo della capacità d'inferenza da parte dell'apprendente sul comportamento delle strutture linguistiche, l'appropriazione e il controllo della "materia sonora" della L2, sono tutti aspetti che raccolgono e utilizzano nella pratica didattica ciò che in parte avviene in acquisizione spontanea. L'elaborazione della L2 negli immigrati ci sembra simile al loro abitare le case in affitto, che condividono con connazionali o altri immigrati. Forse non a tutti sarà capitato di essere ospite di queste abitazioni, ma coloro che hanno fatto quest'esperienza potranno capire l'analogia. Una casa è sempre una casa. Essa è pensata

per alcune funzioni universali, eppure ciascuno di noi abita ed usa lo spazio domestico secondo un codice personale, secondo un regime familiare ed ancora, secondo abitudini culturali. Ecco che le case italiane — e non ci riferiamo a situazioni marginali, ai limiti della sopravvivenza — una volta abitate dagli immigrati non sono più le stesse case di prima. Sono i luoghi più legati al corpo e alla cultura materiale, come il bagno e la cucina — doppiamente legata all'oralità —, ad essere maggiormente investiti di marche culturali. Sono questi i luoghi che più resistono ai processi di adattamento e di assimilazione. Lo stesso avviene nell'appropriazione della lingua.

Non riuscire a comunicare in lingua straniera, di solito, non deriva dal non aver capito la situazione discorsiva, il contesto, ma dal non conoscere le parole necessarie o non saperle organizzare in sequenze sonore pronunciabili e comprensibili per gli interlocutori. Gli atti comunicativi sono, per così dire, "prevedibili" e per questo facilmente decodificabili. Saper capire però non significa ancora entrare nel mondo della comunicazione. Si tratta allora di riuscire ad illustrare come un sistema linguistico risolve, partendo da specifiche caratteristiche quali la sua "materia sonora", aspetti sia morfologici che sintattici. Non si tratta di concettualizzare ulteriormente la lingua, ma piuttosto di stimolare alla riflessione metalinguistica attraverso la parte più fisica, più corporea della lingua stessa. È il tentativo, senz'altro parziale, di suggerire alcune rappresentazioni mentali degli elementi linguistici che esplicano il ruolo di indicatori grammaticali, abituando l'orecchio ad entrare in un mondo di suoni sconosciuti e confusi, attraverso un ascolto sempre più attento alle combinazioni e agli accordi tra i fonemi del parlato italiano.

"Non parlare la propria lingua materna significa — scrive Kristeva J. — abitare sonorità logiche separate dalla memoria notturna del corpo, dal sonno agrodolce dell'infanzia".

Ascoltarsi parlare in lingua straniera mette in gioco qualcosa che logico non è: la fisicità della fonazione e della pronuncia dei parlanti. È come avere una nuova pelle.

Attorializzazione del suono e non fonosimbolismo.

Ma esiste il fonema?

È difficile per noi occidentali, abituati all'assedio dei segni, soprattutto nel quotidiano della città, immaginare l'analfabeta, che organizza la sua memoria e il suo apprendimento col solo ricorso al parlato. Ci sembrerebbe di precipitare in un buio fatto di suoni che assomiglierebbe al buio fatto di

segni in cui l'immigrato extracomunitario si trova immerso ogni giorno, e sarebbe allora istruttivo rivisitare l'apprendimento delle lingue straniere fra i non-vedenti. Sarebbe anche una specie di cura, di bagno salutare, per riorientare le nostre forme di insegnamento e i nostri metodi.

In realtà oggi non esiste insegnante più disarmato di quello che si trova in classe senza gesso nè lavagna: gli sembra di stare nudo davanti agli allievi. Eppure bisogna proprio abituarsi a questo se ci si vuole accostare alla problematica di un apprendimento della lingua straniera, in cui la scrittura, se non debitamente dotata di oralità, tende a costituirsi in codice a sè stante. Nella nostra pratica d'insegnanti ci accorgiamo come il suono venga immediatamente affidato al segno e come il segno sia, a sua volta, parco, se non avaro, nel riconsegnarcelo. D'altronde in genere non si ricorre neppure all'alfabeto fonetico internazionale per non complicare i processi di apprendimento e confondere ancora di più gli allievi. Eppure quella provvisorietà del segno sarebbe forse un'indicazione metodicamente giusta di cui dovremmo tener conto. Infatti ci sembra che l'analisi del fonema, come viene attualmente praticata, non potrebbe quasi avvenire, in tempi rapidi, se non ci fosse il ricorso alla scrittura.

Ma chiediamoci piuttosto cosa resta nell'orecchio di una parola o di una frase pronunciata. Non restano i fonemi. Restano degli aggregati impuri di suono che occupano un loro posto nella memoria dell'ascoltatore secondo il ritmo sempre diverso della frase pronunciata, per il modo di pronunciarla. Da qui la grande difficoltà della pronuncia, per chi legge, e della comprensione per chi ascolta. Lo sforzo dell'insegnante consiste quindi nel sapere cosa comunica fonicamente e cercarne la verifica nella ripetizione dell'ascoltatore e non nella scrittura dell'enunciato. Facendo un'opzione eminentemente orientata verso l'oralità ci sembra inevitabile soffermare l'attenzione sulla ricezione dei suoni e sul loro potere di evocare immagini di senso.

È stupefacente come l'orecchio dell'ascoltatore analfabeta sappia cogliere gli elementi soprasegmentali del discorso prima ancora di capirne il senso specifico. Anche nel bambino si notano reazioni in tal senso: l'esclamazione, l'interrogazione, la rabbia, il dispetto, l'ironia, il sarcasmo, il sospetto, la maldicenza, e via dicendo, vengono colti come il primo elemento percepibile, e non perchè lo sguardo aiuti a decodificare il messaggio, infatti i non-vedenti sono i primi ad accorgersene. L'osservazione di questo fenomeno può indirizzare correttamente l'insegnante verso un tipo di approccio all'oralità che si configuri come fortemente comunicativo più in virtù del parlante che per l'interesse del significato interno al messaggio.

Ascolto alfabetizzato VS ascolto analfabeta.

Lo sforzo metodologico e didattico che abbiamo cercato di produrre nel corso di questi tre anni ha visto costantemente modificare il tipo di utenza. Ci siamo comunque occupati di corsisti che avevano di solito una competenza medio-bassa o quasi inesistente della lingua italiana. Naturalmente, come succede sempre nei corsi per lavoratori stranieri, è quasi impossibile avere dei livelli omogenei di conoscenza linguistica. La disomogeneità sembra però diventare un serio problema, non tanto metodologico quanto teorico, quando all'interno di una stessa classe si evidenziano due gruppi distinti dalla dicotomia: alfabeti / analfabeti. I problemi che sorgono in questa situazione sono molteplici anche perchè diverse sono le varianti dei termini alfabeti / analfabeti nelle classi multietniche. Di solito, inoltre, per i problemi di organizzazione (orari di lavoro, numero di partecipanti del gruppo classe, ecc.) non sempre si può tener conto dettagliatamente di tutte queste varianti nella creazione di gruppi di lavoro. Per chiarezza espositiva riportiamo qui la tipologia di queste varianti significative da noi rilevate all'interno dei corsi:

Analfabeta A: colui che non è in possesso della strumentalità della scrittura nè nella lingua madre, nè in qualsiasi altra lingua seconda, che non parla la lingua del Paese di accoglienza (Italia) nè altre lingue europee.

Analfabeta B: colui che non scrive nella propria lingua madre, nè in nessun altro alfabeto (europeo e non), ma può parlare una lingua europea diversa da quella del Paese di accoglienza (Italia).

Analfabeta C: colui che scrive nella lingua madre (Thai, Bangla, Arabo ...), ma non conosce l'alfabeto della lingua seconda che sta apprendendo, nè parla tale lingua o altre lingue europee, infine

Analfabeta D: colui che non possiede la strumentalità della scrittura in nessun alfabeto (nè lingua madre, nè lingua seconda), ma parla e comunica bene o molto bene nella lingua seconda del Paese di accoglienza.

Per *alfabeti* s'intendono qui i corsisti che sono in possesso del codice scritto nella propria lingua madre e nella seconda lingua (europea e/o italiano).

La necessità di occuparci di questi particolari "tipi" di utenza è emersa con dei cambiamenti relativi al flusso migratorio in provincia di Arezzo. La possibilità del ricongiungimento delle famiglie di immigrati ha fatto rilevare un grosso aumento delle donne e dei bambini stranieri. Questo movimento ha portato con sé problemi d'integrazione sociale diversi da quelli intervenuti solo con i lavoratori. Il bisogno di seguire la formazione scolastica dei figli

e la necessità di diventare una presenza economicamente attiva a fianco del coniuge o per sè stessa, spingono la donna immigrata verso uno sviluppo più sistematico della sua competenza linguistica orale, costruita quasi sempre in modo spontaneo o in certi casi assente, e la portano ad intraprendere, in alcuni casi per la prima volta, la strada nuova e difficile dell'alfabetizzazione scritta. Si può facilmente immaginare come questo tipo di popolazione scolastica sia veramente molto esposta ai rischi dell'abbandono, ma le cause di tale atteggiamento non sono tutte connesse ai fattori socioculturali quanto a dinamiche cognitive, legate ai processi di apprendimento e all'organizzazione delle conoscenze nel soggetto adulto.

Già nel secondo anno di questa esperienza didattica si sono avute le prime esperienze di analfabetismo del tipo D e A. Nel primo tentativo di affrontare il processo di alfabetizzazione si è ritenuto opportuno inserire i soggetti analfabeti nello stesso gruppo classe del livello dei corsisti alfabetizzati, principianti in L2, perchè pensavamo che la gradualità del percorso formativo seguito in quel livello fosse un elemento positivo ed anche gratificante per i corsisti analfabeti, i quali potevano essere di aiuto agli altri, grazie alla loro competenza orale in L2. I risultati di questa scelta non sono stati giudicati da noi soddisfacenti, rispetto al raggiungimento degli obiettivi fissati. Sono stati invece di notevole interesse per l'osservazione dei processi di apprendimento. Dalle rilevazioni fatte *in itinere* si è giunti a ripensare il problema non più secondo la precedente opposizione: alfabeti / analfabeti, bensì secondo quella di ascolto alfabetizzato / ascolto analfabeti. Si è notato cioè che, nell'acquisizione di una lingua seconda, spontanea o semiguidata che sia, la percezione maggiormente sviluppata è quella uditiva, che si realizza attraverso una esposizione prolungata e indiscriminata all'ascolto della L2 in corso di apprendimento. Questa condizione comune e naturale a tutti gli stranieri immigrati mette in campo, a nostro avviso, delle strategie percettive diverse, a seconda che il soggetto che ascolta sia abituato a pensare ed utilizzare la lingua come codice esclusivamente orale oppure come doppio codice: orale e scritto. Gli interrogativi che si aprono intorno a questo problema sono molteplici e condizionano direttamente le risposte didattiche fornite dall'insegnante.

L'ascolto di un analfabeta è più "sviluppato" di quello di un soggetto alfabetizzato? Quali criteri e quali tipi di economia segue la sua ricezione acustica di una L2? Quali tipi di inferenze e di ipotesi produce chi non si avvale di una traduzione grafico-scritta? Questi criteri si diversificano da quelli che utilizza chi è alfabetizzato e conosce anche la scrittura della L2? Cosa siamo in grado di sistematizzare ed ascoltare di una lingua in base alla sola oralità? Quali abilità mnemoniche vengono potenziate senza il sussidio della memoria visiva? Esiste un "alfabeto" e una "grammatica" dell'ascolto,

che ricava le sue regole dal parlato e si sviluppa a prescindere dalla scrittura? In quale misura l'insegnamento formale può e deve considerare tutto questo?

Intanto la prova del forte condizionamento dell'alfabetizzazione, intesa come traduzione scritta nell'apprendimento di una lingua straniera ci viene fornito dall'esempio degli studenti cinesi e giapponesi, fortemente scolarizzati. Il loro percorso di acquisizione procede con ritmi lentissimi, dovendo operare un'infinita serie di trasformazioni di ciò che ascoltano in contesti informali, che acquisiscono cioè spontaneamente nell'*input* "parlato". Il loro orecchio è fortemente controllato da trascodifiche operanti grazie alla loro tendenza ad "apprendere" attraverso la scrittura. Essi sviluppano un tipo di memoria prettamente visiva che si affida alla rappresentazione grafico-alfabetica: alla trascrizione e quindi alla lettura della parola o della frase. Essi potenziano così una competenza interiorizzata e passiva della lingua, che prevede un ascolto—ricezione finalizzato alla comprensione — traduzione scritta della lingua stessa. Tutta la sfera della competenza attiva: produzione orale, dialogo, presa di parola e così via interviene in un momento molto successivo rispetto a quello che avviene con studenti africani per esempio le corsiste somale. Non è raro infine che durante un dialogo lo studente cinese tenti di aiutare la sua produzione orale, scrivendo con il dito la parola nell'aria.

Non vogliamo sostenere qui, che l'orecchio dell'analfabeta è in qualche misura più potente, ma che l'ascolto non è solo un fatto naturale e biologico. Pensiamo che esso sia condizionato da schemi mentali che intervengono ed organizzano la percezione. Essi sono il risultato di un insieme di fattori culturali tra cui la lingua madre che produce un transfert linguistico anche nella ricezione. Tra gli aspetti fondamentali delle strategie di acquisizioni della L2 si evidenzia così la distinzione tra lingua madre orale e lingua madre orale e scritta. Assumere l'esistenza di questa distinzione di strategie è un passo avanti verso la comprensione di alcuni modelli che intervengono nei processi di formazione dell'Interlingua in acquisizione spontanea durante le prime fasi dell'apprendimento.

Riconoscere la priorità del parlato rispetto allo scritto, del complesso rispetto al semplice, dell'ascolto rispetto alla produzione ed ancora del gioco di equilibri melodici che intercorrono tra i "materiali sonori", non tanto in base ai loro significati quanto ai loro significanti e la precedenza dell'inferenza analogica rispetto a quella logica, significa per l'insegnante aver già disegnato il perimetro di un "ambiente" abbastanza vicino a quello in cui si muove l'acquisizione spontanea dei dati linguistici. Il momento scolastico deve saper conciliare questi elementi con quelli che forse gli sono più propri: quelli più sistematici e formali, agendo in modo puntuale ed "ecologico" sugli effetti di certe strategie di apprendimento, senza stravolgerle e correre così il rischio di programmare un percorso del tutto parallelo ed inutilmente

faticoso per l'apprendente. Le metodologie devono fare costantemente un bilancio fra quello che si deve insegnare e ciò che può essere appreso (Cfr. Pit Corder, 1984).

Le caratteristiche dell'“ecosistema linguistico” con cui l'immigrato interagisce progressivamente nel mondo della nuova lingua, sono state rese particolarmente osservabili dall'opposizione: alfabeti / analfabeti, solo perchè in essa si evidenziano fortemente le procedure spontanee seguite nella costruzione di una interlingua. Ma secondo la nostra ipotesi esse devono servire da punto di riferimento paradigmatico per il lavoro didattico con tutti gli altri corsisti. La consapevolezza che nell'adulto apprendente la dicotomia orale / scritto sia molto marcata, è un fatto assodato sia per gli stranieri che per i nativi. Si tratterà allora di intendere la scrittura come graficizzazione dell'orale, valorizzata per la sua funzione iconica e in questo senso utilizzata per riorganizzare l'ascolto ed arrivare in modo meno confuso ad articolare la produzione orale. Laddove l'oralità ha raggiunto una sua complessità ed efficacia comunicativa, il codice scritto non può essere introdotto come canale alternativo e/o sostitutivo di quello orale. La scrittura è percepita come sistema completamente distinto, fatto di materia, iconico, segnico, carico di autonomia, un lavoro artigianale su di un “corpo” difficile da indirizzare nella geografia dello spazio bianco di una pagina, come dimostrano le seguenti espressioni registrate durante l'apprendimento della scrittura, che tradiscono una forte manualità e artigianalità dell'apprendente.

“E ora come si fa arpiogliallo”? = Come si fa ad unire le parti delle lettere o le lettere tra di loro.

“Ora questo lo finisco dopo”

“Questo l'ho già messo, è qui dietro”

“Ora si sporca tutto qui, però dopo l'arpulisco”

“Perchè non s'attacca”

“Ma questo pezzo non si consuma ora”?

Spesso questa iconicità viene caricata di animismo: la E diventa un pettine, la A una capanna, la U una collana ecc..., la distanza con il linguaggio orale è assoluta: Esso viene considerato oramai un fatto naturale fisiologico che non si insegna e si impara vivendo.

Difficilmente chi impara a scrivere con un grosso scarto temporale rispetto a quando ha cominciato a parlare in una lingua straniera (ma anche in lingua madre) riceverà influenze del parlato nello scritto. Dopo un certo stadio di competenza orale assistiamo all'“intraducibilità” tra i due codici. Diversa è la valutazione invece, se osserviamo i testi di un analfabeta “di ritorno”, dove il parlato condiziona fortemente lo scritto — Non scrivere come parli! —.

Quando però la competenza orale in Lingua straniera è tutta da costruire sia per gli analfabeti che per gli alfabetizzati si potrà lavorare attraverso una mutua collaborazione dei codici. Gli elementi linguistici dovranno essere strutturati e sviluppati all'interno di una "zona franca", un "territorio didattico", che permetta all'insegnante di utilizzare e praticare un continuo transito tra la funzione iconica della scrittura e la produzione di immagini mentali evocate dall'ascolto dei fonemi di una lingua. È stato questo prestito continuo e reciproco tra percezione uditiva e percezione visiva ad articolare il nostro intero percorso didattico.

Come iconizzare i suoni

Si può ipotizzare che nella mente dell'apprendente esista o si formi via via una geografia dei segni fonici? Sì, ma di quale natura? Ricorrendo ad una metafora possiamo dire che la frase si adagia innanzitutto su di un letto melodico, la cui tipologia generale viene immediatamente percepita dall'ascoltatore. Si tratta talvolta di un letto melodico in crescendo, come nell'interrogazione, o di una traccia incerta, ispirata, come descrizione poetica, si tratta di linee dritte e sicure, tipiche della funzione denotativa, o di linee leggermente esitanti, tipiche della funzione connotativa, si tratta di linee di caduta rapide e sicure, come nell'esclamazione, e via dicendo.

Lo studio del ritmo delle emissioni foniche potrebbe sfociare in un'elaborazione di modelli grafici che contaminino la scrittura vera e propria, come se la presenza della voce vi lasciasse la traccia del suo passaggio, come se la fonè, passando nella scrittura, la deformatte lasciandovi il segno. In quel caso il codice scritto cesserebbe di essere la tomba del parlato. Calandosi ancora di più, dall'involucro melodico al senso interno del messaggio, l'orecchio dell'ascoltatore percepisce dei suoni forti e dei suoni deboli. I suoni forti sono costituiti da momenti più distinti della fonè, dovuti a consonanti o gruppi consonantici che si stagliano con maggiore efficacia nell'udito e sono spesso dovuti a pause poste prima o dopo l'esplosione del suono, ad alzate di tono, ad accenti che cadono sulla vocale, che vibra come un mezzo percosso ed oltre a rivelare la/le consonanti che vi si appoggiano, stabilisce un timbro del suono non diversamente da quello che fa uno strumento musicale. All'orecchio dell'ascoltatore analfabeta i suoni forti sembrano anche morfologicamente significativi, i suoni deboli no.

Sono forti suoni come *-asti, -esti, -isti (parlasti, facesti, venisti ecc...), st-, sc-, sp- (stare, scontro, spesso ecc...), -isc (finisco ecc...), -are, -ere, --ire dell'infinito, -ett- (tetto, detto ecc...), -ato, -uto, -ito del participio passato, e così via.*

Sono deboli le vocali scure finali di parola: *-a, -u, -o*, tendente all'oscurità la *-e*, meno debole la *-i*, e via dicendo.

L'insegnante dovrebbe avvalersi di una mappa di suoni forti e deboli, rilevata all'inizio dei corsi. Il senso di questa operazione di rilevamento è di evidente utilità e assomiglia alla prova acustica di una sala prima del concerto. Il fine didattico risulta chiaro se si pone mente a quanto detto prima: il discente analfabeta attribuisce ai suoni forti valenza morfologica e questo è un errore. L'insegnante che si rende conto di questo errore dovrà rimediare facendo capire che la distinzione fra significanti morfologici non passa obbligatoriamente dal suono forte, ma può passare anche dal suono debole. La differenza fra *il* e *i* non passa dalla categoria del suono forte, ma è morfologicamente significativa, l'infisso *-isc-* dei verbi della terza coniugazione (*finisco*), è un suono forte ma morfologicamente insignificante (poteva non esserci) infatti si tratta di una traccia d'incoativo. È nota la disperazione dell'insegnante nel far distinguere ad allievi stranieri la differenza fra *ci* e *si*, *di* e *ti* e così via.

Per porvi un rimedio preventivamente o contestualmente allo svolgimento del corso, l'insegnante dovrà ricorrere ad una teoria dei suoni morfologicamente significanti e non lavorando su alcune figure fonicoiconiche. Ci si chiede talvolta se l'orecchio dell'ascoltatore non alfabetizzato ripercorra l'ipotesi platonica del fonosimbolismo, attribuendo dei significati fissi ai suoni, per cui la ERRE ricorderebbe sempre il rotolio, la ELLE il fluire, la ESSE il sibilaro ecc. Questa visione così naturalistica della fonetica, così poco saussuriana, potrebbe formarsi spontaneamente come ipotesi inespressa nell'udito dell'ascoltatore (e come dargli torto se si pensa alla parola *zanzara*? ...), ma l'insegnante deve lavorare recuperando questa ipotesi solo nelle onomatopee, che sono icone foniche semplici, di cui la lingua si avvale a livello zero, come la musica programma.

D'altronde la complessità e la stratificazione dell'Italiano non permettono neppure un'ipotesi filoiconica semplice, sulla traccia dello stesso suono-significato nelle varie parole. Parole come *premere*, *esprimere*, *comprimere*, *sopprimere*, *deprimere*, *opprimere*, *imprimere*, pur essendo evidenti composti di un solo verbo, evidenti variazioni su un unico tema fonico, non suonano all'orecchio come tali, almeno all'orecchio del bambino o dell'analfabeta, per cui ognuno di essi rinvia ad un concetto "esterno", e non "interno" alla parola. Diversamente per il Tedesco, dove *drücken*, *ausdrücken*, *eindrücken*, *unterdrücken* ecc. rinviano allo stesso suono di base. È quindi buona regola che l'insegnante tenga presente come in Italiano il senso abiti fuori dal segno, per cui ad ogni suono il dito accenna ad un oggetto, come fa la mamma col bambino, e non cerca dentro le pieghe della parola, scavando archeologicamente. Purtroppo il lessico italiano è estremamente dispendioso di energie come campo d'applicazione, in quanto per ogni lemma si richiede una spiegazione o un'immagine. Molto più ecologiche appaiono in questo senso le lingue anglosassoni o il greco antico, dove la

radice costituisce veramente una base di significato e tutte le variazioni sono indovinabili, perchè seguono l'intercessione dei componenti, ricevendone variazioni certe e prevedibili, tutte più o meno rispondenti a regole del gioco compositivo.

Scartata l'ipotesi del fonosimbolismo e l'ipotesi anglosassone di filofonia interna alla parola, non resta che definire degli arbitrari fonoiconici inventandone una sorta di "mitologia", talvolta estemporanea. Una sorta di favolistica che pur lasciando intatta la descrizione analitica dei suoni (chiaro/scuro, esplosivo/implosivo, sordo/sonoro, ecc...) lo ridefinisce in rapporti "arbitrari" con altri suoni, in una sorta di combinatoria a priori, che ricorda l'accordo musicale in forma di arpeggio.

L'accordo fra sostantivo e aggettivo verrà semplificato lavorando con la "favola" dell'"eco", per cui ad ogni *-o* finale di sostantivo risponderà una *-o* finale di aggettivo. Le eccezioni (*esperto nuotatore, bravo autista, nota cantante* ecc...) si possono correggere via via introducendo riferimenti "forti": *questa donna, nota cantante* ecc.

Non ci sembra percorribile nella nostra favolistica la via animistica che attribuisce alla parola *tavolo* un'anima maschile e alla parola *sedia* un'anima femminile e via dicendo anche se una tale ipotesi potrebbe talvolta offrire degli aspetti allettanti per l'insegnante. In realtà bisogna tener presente che qui non vogliamo solo percorrere un'ipotesi "erotica" (legata ai cinque sensi e alla fantasia infantile, fortemente metaforica) ma tentare di fondare un'altra percezione della lingua che assomigli a quella della musica. La complessità e l'astrattezza di questo codice non devono cedere il passo a forme di traduzioni volgari in codici inferiori semplificati. Per questo il nostro metodo deve conservare il carattere di strumento di analisi dei fenomeni linguistici da parte di chi apprende.

Se continuiamo nell'analogia col linguaggio musicale e affrontiamo per esempio il participio passato *-ato, -ito, -uto*, possiamo paragonarlo alla dissolvente di un accordo e finirlo dissolvente dell'azione. L'orecchio la dovrebbe percepire come un'icona sonora della conclusione. "Finito!": partendo da questa parola l'insegnante metalinguizza la funzione del participio passato di tutti i verbi e quindi prosegue con altri (*partito, smarrito* ecc...). Allora il significato di finire si veste della sua forma morfologica più consona, il participio passato. Nella mente dell'ascoltatore, nella sua memoria uditiva, la parola *finito* fonda un'icona, la fonoicona della conclusione che suona appunto in *-ato, -ito, -uto*. La stessa funzione si può raggiungere naturalmente anche con il ricorso ad altri participi passati di significato analogo, come *terminato, esaurito*, e così via. L'importante è che all'orecchio del discente il participio passato ricordi la "morte dell'azione" e non il suo svolgersi, per cui, al limite dell'intreccio iconico orale-scritto, la *t* del participio passato potrebbe assurgere a simbolo della croce (T) sulla tomba

dell'azione. Questo esempio chiarisce un'opzione metodica che abbiamo chiamato "mitologia" (con notevole generosità di termini) in quanto si basa sull'assunzione di una "favola" a fondamento di una regola di comportamento linguistico.

Nella pratica descrittiva quotidiana la regola grammaticale si basa su di una *fonction méta de la parole* dell'insegnante, che in genere ricorre a nessi logici ed analogici. Facciamo un esempio classico in proposito. Quando si spiega il verbo transitivo (che regge appunto il complemento oggetto) si fa ricorso ad espressioni del tipo: "Il verbo è transitivo perchè lascia transitare l'azione dal soggetto al complemento oggetto direttamente, si parla quindi anche di complemento diretto"; oppure: "Il verbo è transitivo quando regge il complemento oggetto che risponde alla domanda: chi? che cosa?". È ovvio il carattere analogico della prima e il carattere di verifica logica della seconda definizione. Gli analogisti raccontano tutti una sorta di favola, in quanto metaforizzano, e il loro discorso si svolge sotto il segno di: "È come se ..."; i logicisti fabbricano delle specie di videogames dove si procede per verificazioni o invalidazioni, il loro discorso si svolge sotto il segno di "Prova a metterci (dopo, prima, al posto di ...) e vedrai!".

Il nostro discorso è analogico e si svolge sotto il segno di: "C'era una volta ...", nel senso che tendiamo a fare della regola una piccola leggenda, una fiaba, un mito, dove incontri d'icone sonore si giustificano sulla traccia di uno schema sonoro dato, simile a una "figura" musicale data. Ma prendiamo un esempio un pò più complesso di quelli finora citati, del tipo seguente:

"Se avessi i soldi, non lavorerei".

Questo periodo ipotetico si adagia su di una struttura soggiacente semplice, del tipo:

"Ho i soldi? (allora) non lavoro!",

che si riduce all'involucro sonoro interrogativo /graficizzabile con un segno di crescendo) e all'involucro sonoro esclamativo (graficizzabile con un segno di calando, rapido e asseverativo). Questa è la prima operazione dell'insegnante: l'identificazione del luogo (o funzione) in cui si svolge la "favola" fonoiconica. Quindi, entrando nel significato della protasi (*se avessi*), egli cercherà di fare individuare nei suoni forti (per fortuna morfologicamente significativi !) SE ... SSI due icone sonore che aprono la scena simili a due quinte teatrali. Su questa scena appare un punto interrogativo:

SE ?.....SSI

Entrando nel significato specifico dell'apodosi, (*non lavorerei*) egli cercherà di far sentire il suo debole REI, rendendolo importante acusticamente come lo è morfologicamente con un intervento specifico esterno (lo rafforzerà con elementi extrasonori del tipo scrittura accompagnata da pronuncia ipercorretta, ripetizione e via dicendo), quindi lo collocherà da solo sulla scena della memoria acustica preceduto da un punto esclamativo:

(io, allora)REI

che, risultando un pò asimmetrica, si potrebbe completare con un *io* o con un *allora*.

Il percorso ipotetico nell'udito dell'ascoltatore si staglierebbe quindi nella sequenza SE.....SSI.....REI, che rappresenta la favola fonoiconica di un'interrogazione seguita da un'esclamazione. La prima parte di questa favola è stata smitizzata dal sarcasmo del detto popolare: "Se avessi e fossi è il paradiso dei fessi", ma a noi interessa appunto il paradiso, il paradiso dell'ipotesi irreali, e l'insegnante può basarsi sulle sonorità SE....SSI per introdurre l'ascoltatore in situazioni ipotetiche, inizialmente tutte positive, del tipo : SE AVESSI i soldi, SE FOSSI più giovane, SE FOSSI bella ecc., e non del tipo: SE FOSSI paralizzato, SE FOSSI cieco ecc. Questa apertura delle quinte sonore: SE....SSI deve avvenire in positivo, come un bel "C'era una volta", che permette una realtà desiderabile, sognabile. Quest'opzione sostanzialmente positiva si giustifica col fatto che dentro SE SSI, preso assolutamente, si nasconde un *utinam*. Frasi come: *Se fossi bello! se fossi ricco!* ecc. lo dimostrano.

Tutta la fatica dell'insegnante dovrebbe essere finalizzata alla creazione di questa traccia sonora "mitica" nell'udito del discente, che sarebbe la vera regola, verificabile acusticamente, per ascoltatori che non si possono riferire alla scrittura come codice forte.

Le tracce dell'interlingua

Osservare le tracce

Esiste un problema di fondo nello studio dei sistemi interlinguistici utilizzati dagli immigrati, esso riguarda la loro osservabilità. Poichè tali sistemi sono per la maggior parte frutto di acquisizione spontanea e poichè quest'ultima comporta strategie ben distinte da quelle usate nell'apprendimento formale, l'insegnante può osservarli solo in momenti e luoghi molto distanti da quelli in cui essi nascono e si sviluppano. Dovendo immaginare

un percorso che mette l'acquisizione spontanea in contatto con l'insegnamento formale possiamo indicare le fasi seguenti.

— reclutamento del materiale linguistico attraverso l'esposizione prolungata ad un INPUT molto ampio ed indiscriminato: è il momento dell'ascolto complesso, indifferenziato. In alcuni casi questo INPUT, di per sé poco importante, si arricchisce attraverso le traduzioni fatte da connazionali, di un INTAKE più significativo che riguarda soprattutto il lessico o forme minime di struttura (*io piace, io c'è, io ce l'hai, io mi chiami, stò bene, quanto costa, ecc...*);

— memorizzazione del materiale secondo criteri di selezione e deposito quali: frequenza d'uso, somiglianza/differenza, noto/sconosciuto, capacità di estensione e di generalizzazione di un lemma o regola morfosintattica, stabilità e marcatezza morfologiche, posizione dell'esponente linguistico rispetto alla frase (*da/fa/fra*) o alla parola (tutte le forme di affissi), qualità e quantità delle combinazioni tra i fonici;

— reimpiego immediato e situazionale: è il primo accesso alla parola a volte di tipo imitativo (*come ti chiami? io come ti chiami La-Orn*): è il momento in cui si realizza un INTAKE particolarmente significativo e coinvolgente dove si producono i primi assestamenti di possibili "grammatiche", verificate attraverso le conversazioni spontanee con i nativi (Cfr. Corder, 1984);

— riutilizzo del materiale in contesti formali, per esempio all'interno di una classe di lingua.

L'incontro con il momento di insegnamento sistematico avviene solo nell'ultima fase in cui sono già presenti in forma embrionale modelli grammaticali idiosincratici. L'insegnante deve seguire queste tracce e attraverso di esse tendere ad influenzare sia la fase della memorizzazione che quella del reimpiego. I dati linguistici accumulabili in classe e su cui si può lavorare, sono però in gran parte dati "testuali" che rendono osservabile solo parzialmente la competenza dell'apprendente. Le ipotesi e le intuizioni prodotte dall'insegnante riguardo tale competenza devono per questo tener conto principalmente di due fatti:

— la lingua riutilizzata in classe costituisce solo la punta di un iceberg di cui la parte non visibile rappresenta tutta la competenza passiva dell'apprendente ovvero ciò che è in grado di ascoltare e comprendere ma anche di intuire a partire da elementi contestuali;

— il bagaglio di informazione sul linguaggio, nell'adulto, è enorme così come sono ampie le capacità relazionali e comunicative, da questo deriva la risoluzione di situazioni discorsive attraverso elementi extralinguistici (gestuali, soprasegmentali ecc.) all'insegna del "risparmio" sulla lingua.

Non si può tentare di interpretare IL ai suoi stadi iniziali, senza considerare che nell'immigrato adulto la competenza comunicativa e la

Scegliendo questa disposizione delle parole nella frase, il parlante sembra disseminare il proprio enunciato di tracce che possono indurre l'interlocutore a ricostruire facilmente il senso di ciò che sta ascoltando a patto che sia disposto a transitare continuamente dalla realtà alla sua verbalizzazione. Tali tracce possono essere interpretate secondo varie ipotesi tra le quali le capacità del soggetto di riorganizzare il proprio bagaglio di conoscenza a partire da elementi primari che secondo alcuni sarebbero iscritti nella mente (struttura psicologica latente). Questa capacità rappresenta per noi una sorta di "principio di biodegradabilità" nell'accumulo dei saperi. Essa è stata lungamente discussa dagli psicolinguistici come strategia di apprendimento di una lingua seconda e valutata sostanzialmente come influenza della lingua materna e la capacità di riflessione metalinguistica sul proprio sistema durante l'apprendimento linguistico. L'insegnante che si trova di fronte a questo deposito — più o meno vasto e in trasformazione — deve saperlo affrontare con una metodologia di "recupero" e non di sostituzione. Questo recupero "ecologico" può avvenire in due direzioni: si tratta di lavorare disaggregando o ri-aggregando gli enunciati presenti nella memoria uditiva di chi apprende.

Disaggregare

Nel primo caso si prevede un intervento analitico di fronte a fenomeni linguistici dove la concomitanza dei suoni tende a produrre una sovrapposizione di significati, accorpamenti o contrazioni di più termini in uno solo come ad esempio:

- *insiemo* (*insieme + siamo*)
- *io faccio speso* (*faccio la spesa + ho speso*)
- *tu miestra* (*sei la mia maestra*)
- *imparlare* (*imparare + parlare*)
- *endero* (*entro + dentro*)
- *mio* (*mio + io*)

oppure più complesso come:

- D. che lavoro fai?
- R1 io sono faccio lavoro fabbrica
- R2 io mio lavoro faccio la domestica.

In questi due esempi (R1 - R2) notiamo come la presa di parola all'inizio di frase sia una costante e che essa apporta contrariamente al criterio del "risparmio" una ridondanza di marche grammaticali che rimandano all'enunciante (*io/sono/faccio/lavoro*). Di solito questo accade per

la prima persona singolare (*io sono vado a scuola*). Nella seconda frase però insieme alla ridondanza di dette marche si nota un'ambigua sovrapposizione generata intorno al termine *lavoro* investito sia della funzione di verbo *io lavoro* sia di quella di nome *mio lavoro*. Questo tipo di costruzione è forse più frequente a scuola che in situazione di conversazione spontanea dove il contesto permette una semplificazione estrema degli enunciati. Quest'ultimo fatto introduce un altro dato problematico per l'osservabilità dell'IL. Esso fa parte delle nozioni di dinamicità legata a questo sistema linguistico che consiste nella variabilità dei "registri" che ciascun apprendente accumula attraverso i vari stadi di apprendimento. La variabilità spiegherebbe cioè il problema della ricomparsa di una struttura errata oramai superata in una fase precedente, quando una frase è, per esempio, calata in un identico contesto. Questo è per Corder (Cfr. Pit Corder, 1984), il risultato di un'opzione del parlante all'interno del suo repertorio verbale per esprimere significati sociali nei confronti dei suoi interlocutori. Esattamente come avviene per i parlanti nativi, lo straniero pratica questa opzione variando la scala della complessità consentitagli dallo sviluppo della sua interlingua. Anche l'estensione dell'uso di *c'è* rispetto ad *è*, problema che insorge nell'ambito della localizzazione di oggetti — o altro —, può essere affrontato con interventi di tipo analitico. Esemplifichiamo con la frase che segue:

D. *c'è l'ascensore a casa tua?* R. No non *c'è*, e a casa di mia madre.

L'azione disaggregante consiste nello scorporare l'indicazione di luogo *ci* dall'indicazione di *essere*. Successivamente il suono debole *è* acquisterà un maggiore spessore di valenza significativa per la localizzazione che viene soffocato in acquisizione spontanea da *c'è*. Essendo partiti da un dato forte presente nella memoria, *c'è* — sia per frequenza d'uso che per somiglianza fonetica con *ce l'hai / ci vediamo / ciao / cento* suoni altrettanto frequenti nel parlato — e avendo scorporato *è*, ci si può attendere che il comportamento linguistico cerchi di completare *è* con un complemento di luogo. Gli esercizi devono quindi tendere a realizzare questo completamento anche se sappiamo che questa è solo una tra le tante valenze del verbo *essere* (*esserci*). Partendo allora da una serie di frasi prodotte dai corsisti in cui ricorra l'uso stesso di *c'è*, l'insegnante cercherà di far individuare le frasi corrette da quelle che non lo sono, a partire dalla precedente opposizione: *C'È* prevede la COSA, *È* prevede il LUOGO. Riportiamo alcune frasi: *La mia casa c'è lontano, fuori città / c'è la fermata, c'è qui a destra / Arezzo c'è tranquilla città / non c'è lavoro / io c'è lavoro / Arezzo non c'è la metropolitana.*

Ci rendiamo conto che tale descrizione oltre ad essere riduttiva può essere subito confutata dal seguente esempio:

— È arrivato il segretario?

— No, non c'è in ufficio!

e cioè che nell'enfasi della lingua parlata esistono dei rafforzamenti che accentuano la localizzazione e prevedono l'uso congiunto di "c'è" insieme ad un altro indicatore di luogo *ufficio*. Riteniamo comunque utile la distinzione indicata in precedenza cosa/luogo perchè oltre ad organizzarsi per bipolarismo, criterio che favorisce la memorizzazione, dà all'apprendente un primo rudimentale strumento interpretativo di questi esponenti linguistici e può aiutarlo più avanti a cogliere tutte le varianti significative di questa distinzione generale.

Aggregare

Nel caso di interventi di tipo aggregativo, l'insegnante dovrà procedere cercando di completare la traccia esistente espandendola nei diversi sensi, secondo una teoria delle valenze chimiche per la quale alcuni segmenti ne richiamano altri o sono complementari ad altri. Si tratta del tentativo di dinamicizzare gli enunciati incompleti riaprendo la struttura acquisita e cristallizzata inserendovi delle varianti che rappresentino un contesto compatibile. Invece di seguire una costruzione logica della frase astratta e ipercorretta: soggetto/ausiliare/infinito/avverbio/complementi ecc., si potrà procedere recuperando spezzoni di enunciati già memorizzati (secondo il criterio della frequenza d'uso o dei suoni forti e deboli ad esempio) ma usati impropriamente o in maniera incompleta o sottoutilizzati. L'ascolto durante l'esposizione prolungata ad un INPUT linguistico in L2, come quello a disposizione dell'immigrato, segue delle modalità progressive. Di solito è un ascolto parziale e si concentra sulle parole più lunghe anche se più difficili, su ciò che viene ascoltato per ultimo, cioè sulla fine piuttosto che sull'inizio della frase, sulle parole che possono essere reimpiegate nell'*output* (domanda-risposta) mentre vengono eliminati elementi ovvi secondo la solita regola del "risparmio". Forniamo un esempio:

D. Di chi è la casa dove vivi ora?

R. Io vivi Via Carducci, 14 ad Arezzo.

In questo modo può succedere che si veda attribuire ad una parola una pluralità di significati che vanno di volta in volta interpretati, ricorrendo ora al contesto dell'enunciato incompleto. Nonostante la classe sia un microcosmo assai limitato per quel che riguarda il flusso della comunicazione, è vero che l'*input* dell'insegnante con i corsisti (e dei corsisti tra loro) si traduce più facilmente in un *intake* particolarmente significativo per l'apprendimento. Sostiene Stefen D. Krashen — costituiscono dati primari rilevanti solo quelli

che coinvolgono direttamente chi acquisisce una seconda lingua. Il contesto linguistico globale è meno importante — (Cfr, Krashen, 1984).

La classe può divenire allora un laboratorio di operazioni sulla lingua. L'insegnante deve approfittare del particolare tipo di comunicazione interna alla classe multietnica, fatta di attenzione e motivazione verso i sistemi linguistici. Deve, raccogliendo ciò che viene riportato in classe, fornire strumenti di carattere euristico ed analitico che permettano agli studenti di proseguire da soli, fuori dal contesto formale della classe, il processo di apprendimento. Come abbiamo già avuto modo di spiegare, il primo sforzo dell'insegnante sarà quello di sviluppare e guidare l'ascolto. L'apprendente può essere condotto a sviluppare un'attività di monitoraggio sulla propria produzione di fronte ad una struttura incompleta e/o cristallizzata, solo attraverso un ascolto/produzione che da parziali e incapsulati diventino più possibili ampi ed articolati, lavorando sulla compatibilità semantico-sintattica del contesto. Tentiamo di individuare le fasi progressive dell'ascolto "guidato":

- ascolto complesso indifferenziato (condensato su segmenti, parziale);
- memorizzazione verificata attraverso la produzione di enunciati incompleti strutture cristallizzate, frasi incapsulate;
- ascolto selettivo di parti complementari;
- ascolto globale e complesso del contesto articolato.

Prendiamo il caso della parole DOVE utilizzata nei seguenti enunciati:

DOVE SEI	=	DOVE SEI / DI DOVE SEI
DOVE VIENI	=	DA DOVE VIENI
CINA DOVE	=	SEI CINESE, DI DOVE
DOVE VAI	=	DOVE VAI
DOVE TUA CASA	=	DOV'È È CASA TUA
DOVE ABITI	=	DOVE ABITI

L'uso esteso di DOVE interrogativo senza l'uso di preposizioni può essere affrontato ricorrendo ad un lavoro interno al testo della domanda cioè ampliando in modo compatibile il contesto.

A) (DA) DOVE VAI andare a
 (DA) DOVE VIENI venire da (VIENI DA DOVE)

B) (DI) DOVE SEI essere in/a
 (DI) DOVE SEI essere di
 (DI) DOVE (ABITI) abitare a/in

Nella prima serie di esempi (A) si distingue il valore di provenienza espresso dalla preposizione DA + verbo VENIRE, rispetto a quello di direzione, espresso dal verbo ANDARE. Si può sostenere però che per disambiguizzare la seconda domanda sia sufficiente ricorrere alla situazione discorsiva. In italiano infatti VENIRE + DA possiede anche il valore di destinazione (VENGO DA te stasera), cambia solo la posizione della preposizione rispetto al verbo e questa variante di non facile percezione prevede un ascolto selettivo del parlato che non si verifica in acquisizione spontanea. Seguendo una regola di frequenza infine si registra un uso prevalente di questa seconda costruzione (VENIRE DA) e quindi la preposizione viene omessa — *dove vieni* — oppure viene collocata dietro il verbo da cui la seguente costruzione — *vieni da dove*.

Anche nella seconda parte di esempi (B) notiamo le stesse modifiche semantiche legate all'ampliamento del testo della domanda — DOVE + verbo / DOVE + Preposizione + verbo / DOVE + verbo diverso —.

Riteniamo di poter intervenire con un lavoro di tipo aggregativo anche per l'articolazione della flessione verbale, rimuovendo l'uso della struttura forte (rassicurante) fatta da pronomi e soggetto più infinito del verbo (*lei andare / noi andare / tu andare ecc...*). Questa struttura radicata nei parlanti interlingua e quasi in utilizzata dai parlanti nativi, rappresenta già un primo indizio di elaborazione grammaticale: la distinzione delle persone del verbo. L'apprendente ha in qualche modo abbandonato la fase imitativa iniziale, che a nostro avviso soggiace al riutilizzo esteso a tutte le forme verbali della II^a persona dell'imperativo (*io guarda / le prendi / io senti ecc...*). L'estensione di alcune forme verbali ha fatto pensare all'esistenza di una struttura privilegiata o forma basica individuata da alcuni linguisti nella III^a persona singolare dell'indicativo. Essa rappresenterebbe un nucleo a cui si farà riferimento successivamente per differenziare i tempi e le forme verbali.

A nostro parere la forma basica sarebbe suggerita non tanto dall'estensione della 3^a singolare dell'indicativo, quanto dall'uso imitativo della 2^a singolare dell'imperativo e/o della costruzione impersonale del verbo. Entrambe le forme oltre ad essere molto frequenti, prevedono un coinvolgimento degli interlocutori (*mangia! mangia! / ora si mangia, poi si va*), più diretto di quello espresso dalla 3^a singolare dell'indicativo (*lui mangia*) che in sè indica un esterno (*lui/lei*) al contratto enunciativo tra un io/tu dell'imperativo o un generico noi dell'impersonale. Secondo questa posizione, l'utilizzazione di una struttura di base sarebbe pertinente e rilevante solo per i verbi della 1^a coniugazione (ARE) dove esiste una identità sonora — un'eco — tra la 2^a singolare dell'imperativo, la 3^a singolare dell'indicativo e l'impersonale (*Ascolta tu!, lui ascolta, si ascolta*) da cui si possono far derivare facilmente altre forme verbali (*ascolta-to, ascolta-re, ascolta-vo*). Per le altre coniugazioni invece tale struttura rappresenterebbe una fonte di

ambiguità e incertezza (*prendi tu!, lui prende, si prende, preso, prende-re, prende-vo / senti tu!, lui sente, si sente, senti-to, senti-re, senti-vo*).

Nella pratica didattica l'introduzione delle desinenze verbali (oppure dell'ausiliare davanti al participio passato nella formazione del passato prossimo o dei pronomi atoni) va considerata come un progressivo aggiustamento dei sistemi interlinguistici tesi a privilegiare i suoni deboli rispetto a quelli forti (pronomi soggetto, infinito del verbo, pronomi tonici) che inizialmente costituiscono l'unico patrimonio verbale dell'apprendente. Si può ipotizzare ad esempio che l'assunzione dell'infinito derivi dal filtraggio in suoni forti di frasi del tipo : "io devo andare a lavorare / tu vai a fare la spesa" di cui rimane nell'orecchio: io.....andare lavorare / tu.....fare.-spesa.

L'entrata in scena di elementi linguistici deboli porta ad un riaccomodamento complessivo della frase e quindi uno sforzo e un impegno maggiore per la memoria. Per questo essi devono essere riconosciuti come elementi fortemente necessari alla comprensibilità e alla complessizzazione degli enunciati, rischiano altrimenti di rimanere inutilizzati e di essere spesi solo nella comunicazione scolastica. Si tratterà di raccogliere i dati linguistici forti (suoni, costruzioni, sequenze sonore) ed ampliarli, non seguendo una logica grammaticale bensì seguendo una progressiva articolazione della traccia sonora. Si potrà inoltre arginare lo sforzo mnemonico ricorrendo costantemente all'analisi della materia sonora — in senso qualitativo e quantitativo — in modo da permettere la creazione, secondo regole "ecologiche", di un piccolo sistema di riferimento che si richiami per esempio a principi primari descritti all'inizio nell'uso morfologico del vocalismo. Se tali regole morfosintattiche (importanza della finale di parola o di frase) vengono tradotte in "immagini acustiche" o sequenze di immagini tali da formare "una storia" esse si accumuleranno nell'archivio mnemonico dell'apprendente divenuto così un "teatro" della memoria linguistica.

Prendiamo in esame la frase prodotta dietro comando:

Usa il verbo CAPIRE: IO CAPITO FACCIO VESTITO.

Questa costruzione obbedisce ad una serie abbastanza ampia di elaborazioni grammaticali dove intervengono sia transferts di insegnamento sia transferts dovuti all'acquisizione spontanea. Tentiamo di individuarne alcuni:

- regola della frequenza d'uso (tra tutte le possibili versioni di CAPIRE viene fissata quella di maggiore frequenza *capito*)
- regola dell'accordo soggetto - verbo (*io faccio / io capito*);
- regola dell'eco (concordanza vocalica *io capit-o facci-o vestit-o*);

— tracce della successione logica della verbalizzazione (dal soggetto all'oggetto: *io* *vestito*);

— tracce della struttura transitiva del verbo *capire* e del verbo *fare*.

A partire da questo enunciato tipo, l'insegnante potrà intervenire sviluppando i segmenti. Si potrà utilizzare ad esempio la presenza del complemento oggetto (*vestito*) per l'inserimento dell'ausiliare appropriato nella costruzione del passato prossimo, la presenza della marca morfologica maschile (*o*) per l'introduzione dell'articolo pertinente, la successione verbale — *capito / faccio* — per introdurre la dipendenza del secondo verbo (*faccio*) dal primo reggente (*ho capito*) e in nome di questa gerarchia eliminare dal verbo dipendente la marca morfologica che lo lega al soggetto, optando per forme verbali più generiche come l'infinito e l'impersonale (*fare / si fa*). Le trasformazioni porteranno a possibili forme complesse dell'enunciato precedente:

1 —(IO)	HO CAPITO	(COME)	FARE	UN VESTITO
2 —(IO)	HO CAPITO	(COME)	SI FA	UN VESTITO.

L'azione dell'insegnante nella memoria uditiva dell'apprendente sarà quella di far notare l'aumento o la sola presenza del materiale sonoro in relazione ad una carica semantico-sintattica precisa e di abituare l'orecchio alla ricezione più attenta possibile anche delle parti deboli dei suoni della lingua (quelle più variabili, più brevi) caricandole di volta in volta di ruoli, attorializzandole. È la messa in scena della grammatica.

Echi assonanze e dissonanze nell'interlingua

Nel presente articolo si fa frequentemente riferimento alla materia sonora e alle modalità di ascolto di una lingua straniera. Esaminiamo questi fattori relativamente all'Italiano. Normalmente nell'insegnamento tradizionale di una LS lo studio dei suoni corrisponde ad un capitolo quasi insignificante chiamato fonetica e dovrebbe servire ad imparare o migliorare la pronuncia. Oggi si insegna la LS saltando questo capitolo iniziale e la pronuncia viene insegnata durante l'intero corso delle lezioni. Nella nostra esperienza glottodidattica abbiamo voluto investire la fonetica (nella nostra accezione fonologica) di funzioni descrittive anche di altri ambiti della lingua quali la morfologia e la sintassi. Qual'è in genere il processo che attua uno studente di LS quanto si misura con gli accostamenti le giunzioni e gli impasti delle parole straniere tra loro?

Dopo un primo semplice lavoro di assonanza (*la casa bella*) passa subito a meccanismi scritti addirittura impronunciabili. Gli studenti di LS

inglese ad esempio, una volta acquisito che il plurale si forma mettendo la /s/ compiono questo passaggio senza intervenire nel livello acustico della lingua. Questo comporta un precoce abbandono del suono a vantaggio di una operazione visivo-manuale che agisce soprattutto sulla scrittura e sull'apprendimento mnemonico di marche morfologiche (affissi). Da questo la memorizzazione non-acustica e l'uso di tabelle delle varie desinenze verbali o dei pronomi che assomigliano a schede perforate di valore visivo-meccanico. La lingua come momento fonico-acustico (bocca/orecchio) viene catturata dalla scrittura (mano/occhio). Nel lavoro con immigrati l'insegnante deve aver chiaro che la lingua scritta ha un peso inferiore rispetto all'oralità e che essa deve assumere sempre, quando possibile, un aspetto strumentale rispetto al parlato come già è stato illustrato in questo articolo.

La nostra è un'operazione di riscrittura della grammatica soprattutto nei suoi aspetti morfologici facendo il massimo uso della fonetica e cercando di fissare gli elementi rilevanti di quest'ultima in immagini (icone) acustico-visive che diventino rappresentazioni mentali. L'uso di queste immagini sonore sembra facilitare l'attivazione della memoria di lungo periodo iscrivendo queste rappresentazioni in una teoria descrittiva stabile e complessa che superi la labilità e l'estemporaneità con cui ogni insegnante può usarle. Nella nostra ipotesi la fonetica e la fonologia disegnano la morfologia. Entriamo nella formulazione di una "teoria armonica" che cerchi di fissare alcune regole mnemoniche funzionali dei suoni di una Lingua seconda di sussidio alla ricezione spontanea.

La prima distinzione da fare è che all'orecchio di un immigrato giungono suoni forti e suoni deboli che acquisiscono un diverso "peso acustico", determinante per un fissaggio mnemonico. Il "peso" dei suoni viene stabilito da un insieme di regole quantitative come l'intensità, la durata e la quantità della materia acustica. L'insegnante dovrà per questo indirizzare l'attenzione dell'orecchio verso queste varianti investendole di un valore funzionale e descrittivo. È il caso ad esempio delle desinenze verbali dell'indicativo, dove la distinzione plurale/singolare viene fatta passare attraverso la quantità dei suoni che compongono la desinenza rispetto alla radice dell'infinito del verbo.

- | | | | |
|----|--------|----|-----------|
| 1) |o | 2) |iamo |
| |i | |ete |
| |e | |ono |

1) Un solo cambio di suono rispetto alla radice, risponde ad un soggetto singolare.

2) L'aumento della quantità dei suoni della desinenza risponde ad un soggetto plurale.

Ad uno stadio più avanzato, la stessa attenzione quantitativa viene utilizzata per l'introduzione del modale che però presenta anche tutti i problemi che riguardano il fissaggio della posizione dei suoni (deboli). L'uso del modale può essere sviluppato partendo dal dato forte presente nella memoria, cioè l'infinito e presentato rispetto ai modali deboli *potere/dovere*, come un'aggiunta di suono e di senso — *bere, posso?, pagare, devo?* — e per questo verrà collocato inizialmente dietro l'infinito. In questo modo la posizione finale del verbo modale compensa il suo carattere debole, rispetto alla forma forte dell'infinito e viene percepita come una sottolineatura di senso. Il modale *volere* invece, può essere considerato un suono forte grazie alla sua valenza anche non-modale (*voglio un cappuccino*). Per questo motivo può essere da subito collocato nella posizione regolare senza temere che la sua carica semantica cada nel silenzio ricettivo.

La seconda distinzione da fare è che la ricezione dei suoni viene organizzata anche secondo regole qualitative dei suoni che si possono catalogare sotto il concetto di eco e assonanza (o dissonanza). Appartengono a questi aspetti tutti i tratti morfologici che riguardano il concetto di concordanza nell'ambito del nome come: articolo/aggettivo ecc. Secondo la nostra ipotesi esso deve fondarsi sugli echi che si stabiliscono per analogia tra le sonorità della lingua italiana e in questo caso del suo vocalismo senza passare attraverso categorie logiche. Riteniamo infatti che l'aspetto formale (materia uditivo-visiva) della lingua, sia vincente, soprattutto in acquisizione spontanea, sull'aspetto contenutistico. L'analogia formale supererebbe la logica: ci insegnano i contadini della Valdichiana dicendo: *la rondina/le rondine* oppure gli immigrati dicendo: *ogni giorni, qualche volte*. Per abituare l'orecchio alla valorizzazione anche di questi segmenti deboli (desinenze finali delle parole) l'insegnante dovrà indirizzare il suo lavoro verso un ascolto guidato. Si suggerisce di lavorare sul vocalismo italiano e sulle sue combinazioni, molto a lungo, attraverso forme di estrapolazione (e/o trascrizione) vocaliche di parole o di intere frasi. All'inizio con semplici parole bisillabe con poche varianti vocaliche, poi sempre più complesse utilizzando parole con dittonghi o tritonghi e frasi comuni:

MANO	MATITA	ARMADIO	VUOI
A O	A A	A A IO	UOI

DA	DOVE	VIENI
A	O E	IE I

Progressivamente l'ascolto verrà indirizzato verso precise opposizioni vocaliche problematiche:

e ancora sui suoni finali di parola, che sono di difficile individuazione. Questo tipo di controllo sulla materia sonora emessa o ascoltata può essere fatto inizialmente a luce spenta per sensibilizzare al massimo la percezione uditiva, accendendo la luce solo al momento della trascrizione per interessare anche l'occhio. Questa "ginnastica" dell'ascolto dovrà essere una costante dell'intero corso di lingua perchè oltre ad aiutare la fonazione e la pronuncia, costituirà la base su cui impostare tutta la riflessione morfosintattica dell'italiano. Per sollecitare l'orecchio a questo tipo di esercizi si potranno utilizzare anche testi cantati (canzoni melodiche italiane) in cui l'uso delle vocali finali sollecitate dalle strutture metriche e ritmiche oppure dalla presenza della rima, servano da modello per preparare l'orecchio straniero ad entrare nell' "ambiente" sonoro della nuova lingua. È facile cogliere i tratti comuni tra questa operazione e l'idea di assonanza o di eco espressa dal principio morfologico di accordo.

Quando si passa ad una successione di suoni, come avviene ad esempio in una frase anche semplice dobbiamo considerare la capacità dell'orecchio di percepire una specie di accordo melodico del genere "arpeggio" per cui nell'orecchio una frase come:

IO VADO A LAVORARE TUTTI I GIORNI

formerebbe un tracciato acustico del genere seguente:

IO.....DO.....ARE.....I.....I.....I

Da questo quadro acustico l'operazione dell'orecchio è di stringere questi suoni forti in un'alleanza significativa. La serie successiva: IO..DO..ARE viene assunta in concetti e strutture che definiscono dei modelli espressivi che sono dei letti melodici plurifunzionali nei quali si potrebbero calare modelli espressivi diversi nei contenuti ma sentiti come uguali nella forma melodica.

La frase precedente allora sarebbe uguale melodicamente a questa che segue:

IO vad O a mangi ARE un A bell A pizz A

oppure

IO vogli O abit ARE un A altr A cas A ecc...

Questo letto melodico si può considerare come una specie di stampo, di modello armonico, in cui si calano materiali sonori simili, ma di senso diverso (come si colano in uno stesso stampo metalli diversi). L'insegnante deve considerare questo modello come l'embrione di una struttura messaggi a disposizione dall'apprendente come una sua personale descrizione della lingua straniera. Questa struttura melodica archetipa che è stata interiorizzata, permette: prima, di captare il ritmo e in seguito di investirlo di significato. La scoperta di queste forme acustiche e l'intervento su di esse permetterà all'insegnante di compiere nuovi investimenti e spostamenti di senso operando sostituzioni e ampliamenti sia sintattici che semantici.

BIBLIOGRAFIA

- ARCAINI E. PY B. (a cura di), 1984, *Interlingua. Aspetti teorici ed implicazioni didattiche*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da G. Treccani.
- KRASHEN S. D., "Contesti linguistici formali ed informali nell'acquisizione e nell'apprendimento di una lingua", in *Interlingua*, Arcaini E. Py B. (a cura di), 1984, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- KRISTEVA J., *Stranieri a sè stessi*, 1990, Roma, Feltrinelli.
- OREFICE P. "Bisogni formativi e risposta didattica", in *Immigrati Adulti in classe. Bisogni e risposte di formazione*, Marta Boi (a cura di), 1993, Firenze, IRRSAE Toscana
- PIT CORDER S. "La Lingua dell'Apprendente", in *Interlingua*, Arcaini E. Py B. (a cura di), 1984, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- PIT CORDER S. "I Continua Linguistici e l'ipotesi di Interlingua", in *Introduzione alla linguistica applicata*, 1983, Bologna, Il Mulino.
- PIT CORDER S. "Lo studio dell'Interlingua", in *Introduzione alla linguistica applicata*, 1983, Bologna, Il Mulino.

SOMMARIO

CONVEGNO PIRANDELLIANO (Budapest, 22—24 marzo 1995)

DONATELLA CANNOVA: Appunti per una lettura de
"Il berretto a sonagli" 9

ILONA FRIED: Pirandello nel teatro e nell'opinione
pubblica ungherese 21

PAOLO PUPPA: Ciampa nella famiglia pirandelliana 31

GYŐZŐ SZABÓ: Pirandello e gli Ungheresi 41

SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ: La stagione teatrale siciliana di
Luigi Pirandello 51

LETTERATURA

ENDRE LINCZÉNYI: L'elevazione-miticizzazione della morte
nei romanzi di Italo Svevo 63

BÉLA HOFFMANN: Tommaso Landolfi nel cappotto di Gogol
(T. Landolfi: "La moglie di Gogol") 73

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI: Il mercante santificato, l'ebreo
convertito e l'ingegnoso giudeo: tre novelle specchio e
contraltare della mentalità medievale nel "Decameron". 83

MARIAROSARIA SCIGLITANO: Il percorso della speranza:
letteratura dal lager 93

ISTVÁN VIG: L'impiego del polimorfismo verbale a fini stilistici
nell'"Orlando Innamorato" 107

ÉVA VÍGH: Tasso, cortigiano dissimulatore 129

POESIA

MASSIMO BAISTROCCHI: Da stanze di Mosca (1988)	141
GYÖRGY DOMOKOS: Una struttura espressiva delle poesie di Camillo Sbarbaro come ponte tra Leopardi e Montale	145
LUIGI TASSONI: Epistemologia del testo poetico	157
ESZTER RÓNAKY: Esperienze di traduzione di una poesia di Bigongiari	167
ENDRE SZKÁROSI: Dimensioni del linguaggio poetico nella poesia contemporanea	177
GYÖRGYI TASSY: Inventario e museo. Poesia crepuscolare e poesia ungherese	187

CRITICA

IMRE MADARÁSZ: La letteratura italiana nei saggi di László Németh	209
ÉVA ÖRDÖGH: Imre Madarász, L'influsso della rivoluzione francese sulla letteratura italiana	217
FERENC SZÉNÁSI: Tradizione e/o avanguardia nella letteratura contemporanea ungherese e italiana	219
JÓZSEF TAKÁCS: Compiti e prospettive degli studi crociati in Ungheria	225

GLOTTODIDATTICA

GRAZIA TIEZZI — NINO MUZZI: Abitare nel suono come un incerto straniero. Miseria della pragmatica sociocomunicativa nella comunicazione interculturale (Dalla rivista STUDI ITALIANI DI LINGUISTICA TEORICA. E APPLICATA, anno XXIII, 1994, Numero 2, pagine 359—387)	233
--	-----