

NUOVA CORVINA

RIVISTA DI ITALIANISTICA

DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA PER L'UNGHERIA

NUMERO 4

1998

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.

NUOVA CORVINA

RIVISTA DI ITALIANISTICA

DEL ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA PER L'UNGHERIA

NUMERO 4

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
- GÉZA BAKONYI Direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi «József Attila» di Szeged
- DANIELE BALDUZZI Lettore di Italiano presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi «Eötvös Loránd» di Budapest
- ILONA FRIED Direttrice del Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Magistero dell'Università degli Studi «Eötvös Loránd» di Budapest
- IMRE MADARÁSZ Direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi «Kossuth Lajos» di Debrecen
- ANNA MONDAVIO Lettrice di Italiano presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi «Eötvös Loránd» di Budapest
- ANTONIO DONATO SCIACOVELLI Direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Istituto Superiore di Magistero «Berzsenyi Dániel» di Szombathely
- GIAMPAOLO SALVI Direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi «Eötvös Loránd» di Budapest

GYÓZŐ SZABÓ

Direttore dei Dipartimenti di Lingue
Romanze dell'Università degli Studi «Eötvös
Loránd» di Budapest

FERENC SZÉNÁSI

Direttore del Dipartimento di Italianistica
dell'Istituto Superiore di Magistero «Juhász
Gyula» di Szeged

LUIGI TASSONI

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

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, 3 e 4 della rivista potranno indirizzare la loro richiesta a:

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

HU ISSN 1218-9472

Stampa: KÓDEX GMK., Ungheria - 1139 Budapest, Petneházy u. 31.
Budapest, febbraio 1998

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.

Come i lettori ricorderanno, il 1993 segna l'incipit della nostra fortunata rivista.

La definisco "fortunata", in quanto da allora ad oggi sono ormai molti che ne sollecitano la pubblicazione, animati dal desiderio di conoscere ed essere aggiornati sul pensiero degli italianisti magiari e non.

Siamo stati incoraggiati a proseguire nell'iniziativa editoriale sia per i consensi che ci sono stati espressi da più parti sia per il generoso mecenatismo della Fondazione Soros che ha fortemente creduto in essa.

A distanza di quasi cinque anni dalla pubblicazione del primo numero, è tempo quindi di trarre qualche bilancio.

La rivista, grazie ai preziosi suggerimenti del comitato di redazione ed alla qualità dei contributi prescelti si è viepiù perfezionata ed appare oggi uno strumento prezioso ed insostituibile non solo per gli addetti ai lavori ma anche per le nuove generazioni di studiosi.

È stato nostro unanime intendimento dedicare il presente numero a Piero Bigongiari, l'insigne poeta e storico della letteratura contemporanea recentemente scomparso.

Ci è parso un atto doveroso perché grande è stato il suo apporto in termini di esperienza letteraria e di originalità artistica.

L'affettuoso incontro che abbiamo avuto con il poeta nel 1995, nella sede dell'Istituto reso possibile per iniziativa del Prof. Luigi Tassoni, ci ha consentito di conoscere anche l'uomo e di apprezzarne la straordinaria sensibilità.

Un evento questo che rimarrà un luminoso punto di riferimento della nostra attività culturale.

Al momento di lasciare Budapest, dopo il mio lungo soggiorno ungherese, nel corso del quale ho potuto fruire di questa splendida realtà culturale, desidero esprimere l'auspicio che la rivista "Nuova Corvina", la quale ha ricevuto un impulso notevole, in virtù di sinergie diverse, possa trovare favorevole accoglimento anche in futuro presso il pubblico interessato, contribuendo con l'eredità raccolta, a tenere vivi e stretti i legami tra Italia e Ungheria.

PROF. GIUSEPPE MANICA

Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria
ed Addetto Culturale dell'Ambasciata d'Italia

LA PRESENZA E LA PAZIENZA: PER PIERO BIGONGIARI

Se ne è andato nel soffio del suo *vento d'ottobre* Piero Bigongiari, e sulla scia dell'uomo che tenta l'estrema prova dell'ignoto, di colui che era stato bambino in via del Vento (poi via Ventura Vitoni: una paronomasia esistenziale da cui era partito), dietro di lui abbiamo ricominciato a percepire la fisicità del silenzio e di quell'infinito potenziale della materia che tocca all'uomo rendere reale, insomma stanarlo, stuzzicarlo, come per fare il solletico al possibile. Così era Bigongiari: un'espiazione del sapere.

Ma la memoria, come dimenticarlo?, è ritorno continuo, tentazione del pieno, non mancanza né mancamento. Ora, se solo si fa visibile il silenzio, esso brulica di immagini che gonfiano, erompono, ne lasciano a grappoli la materia. È lo stesso motivo per cui nell'ultimo capitolo della sua poesia il nascondiglio è stanato in una messa in evidenza.

Non gli rimaneva che mangiare il fuoco, come sconcertato gli aveva detto Emilio Cecchi, e lui il fuoco lo aveva assaporato senza pause, là dove le forme bruciandosi mai lasciano il nulla come zero. E anzi sembrava alimentarsi al fuoco del discorso che forma il substrato del dire, mettendovi sopra la proverbiale molta carne, tanto da trovarvi gli effetti del senso eccedente e creativo. Era in questo come uno dei meravigliosi uomini con gli zendadi del suo infantile circo Gleigh: la meraviglia lo prendeva e lo attraversava, fisicizzata immagine, come un viaggiatore cosmico che sapeva passeggiare con occhi azzurrissimi, occhi senza bende, per i cieli americani come nelle pieghe della pittura e della materia verbale.

Sono stato uno dei suoi allievi, non pochi fra diretti e indiretti, e forse da principio un po' più convinto di altri, nei miei diciotto anni, che, come raccomandava a lezione all'università, occorreva ragionare con la propria testa.

Bigongiari sembrava appartenere all'età più giovane perché ne manteneva l'innocenza, non l'incoscienza, pur riunendo in sé altre età, e le memorie formidabili del secolo stupefacente di cui è stato testimone. Come professore nell'aula cucina conventuale dell'Università fiorentina, parlava con toni incantati, comunicava lo stupore e la scienza della sua lettura,

smuoveva il senso dei testi per farli camminare con le proprie gambe, e questa ritmica meraviglia era l'appuntamento più atteso: il dischiudersi di veri eventi davanti a tante giovani menti. Anche lì, con la sigaretta fra le labbra nell'equilibrio di una lunga cenere, mangiava il fuoco, e ci insegnava a non rimanerne scottati. Era una filologia dell'evento, toccata nei suoi nervi funzionali. Perciò tanto prometteva e manteneva quell'augurio, "Buon giorno a tutti", con cui si apriva ogni lezione.

Per capirlo può forse servire rammentare quanto Bigongiari ha scritto più di recente nel *Taccuino pittorico*, un libro che, come lui stesso ha detto, lo spinse a pubblicare: "La scienza è conoscenza di fenomeni relativi ai bisogni umani, anche e soprattutto ai bisogni dell'immaginazione in atto dell'uomo" (*Taccuino pittorico*, p.12). Così la "scienza" diventa in Bigongiari un "fatto personale" (su questo si aprono le belle pagine dedicate a Lorenzo Lotto nel 1980), cercando nel linguaggio, nei linguaggi, come ha detto con modestia grandiosa, di descrivere "i punti di frizione in cui (...) la cronaca rivela la sua attitudine a farsi storia". (*Taccuino pittorico*, p.13)

La prima volta che mi si aprirono le porte di piazza Cavalleggeri, e quando conobbi anche Elena, sostegno e cuore vitale di questo meraviglioso cercatore, fu dopo due o tre settimane dall'inizio dei corsi, quando salii quelle scale, e da quei primi colloqui venne fuori un'intervista. L'Arno e il sole, e un frescolino che invadevano il piccolo studio, ci seguivano per le altre pareti con le immagini a cui lui aveva dato la parola, come mi avrebbero seguito di lì in avanti a cadenza settimanale, senza interruzione. E persino da lontano ci siamo mandati messaggi che, come oggi intuisco, non avevano solo del privato, erano anzi piccole nuove tappe del dialogo, di cui non sono l'esclusivo interlocutore perché Bigongiari non aveva interlocutori esclusivi. Ricordo una cartolina da New York dove è raffigurato un interno di Matisse, dell'aprile 1987, l'indirizzo scritto da Elena, e il messaggio: "non ti dimentichiamo dall'altro mondo. Dove il tempo corre veloce, tra convegni, seminari e pittura, pittura pittura pittura. Che il mondo finisca in un'immagine?". Il messaggio e l'interrogativo sono senza enfasi, per chi era abituato a superare sempre un confine, e la fine, di cui vi si parla, la stessa del titolo del suo ultimo libro, non è ultimativa: l'immagine racchiude un mondo ma anche lo mostra, ed è come la continuazione della realtà, si pone oltre, più in là, così come le tracce finiscono, ma dove?; in un orizzonte che le continua, se il lettore sa ascoltare. Per questo il nascondiglio non è più un luogo dell'assenza per la poesia di Bigongiari, è al contrario l'evidenza della presenza, di un pieno figurale, quello stesso che il critico attento di Ungaretti ricordava nelle pagine di addio al poeta: "il riconoscimento infine che il miraggio, anche il miraggio nel deserto, è la nicchia di un'anima e un corpo" (*Poesia italiana del Novecento*, II, p.313). La nicchia, appunto, che quasi fa

sacri l'anima e il corpo, e però li mette in evidenza, li contiene, mostra, li fa tangibili, percettibili, persino reali.

La scrittura per Bigongiari era il pensiero che si formava e formava, mentre la parola detta era nel quotidiano una sorta di assaggio verso chi ascolta: entrambi avevano e hanno lo stesso respiro, una sintassi di lampi che trascinano con sé delle scie, fatta di chiarezza complessa: da un lato una profondità piena, stratificata nel linguaggio, dall'altro la superficie e la punta del discorso.

Il rapporto di Bigongiari con le cose e con la poesia acquistava il senso di una pazienza ieratica, come se stesse in ascolto di ogni minimo segnale, e forse per questo appariva sempre presente e in sintonia con il reale. Per questo i suoi segni si lanciavano da quella mano ampia, che sembrava carezzare l'aria, ondulando verso l'ascoltatore, verso il visitatore. E del resto lo appassionava il senso della vita a 360 gradi, attratto dall'eironeia dell'esistenza, tanto da gustare semplici cose come lo scopone scientifico, tanto da divertirsi per i giochi di parole, come per la battuta a lui cara, scheggia nell'intenso viaggio in Grecia, da cui nacquero dense prose di testimonianza, di quando lui e i suoi compagni di viaggio si avvicinavano per mare all'isola di Cnosso udendo forte l'abbaiare dei cani, e il poeta sottovoce: "Senti quanti cani intorno a Cnosso". Era l'altro lato della medaglia: di questo episodio per esempio il poeta conserva traccia in un testo del '95, *La preghiera e l'ordine*, quando parla di "un abbaiano iroso di cani intorno a Cnosso".

La vita e la memoria per Bigongiari non sono state per nulla monumentali, ma hanno sempre conservato il colore divertito, l'aspetto leggero, e lo si poteva vedere spesso a lezione, come una volta parlandoci di un Montale a metà tra infastidito e divertito perché, lui autore degli *Ossi*, si trovava ad avere come vicino di casa l'allora onorevole Bucalossi, sottile coincidenza: buca l'ossi di seppia: il poeta si sentiva come minacciato!

Facce di una stessa medaglia: Bigongiari non amava affatto le separazioni, le opposizioni, e neanche la lite (di solito nella vita chi la pensa così ne conosce il male), perché al contrario lo attraeva il senso continuo e continuamente generato, una visione lineare della storia che si muove a lunghe ondate. A tutti coloro che frazionavano il senso della vita in dissidi proponeva l'arte della sua pazienza, riconoscendo in costoro il problema dello stare-lontano da un centro gravitazionale, quello del proprio essere che non ha bisogno di rivincite sul mondo. L'esergo da Pindaro ad apertura di *Rogo* dice: "Diventa chi sei", e oggi fa pensare anche al fatto che Bigongiari è stato sempre e coerentemente consapevole del luogo della propria presenza, dentro le realtà, identificata come parabola di realtà. Basti leggere la quartina, col verso d'incipit eponimo del titolo dell'ultimo libro, nel testo scritto nel '93, *Là finivano le tracce*:

*Dove finiscono le tracce
un Angelo sta a guardia dell'assenza,
o è l'assenza che vede nell'Angelo
la sua stessa possibile presenza?*

(vv.1-4)

Quell'angelo che lo ha invitato a sporgersi oltre il limite, per noi ultimo, con l'assenza lo avrà scoperto bianchissimo e dolce messaggero dell'enigma reale e quotidiano del presente, ancora testimone paziente. Sulla soglia d'ogni nuova visita, il nostro debito va anche a colei che ne ha accompagnato la presenza, ad Elena che l'ha resa più visibile, più reale.

Nota

Qualche chiarimento per il lettore di questo scritto dedicato a Piero Bigongiari, all'indomani della sua scomparsa avvenuta il 7 ottobre 1997.

Il vento d'ottobre è il titolo sotto al quale raccolse nel 1961 (Milano, Mondadori) le sue traduzioni poetiche, ed è tratto da un verso di Dylan Thomas, "caro amico bizzarro di una stagione prodigiosa di dolore e di speranza". Bigongiari era nato in ottobre, il 15.

Via del Vento, poi via Ventura Vitoni, numerose volte citata nelle poesie e nelle prose bigongiariane, è la via di Pistoia dove, di fianco alla casa abitata da Gianna Manzini, il poeta ha abitato da bambino.

Le citazioni sono tratte dai volumi: *Dove finiscono le tracce*, Firenze, Le Lettere, 1996; *Poesia italiana del Novecento*, tomo II, Milano, Il Saggiatore, 1980; *Taccuino pittorico*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1994.

SAGGI

L'ORTO VENETO NEL PRIMO SEICENTO
ALCUNI APPUNTI DI STORIA E CULTURA MATERIALE
A MARGINE DI UN ALMANACCO DEL 1614 IN DIALETTO
PAVANO

Le più lontane origini degli orti si confondono con quelle dei giardini in generale. Antichissime coltivazioni avevano scopi diversi: magici, religiosi, medicinali, ornamentali e, infine, orticoli. In India si può trovare un collegamento tra la medicina vedica e i giardini coltivati 2000-2500 anni a.C.; in Cina una tradizione botanico-medica che prevedeva la coltivazione in orti risale a 2700 anni a.C. Le tradizioni egizie si ricollegano ad antichissime attività medico-sacerdotali che si svolgevano presso i templi¹. Per i giardini degli Assiro-Babilonesi esistono varie testimonianze: documenti importanti si trovano nelle tavolette di Ninive (668-626 a.C.); esiste un numero considerevole di menzioni dei giardini di Babilonia² soprattutto relativi al periodo di regno del sovrano Sardanapalo; al British Museum è conservata una tavoletta in caratteri cuneiformi contenente l'indice delle piante coltivate nei giardini babilonesi ai tempi del re Merodach Baladan (ca. 721-710 a.C.). Anche i Medi e i Persiani ebbero il culto dei giardini³ e, a tale proposito, basterebbe ricordare le tradizioni di Ispahan e di Shiraz, la "città delle rose". La civiltà greca assunse a tale riguardo una importanza particolare; già le stesse tradizioni poetiche e in special modo omeriche attestano l'esistenza di stupendi giardini, come quelli di Alcino⁴. Nei miti ellenici si ricordano i filtri

¹Ad esempio a Karnak nel 1500 a.C. durante il regno di Tutmosis III; arboreti e piantagioni attorno alle tombe erano pure frequenti.

²Plinio 19, 4, 19.

³Senofonte, *Oeconom.* 4, 13 e 20

⁴Odissea 7,122.

magici usati da Medea, figlia di Eeta, re della Colchide, presso la cui reggia vi era un famoso giardino con piante utili e velenose. Sembra che Teofrasto (371-286 a.C.), considerato il padre della botanica, possedesse un orto botanico ad Atene⁵. Si narra anche che Attalo III Filometore (138-133 a.C.), re di Pergamo, avesse un orto in cui sperimentava soprattutto piante velenose per valersene contro gli avversari⁶, mentre Mitridate VI Eupatore (130-63 a.C.) era celebre per la sua capacità di fabbricare antidoti da piante che coltivava in un suo orto⁷. Pare assodato che il primo orto a scopi botanici fosse quello di Antonio Castore, studioso al quale Plinio attribuiva "somma autorità" nella scienza delle piante. Questo giardino, che lo stesso Plinio visitava per vedere le numerose specie ivi coltivate⁸, si distingueva per il suo carattere scientifico da tutti i giardini più celebri di Roma⁹.

L'orto di Antonio Castore viene considerato il prototipo dei molti orti privati sorti durante il Medioevo in Italia e fuori. Carlo Magno (742-814) nel *Capitolare delle Ville* prescriveva che in tutte le ville palatine si coltivassero un centinaio di piante officinali, delle quali il capitolare stesso dava l'elenco. In quel tempo venivano costituendosi anche gli orti dei monasteri benedettini, come quello di San Gallo (820)¹⁰. L'orto e il giardino medievali appaiono inclusi negli edifici, come accadeva nei castelli, nei chiostri e nei conventi; questa spinta a rinserrare i giardini nelle case nasce da un bisogno di difesa, in tempi piuttosto problematici. Tale tendenza è rilevabile non soltanto nel giardino occidentale, ma anche nei famosi giardini dell'Islam, da quelli di Bagdad e Damasco in Oriente a quelli di Cordova e Granada in Occidente. Agli albori del Rinascimento, a partire dal Quattrocento, i giardini si liberano dalla stretta dei cortili domestici e, soprattutto in Italia, si staccano dall'edificio per assumere uno sviluppo pressoché totalmente autonomo. In ville principesche (ad es. in

⁵Giardino che, secondo Plinio, si trovava nel Lyceum. Ne tramandò notizia Diogene Laerzio (5, 53), il quale associa al nome di Teofrasto quello del suo allievo Demetrio Falereo (n. 345 a.C.), uno dei fondatori della Biblioteca Alessandrina.

⁶Galeno, *De Antidotis*, 1,1.

⁷Plinio, 25,2; Appiano *Bell. Mithrid.*, 248.

⁸Plinio 20,17 e 25,2.

⁹I famosi giardini di Lucullo, Pompeo, Cesare, Mecenate, Sallustio, Adriano e la stessa villa di Plinio il Giovane (Plinio il Giovane *Epist.* 2,17 e 5,6).

¹⁰Studiata in dettaglio da F. Keller nel 1844.

quella dei Gonzaga nel Ferrarese, dei Medici a Firenze, dei Visconti nel Milanese, ecc.) sorgono giardini di ammirevole bellezza dovuti al genio di grandi architetti. Nel Cinquecento il giardino rinascimentale, noto anche col nome di "giardino all'italiana" tocca il massimo del suo splendore grazie al genio di personalità quali il Bramante, Raffaello, Ligorio, ecc. Nel Seicento poi il giardino risente dell'influenza dello stile barocco, che lo libera dalla rigidità degli schemi rinascimentali con una maggiore libertà e inventiva, come dimostrano Villa Borghese, Villa Pamphili e Villa Sacchetti a Roma, Villa Gamberaia a Firenze, Villa Reale a Torino e via dicendo.

Durante il Medioevo, gli orti sopravvissero però quasi esclusivamente per le ristrette necessità dell'ambito della famiglia o della confraternita, con una scelta di specie e varietà molto limitata. Solo nel Rinascimento, in un nuovo contesto culturale e sociale che vide il rifiorire delle attività produttive e degli scambi commerciali, gli orti uscirono dai confini dei cortili privati e dei chiostri conventuali assumendo proporzioni e funzioni diverse. Così tra il XV e il XVI secolo, presso le corti e le ville italiane, nascono orti e giardini ricchi di specie vegetali. Ricordiamo tra gli altri gli orti dei Priuli e dei Contarini nel Veneto, quelli del Bresavola e degli Acciaioli a Ferrara, il parco reale di Alfonso II e l'orto di Gian Battista della Porta a Napoli, gli orti farnesiani, quelli del Belvedere e di Valle Giulia a Roma, ecc. Accanto agli orti privati, vennero inoltre sorgendo, nelle città dove si ebbero le più antiche università e scuole di medicina, gli orti botanici utilizzati da medici per scopo di studio e insegnamento. Il primo di cui si ha notizia è il *Viridarium Novum*, istituito a Roma nel 1278 per iniziativa di papa Nicolò III. Seguì attorno al 1317 la creazione di un orto botanico presso l'Università di Salerno; nel 1350 il farmacista fiorentino Angelo creò un orto botanico annesso all'Università di Praga e nel 1490 a Colonia, ad opera del medico J. Echt, nacque un orto che Moebius dichiarò essere il primo orto universitario. L'università di Roma fu la prima a costituire nel 1514 un insegnamento botanico specifico, la cosiddetta "*lectura simplicium*", distinto dalla "*medicina practica*". Fu poi la volta di Padova dove, nel 1533, venne nominato Francesco Bonafede "*ad declarationem simplicium medicinae*"; seguì quindi Bologna nel 1534 con la nomina di Luca Ghini. Fu proprio su sollecitazione del Bonafede che il Consiglio dei Pregadi di Venezia deliberò nel 1545 la fondazione del primo orto botanico universitario a Padova, che esiste ancora oggi. Dopo la stasi del Medioevo, il '500 portò ad un periodo di splendore degli orti botanici italiani, mentre a partire dal '600 prevalsero gli orti botanici di altri paesi europei.

Per quanto riguarda il Veneto, già da secoli esistevano in terraferma città che avevano avuto vita autonoma sia ai tempi di Roma, ma anche

anteriormente, come ad esempio Este, ove fiorì una antica cultura autoctona. Molte culture cittadine venete erano già evolute quando, nell'Alto Medioevo, iniziò a prender corpo la città di Venezia: Padova, Verona, Aquileia, la scomparsa Altino, Treviso ebbero una propria vita e cultura di origine romana molto prima dell'affermarsi del dominio veneziano. I resti delle ville che sorgevano sul perimetro del Lago di Garda sono testimoni dell'esistenza di antichi giardini di epoca romana; e si suppone che in genere tutte le case urbane avessero un orto di pertinenza. Il giardino, nella cultura romana, era segno di distinzione sociale e tale carattere venne ribadito e mantenuto attraverso i secoli; ad esempio è storicamente documentato il fatto che il palazzo di Teodorico a Verona aveva mantenuto il giardino, seguendo l'asserzione di Vitruvio secondo il quale *"nella casa dei grandi occorre... un parco e una passeggiata conveniente al loro prestigio e alla loro grandezza"*. Questa carica di prestigio è indirettamente testimoniata dal fatto che molti palazzi vescovili del Medioevo erano dotati di giardino e che in Lombardia il vescovo, la massima autorità nelle città salvatesi o risorte dopo l'insediamento delle stirpi germaniche in Italia, era spesso proprietario di *broli*¹¹ o *viridaria*. Documenti in tal senso si trovano a Milano e Bergamo, e non si può credere che i patriarchi veneti fossero da meno dei vescovi lombardi. La presenza dei broli è testimoniata anche dalle Rime dei Memoriali Bolognesi (1265): *"For de la bella cayba / fuge lo lixignolo /.../ Oi bel lixignolo, torna nel meo broylo"*. Una curiosa notizia dell'esistenza di coltivazioni voluttuarie come i fiori ci viene da una specie di inventario di quanto era contenuto nei *castra* degli Ezzelini; in questo elenco appaiono cibi, profumi, "tortellis" e sono citati *"liliis et violis... que cumque redolent vel splenduscuni"*. Si tratta di notizie pressoché isolate, ma sembra accertata l'esistenza di coltivazioni di fiori e persino di agrumi: questi ultimi appariranno presto anche in relazioni più tarde riguardanti giardini e orti veneziani. Dopo la chiusura dell'alto medioevo, l'espansione spirituale, artistica, economica, sociale, politica e culturale che si manifestò a partire dal secolo XI ma soprattutto nei secoli successivi, si espresse anche nel potenziamento delle campagne e dell'agricoltura e nella ricerca di nuove tecniche atte a migliorare il lavoro e la produzione. Con l'aumento della popolazione si ripopolarono le campagne; si dissodarono terreni, si prosciugarono paludi, si scavarono canali, si tracciarono strade, si disboscavano foreste. Lavori di bonifica,

¹¹Il termine (ormai obsoleto in italiano) *bròlo* 'frutteto vicino alla casa; boschetto recinto; verziere; orto; giardino; luogo alberato' è ancor oggi usato nel Veneto occidentale e in Lombardia. Esso deriva dal basso latino *brogilus* < gallico *brogilus* < *broga* 'campo cinto da siepe'.

dighe e argini nella pianura padana guadagnarono *terrae novae* alla coltivazione agricola.

L'orto familiare però di questi grandi cambiamenti risente poco o nulla. La tipica famiglia contadina veneta, di tipo patriarcale e composta anche di qualche decina di membri, viveva¹² in una *ca' de paia* ('casa di paglia' o "casone"), di solito ad un piano, con pareti di mattoni, tetto di paglia, camino centrale o laterale e pavimento in terra battuta. Accanto alla stalla c'erano i recinti per gli animali, il pagliaio e la *teza* (il fienile), dove spesso dormivano i maschi più grandi. Sul davanti della casa si stendeva l'*ara* (l'aia) in terra battuta e il pozzo. La famiglia lavorava la "*cesura*", ossia un certo numero di campi arativi e qualche campo a prato per il bestiame. Gli orti familiari avevano generalmente una dimensione molto esigua ed erano collocati in posizione prossima alla casa colonica. Il terreno ad essi destinato non era necessariamente il più adatto alla coltivazione degli ortaggi, ma era certamente il più comodo (e magari l'unico irrigabile grazie alla presenza del pozzo per gli usi domestici). Nell'orto familiare erano di solito presenti non solo ortaggi ma anche piante da frutto, oltre a piante aromatiche e ornamentali. Gli orti familiari avevano caratteristiche tecniche molto modeste, essendo di solito coltivati semplicemente con attrezzi manuali ed erano dotati, nel migliore dei casi, di mezzi rudimentali per l'irrigazione e per la copertura invernale delle aiuole. In essi le colture ortensi presenti contemporaneamente e in successione nel tempo erano molte e tali da fornire, nel corso delle varie stagioni, un certo numero di ortaggi diversi capaci di soddisfare le esigenze alimentari della famiglia, dato che la produzione di tali appezzamenti era destinata, esclusivamente o quasi, al consumo familiare.

ORTO: "Podere per la coltivazione di ortaggi e piante da frutto, generalmente cinto di muro o siepe" (Zingarelli) — "Dal latino *hortus*, che risale a un tipo GHORTO-, presente non solo nell'area osco-umbra, ma anche in quella celtica. Il tipo germanico, sopravv. nel tedesco *Garden* 'giardino', presuppone una base di partenza GHORTO-, ma non esclude varianti come GHORD- e GHORDH-. Le corrisp. nelle aree baltica, slava, tocaria si limitano alla rad. GHER- GHOR-, ma il signif. di 'recinto' rimane solido" (G. Devoto: *Avviamento alla etimologia italiana*. Firenze, 1968).

¹²Tale prassi continuò sino ai primi decenni del XX secolo.

Se volessimo dare una definizione, potremmo dire che per orticoltura si intende la coltivazione delle piante ortensi. Più difficile risulta purtuttavia definire che cosa si voglia includere nel termine di piante "ortensi". La localizzazione delle colture (l'orto) è un modo assai vago di circoscrivere quelle specie che, per essere coltivate negli orti piuttosto che in pieno campo, potrebbero per questo solo motivo essere differenziate da altri gruppi di piante coltivate; si noterà perciò che l'espressione "piante orticole" ha poco significato. Purtuttavia, l'orticoltura rappresenta una branca specialistica dell'attività agricola che facilmente si differenzia dalle altre, se non altro sulla base della definizione indicata e per il fatto che, oltre alla differente e minore superficie destinata alle specie orticole rispetto alle grandi colture, il pregio del prodotto da esse ottenibile è molto maggiore.

La classificazione delle piante ortive è particolarmente difficoltosa, dato che non possono essere accumulate da un unico criterio. Adottando ad esempio la classificazione botanica, si vedrà che vengono indicate come specie "ortensi" piante estremamente diverse sia per le caratteristiche del prodotto da esse ottenibile sia per le tecniche di coltura e pei dettagli agronomici (quali l'epoca di semina, la durata del ciclo colturale, eccetera). Un criterio empirico prevede l'attribuzione delle diverse piante ortensi a gruppi impostati sulla natura morfologica del prodotto in base all'organo, utilizzato come parte edula, ricavato dalla singola coltura. Un esempio, basato sugli ortaggi oggi in commercio, potrebbe essere il seguente:

- **RADICE:** bietola da orto, carota, pastinaca, cavolo-rapa, cicoria da radice, rapa, ravanello, scorzonera, sedano-rapa;
- **CAULE:** aglio (bulbillo), asparago (turione), porro (bulbo), cipolla (bulbo);
- **FOGLIA:** basilico, bietola da coste, cardo, cavolino di Bruxelles, cavolo cappuccio, cavolo verza, cicoria belga, cicoria da foglie, endivia, finocchio (grumolo), lattuga (testa o grumolo), prezzemolo, rosmarino (rametti), salvia, scarola, sedano da coste, spinacio, valerianella;
- **INFIORESCENZA IN BOCCIO:** broccoletti, broccolo, carciofo, cavolfiore;
- **FRUTTO:** cetriolo, cocomero o anguria, fagiolino, fragola, melanzana, melone (popone), peperone, pisello da legume o taccola, pomodoro, zucca, zucchini;
- **SEME:** cece, fagiolo, fava, pisello.

Naturalmente, oltre alle specie che oggi consideriamo come “ortensi”, l’orto dava (e dà) spazio anche a piante aromatiche e medicinali. Se definire quali siano le piante ortensi è un compito difficile, la definizione di quali fossero le piante medicamentose sarebbe un ufficio improbo, dato che un antico proverbio veneto afferma che “ogni pianta che varda in sù la ga la so virtù”. Nell’orto vi erano poi le piante coltivate per scopi ornamentali, qualche albero da frutta e anche arbusti (quale ad es. il *moro* che, oltre a fornire gustose bacche, poteva anche essere egregiamente utilizzato per una più efficace recinzione degli orti grazie alle sue lunghe spine, sostituito poi dal *gelso* quando si diffuse la coltura dei “cavalieri”, ossia dei bachi da seta).

L’occasione di constatare *de visu* quali fossero le specie orticole coltivate nel Padovano nel primo Seicento ce la fornisce un libretto di ottanta pagine, scritto in dialetto pavano da certo Pasquale delle Brentelle, intitolato *Prenuostego Snaturale...* e stampato a Venezia nel 1614 per i tipi di Antonio Pinelli. Sembra che esista la sola copia che si conserva al Museo Civico di Padova. Si tratta di un *unicum* nella letteratura padovana ed è uno dei più interessanti e completi esemplari rimasti dei molti almanacchi che venivano stampati in quel periodo. Secondo il Lovarini infatti: “...*Gli astrologi del Cinquecento, del Seicento e anche del Settecento ogni anno lanciavano centinaia delle loro elucubrazioni intitolate per solito «Discorsi astrologici e pronostici», piene di predizioni di ogni genere, sul tempo, i raccolti, le malattie, le guerre, i fatti nuovi e strani: scienza di molto credito che, impartita sin da cattedre universitarie, dava autorità a siffatte fandonie...*”¹³

Il frontespizio recita così: (a sinistra il testo originale in dialetto pavano, a destra la traduzione in italiano corrente):

¹³Lovarini, E.: *Segnali del tempo e istruzioni agrarie...*, pag. 435.

PRENVOSTEGO
SNATVRALE
CONTVGNQ

E per l'anno che seom
De Pasquale delle Brentelle Pauan.

La Suomena de gi Hortale.

I Perpuositi de fauellare.

I Recuordi à i Contain.

Col Calandrario dell'anno 1614.

Slibrazzuolo donò

Al Lôstrissemò Seg. Lorenzo
Zustignan

so Paron Hanorà. Con priuilegio.

IN VENETIA, MDCXIII.

appresso Antonio Pinelli.

PRONOSTICO
NATURALE
CONTENUTO

E per l'anno in cui siamo¹⁴
di Pasquale delle Brentelle, padova-
no.

La Semina degli Ortaggi.

I Propositi del favellare.

I Consigli ai Contadini

Col Calendario dell'anno 1614.

Libriccino donato

All'Illustrissimo Sig. Lorenzo
Giustinian

suo Padrone Onorato. Con privilegio.

IN VENEZIA, MDCXIII

presso Antonio Pinelli.

La lettera di dedica con cui l'autore dona il "*Prenuostego*" al senatore veneziano Lorenzo Giustinian reca la data del 30 agosto 1614 e sembra indicare che la speranza di Pasquale delle Brentelle di vedere l'opera sua stampata all'inizio dell'anno e comunque prima della festività di Sant'Antonio andasse delusa. Ma il fatto che il "pronostico" venisse pubblicato dopo il mese di agosto ci dice anche che si tratta di un'opera d'occasione, scritta con il proposito di "*dare deletto e alegration*" al nobile senatore della Repubblica Veneta da parte di un letterato il cui nome non conosciamo. Secondo l'uso di quei tempi, l'opera incipia con una serie di dediche: una lettera e un sonetto al senatore Lorenzo Giustinian, seguito da un sonetto in lode di Zanetta (ossia Giannetta), "*una putta che fa stopire co la balla*", una dedica ai lettori contadini, un sonetto dedicato allo stampatore Pinelli e — infine — un sonetto in lode di altri *Pronuosteghi* scritti da un amico di Pasquale delle Brentelle, tal Giacomazzo dei Giacomazzi da Villa Tora. Seguono quindi i varî pronostici così suddivisi: *Pronuostego snaturale*, che comprende anche i *Perpuositi de favellare* ('propositi del favellare') alle pagg. 13-32; *I tempi da somenar gi hortale insegnè alla so Nina* ('I periodi di semina degli ortaggi insegnati alla sua Nina') alle pagg. 33-36; i *Prenuosteghi contugni... cavè fuora dalla snatura de i Pianuotti* ('I pronostici contenuti... estratti dalla natura dei Pianeti') alle pagg. 37-48.

¹⁴Vale a dire "per l'anno corrente".

Poi, ben distinto dagli altri, con un frontespizio separato — quasi fosse un'opera a sè stante — vi è il:

<i>Prenuostego de Barba Pasquale delle Brentelle Strolegaore. Sora l'anno che seon 1614. Con Priuilegio. In Venetia, MDCXIV. Appresso Antonio Pinelli</i>	Pronostico di Zio ¹⁵ Pasquale delle Brentelle Astrologo. Relativo al corrente anno 1614. Con privilegio. In Venezia, MDCXIV, presso Antonio Pinelli
---	--

seguito alle pagine 50-63 dal

<i>Fauellamento ai Containi Sletran, & ai Containi, de l'Anno che intreron 1614</i>	Favellamento ai contadini letterati e ai contadini in merito all'anno che iniziarono 1614 ¹⁶
---	---

mentre — alle pp. 64-80 — vi è il

<i>Calendario sborio fuora dalle vardature de i Pianuotti diazzo per diazzo, che serve a l'anno 1614</i>	Calendario scaturito dalle osservazioni dei pianeti giorno per giorno che serve per l'anno 1614
--	---

La particolare presentazione di quest'ultima parte del libro fa pensare che questo fosse l'impianto originale dell'opera. E' dunque possibile che l'almanacco vero e proprio abbia visto la luce a tempo debito — vale a dire all'inizio dell'anno — e che tutto ciò che precede quest'ultima sezione sia stato aggiunto a posteriori in occasione di una ristampa fatta al solo fine di poter degnamente completare il rustico dono all'illustrissimo senatore della Serenissima Repubblica. Ciò spiegherebbe la contraddizione delle date di cui si è parlato dianzi.

¹⁵La parola *barba* (al maschile) per 'zio' è una delle particolarità dei dialetti veneti. Si ritiene che derivi da 'barba' nel senso figurato di 'uomo anziano' (mentre la 'zia' viene detta *àmia* o *amèda*, dal lat. *amita* 'zia da parte di padre'). *Barba* stava altresì ad indicare un signore anziano al quale è dovuto rispetto ma che allo stesso tempo è animato da sentimenti che si suppongono essere amichevoli nei riguardi degli altri, e in questo senso era usato nel titolo in questione. Forse è proprio a causa della pletora di almanacchi pubblicati in passato dagli stampatori veneziani se ancora oggi il titolo di molti dei lunari e almanacchi stampati in Italia contiene riferimenti a qualche "Barba", anche se naturalmente chi il dialetto veneto non lo conosce ritiene trattarsi della 'barba' e perciò impiega la parola al femminile, come ad es. il *Lunario di Barba Nera*, ecc.)

¹⁶*Intrèron* = 'entrarono', *intreròm* = 'entreremo' in dialetto pavano, *intreròn* 'entreremo' nei dialetti veneti montani.

Il Lovarini afferma "...chi si celasse sotto lo pseudonimo di Pasquale delle Brentelle, paese vicino alla città di Padova, non lo so; certo è altra persona e d'altro ingegno e migliore di quel Berterello dalle Brentelle che due anni prima tramutò in pavano alcuni lamenti dai leggiadri canti dell'Ariosto, era questi Antonio Buzzaccarini. E stenterei anche ad ammettere che a lui alludesse da Rovigiò Bon Magon della Valle de Fuora, cioè da Giuseppe Gagliardi, un gioviale corrispondente di Galileo, dove tra i più noti versaioli pavani, Sgareggio, Magagnò, Moratto e Menon, se ne cita uno col semplice nome di Pasquale" ¹⁷. Certo sì è che colui che si nascondeva sotto lo pseudonimo di Pasquale dalle Brentelle era ben lungi dall'essere il "contain sbrendolò" ('contadino sbrindellato') che pretendeva di essere e che manifestava il proposito di far "vere che an nu contain dalle ville snaturalmen a' seon strolegaori e filuoreghi e poleti" (far 'vedere che anche noi contadini di villaggio per dote naturale siamo astrologi, filologi e poeti').

Il libretto di Pasquale dalle Brentelle a partire da pag. 37 espone nozioni di fisica terrestre e celeste che mal si attagliano alle "vesti stracciate" che egli dice di indossare: egli annota dati sugli elementi, sulle eclissi, sulle meteore, mescolando tali nozioni con gli "influssi dei pianeti". Lo stile del letterato è dimostrato anche dalla presenza di elementi culti nel testo, ad esempio nella frase che compare a riga 35: "con zò che g'è denanzo" ('con ciò che v'è dinanzi') dove l'autore fa uso di zò 'ciò', pronome sconosciuto al dialetto pavano, e veneto in generale, ma di uso comune in italiano, che viene "dialettizzato", dotandolo cioè di caratteristiche vernacolari col trasformare l'ital. [t] (ciò) nel pavano [ts] (zò). Anche la pretesa che il libro sia stato scritto "...per zoar a de gi altri del Pavan que no sa de slettra, e per quiggi, che ha stugiò al Bo de Pava" ('...per giovare ad altri del Padovano che non sanno di lettere e per coloro che hanno studiato al Bo' di Padova') alla fin fine si rivela una presa in giro dei letterati che "hanno studiato all'università di Padova" (il Bo', appunto) e che vengono posti sullo stesso piano dei contadini analfabeti. Ma le conoscenze astronomiche che sottendono il lavoro, l'impiego della terminologia dotta nel classificare le specie orticole (scalogni "gentili", zucca "turca", ecc.) mostrano che senza dubbio "ha stugiò al Bo de Pava" anche Pasquale dalle Brentelle. Comunque sia, la persona dell'autore ha per noi scarso interesse: ci basti riconoscere in lui uno dei tanti dotti del

¹⁷Lovarini, E.: *Segnali del tempo e istruzioni agrarie...*, pag. 440. Per quanto riguarda i poeti pavani ai quali egli allude, vedasi: *Smissiaggia de Sonagitti, Canzon e Smaregale in lingua pavana, de Tuogno Figaro da Crepaoro, e de no so que altri buoni zugolari del Pavan e Vesentin. Parte Prima, ai lustri e smagnificissimi Signori Cadiemici Limpeghi de Vicenza. In Padova, appresso Joanni Cantoni, M.D.LXXXXVI.*

primo Seicento che avevano tratto profitto dal soggiorno duodecennale di Galileo Galilei in Padova, rivedendo e rimuovendo le vecchie nozioni scientifiche e sostituendole con nuove. Lo stesso Pasquale dalle Brentelle riconosce le sue esagerazioni nell'enumerare le virtù degli influssi planetari, cosicché finisce per confessare che Dio soltanto sa ciò che è di là da venire: "... e voi dalla villa ridete, che un contadino abbia osato profetare ciò che non possono sapere le centinaia di scolari che studiano nel Bo' di Padova"¹⁸

Il "Prenuostego snaturale" mostra di aver fatto tesoro anche delle osservazioni di generazioni di contadini sul comportamento degli animali e sui fenomeni naturali allo scopo di trarre auspici metereologici. Ne citeremo qui alcuni a solo scopo didascalico:

I segnale de pioza.[...]

13. *La gru, che zole via da la so valle, la prenuostega, e gi uossi rappezzè se i ne duogia, l'harron su le spalle. [...]*

21. *Vento da terra che supie invio*

e tron che fa remor da meizodi

farà muogio el terren e bagnò el prò. [...]

I segnale de vento.

1. *Se gi anaruotti el cao se ficca sotto*

de l'acque per i fime e spesse fiè harron del vento, saea dir Pillotto. [...]

I segnale del bon tempo. [...]

5. *Castrón e bicchi, che tende a montare*

piegore e cavre, si prometterà che 'l dì drio sarà bon da laorare. [...]

I segnali di pioggia: [...]

13. La gru che vola via dalla sua valle pronostica, e le ossa rappezzate se ci dolgono, che l'avremo sulle spalle. [...]

21. Vento da terra che soffi furiosamente

e tuono che faccia rumore a mezzogiorno

faran fradicio il terreno e bagnato il prato. [...]

I segnali di vento:

1. Se gli anatroccoli il capo cacciano sott'acqua nei fiumi spesse volte avremo del vento, soleva dir Pilotto. [...]

I segnali di buon tempo: [...]

5. Caproni e becchi che tendano a montare

pecore e capre, ci promettono che il dì successivo sarà buono per il lavoro dei campi.

¹⁸Traduzione di E. Lovarini.

I segnale del tempo rio. [...]

2. *Se i barbastriegi si starà ascondon
e gi aseniegi scorlerà le regie,
farà rio che¹⁹ doente el tempo bon.
[...]*

5. *Se i gaggi in t'i ponari inanzo l'ora
la notte tende a far cucurucù,
lo doman che ven drio no se laora. [...]*

I segnale de scalmanella. [...]

2. *S' te verè i gallavron anar la sera,
l'acque de prè, de valle e de pallù
fumar, el caldo te farà anar nù. [...]*

Segnale del ferdo.

1. *El ghiazzo, che dal vento è frabicò,
on leva el sole, insegna che 'l sarà
el ferdo longo e i fime azzielerà. [...]*

I segnale de tarlamuoti. [...]

*Quelle acque che se intergola tal fià
senza cason e ten l'aldor del sale
e puzza fuor del crere, elle el farà. [...]*

I segnali di pessimo tempo: [...]

2. *Se i barbagianni staranno nascosti
e gli asini scuoteranno le orecchie
farà pessimo e dolente il tempo buono.
[...]*

5. *Se i galli nei pollai prima dell'ora
ancor di notte tendono a far chicchirichì
l'indomani successivo non si lavora. [...]*

I segnali di gran calura: [...]

2. *Se vedrai i calabroni volar di sera,
l'acque di prato, di valle e di palude
fumare, el caldo ti farà andare nudo. [...]*

Segnali del freddo:

1. *Il ghiaccio, che dal vento è fabbricato
quando si leva il sole, insegna che il
freddo sarà lungo e i fiumi geleranno. [...]*

I segnali di terremoti. [...]

*Quelle acque che fanno talora gorgo
senza cagione e hanno odor di sale
e spruzzano fuori dal cratere, lo indicheran-
no.*

Oltre a molti altri di questi “pronostici”, il volumetto contiene anche i consigli ai contadini (“Recuordi ai contain”), quali i seguenti:

*“... no somènare col clipesi del sole o
della luna, perché o negun raccolto te
caverè o malamen te arcogirà la
somenza”*

*“... non seminare con l'eclissi di sole
o di luna perché o non avrai alcun
raccolto oppure la semente mal t'ac-
coglierà”*

*“... se Saturnio sarà in t'i portegale della
luna, pianta de gi elbori, che gi arpigierà
ben.”*

*“... se Saturno si troverà nei portali della
Luna, pianta degli alberi, che radicheranno
bene.”*

¹⁹Qui il *che* svolge funzione congiuntiva. Potrebbe trattarsi di un dotto latinismo (o persino di un grecismo, cp. il *-que* latino o il *kai* dei Greci), ma potrebbe anche trattarsi di un errore di stampa, laddove sostituendo *rio* con *più* si otterrebbe il significato di ‘farà più che dolentè il tempo buono’.

“... se te bruscherè a luna pina, que daghe
lusore sotto el Bo, Lion e Scarpion, né i
sorze né gi osieggi darà fastubio alla vua.”

“... se potrai a luna piena, che dia luore
sotto al Bue, Leone e Scorpione, né i topi né
gli uccelli daranno fastidio all’uva”

Ci si è chiesti perché Pasquale delle Brentelle abbia scritto in pavano. Non si tratta certamente degli stessi sentimenti che spingono il commediografo Angelo Beolco detto il Ruzzante (Padova 1502 - ibidem 1542), nel quale era maturata l’orgogliosa coscienza dell’ambito espressivo del suo dialetto²⁰, a far dire con malcelato orgoglio al suo prologo:

“Né gnian guardè che a’ vuogia far
com fa no so che cogombari, che vuò
mostrare de essere sletràn e sinçiè,
che i vuò dire de pegratori, che igi i
ciama pastore, e si faveda da
Fiorenza, che i me fa, al sàngue de
l’Anticristo! cagar da riso da per
tutto. Mi, com a’ ve dighe, a son bon
pavan, né a’ non cambierae la mia
lengua per dosento fiorentinesche, né
a’ non torae de essere nassu in
l’Agito de Beteleme, don’ nassi
Missier Iesum Cristo, per essere
pavan.”

“Né crediate che io voglia fare come
fanno certi cogliomberli, che vogliono
mostrare di essere letterati e scienziati,
e vogliono dire di pecorari, che
essi chiamano pastori, e parlano al
modo di Firenze, che mi fanno, al
sangue dell’Anticristo! cacar dal riso
dappertutto. Io, come vi dico, sono un
buon pavano, né cambierei la mia
lingua con duecento fiorentinesche, né
torrei di essere nato nell’Egitto di
Betlemme, dove nacque Messere Gesù
Cristo, per non essere pavano”²¹

²⁰Dante agli inizi del Trecento, quando l’autonomia dei dialetti veneti dalla parlata veneziana era più netta di oggi, rimproverava ai padovani di dire *mercò* ‘mercato’ e *bontè* ‘bontà’ e ai trevisani *nof* ‘nove’ e *vif* ‘vivo’: “Post hos Aquilegiensis et Ystrianos cribemus, qui *ce fas-tu?* crudeliter accentuando eructant [...] Est et aliud, sicut dictum est, adeo vocabulis accentibusque yrsutum et yspidum quod propter sui rudem asperitatem mulierum loquentem non solum disterninat, sed esse virum dubitares, lector. Hoc omnes qui *magara* dicunt, Brixianos videlicet, Veronenses et Vigentinos habet; nec non Paduanos turpiter sincopantes omnia in «-tus» participia et denominativa in «-tas», ut *mercò* et *bontè*. Cum quibus et Trivisianos adducimus, qui more Brisianorum et finitimorum suorum *u* consonantem per *f* apocopando proferunt: puta *nof* pro «novem» et *vif* pro «vivo»: quod quidem barbarissimum reprobamus. Veneti quoque nec sese investigati vulgaris honore dignantur: et si quis eorum, errore confossus, vanitaret in hoc, recorderetur si unquam dixit: *Per le plaghe di Dio tu no verras*.” (De vulgari eloquentia, I xi 6; xiv 4-6).

²¹“Prologo per le recite in pavana” della *Betia*, in Ruzante: *Teatro*, a cura di L. Zorzi, Torino 1967. La traduzione in questo caso è quella fornita dallo stesso Zorzi

Il Ruzzante e altri autori minori ci hanno tramandato forme tipiche del dialetto pavano quali *mandòm* 'mandiamo', *sedòm* 'siamo', *digòm* 'diciamo', ecc. forme che però ritroviamo talvolta, nel testo di Pasquale delle Brentelle, con la finale *-òn* (come ad es. *sedòn*), vale a dire in una forma che è tipica delle regioni montane del Veneto (dove la desinenza *-òn* si è modellata sull'antico indicativo latino *sumus*), il che ci porta a dubitare della reale patavinità del nostro autore. Nel testo scopriamo anche un eccessivo compiacimento nell'ostentare termini insoliti, deformati dall'estro del momento o volutamente ipervernacolizzati, con una tinta caricata di rusticità, come ad es. *ferdo* per 'freddo', *furto* per 'frutto', *tarlamuoti* per 'terremoti', *clipesi* per 'eclissi', *giacometa* per 'cometa' ecc. Che senso ha dunque l'impiego di questa lingua che introduce surrettiziamente neologismi rustici per rivolgersi a dei contadini che spesso non sanno né leggere né scrivere? Il Lovarini a tale proposito ricorda l'esempio di Galileo, collaboratore principale del dialogo di Cecco di Ronchitti sull'apparizione della stella nuova nel 1604, scritto in lingua pavana non già per istruire i contadini ma per dimostrare che anche gente così grossolana avrebbe capito quelle verità che stavano a cuore a Galileo. Gli intendimenti del nostro autore ci paiono più oscuri, e non sappiamo se ciò che lo spinge ad esprimersi in dialetto pavano sia davvero il desiderio di comunicare le sue conoscenze ad un più ampio pubblico oppure il tentativo di contrastare l'inarrestabile avanzata del monolinguisimo veneziano che trionfa a partire dal XV secolo, segnando così il declassamento dei dialetti dell'entroterra e in primo luogo proprio del più illustre, quello di Padova²².

È bene scoprire subito le carte: in questi appunti non c'è assolutamente l'intenzione di smerciare per proprie indicazioni che vengono da lavori magistrali di valenti studiosi che si sono occupati della storia delle piante coltivate. Scopo del presente lavoro è precipuamente quello di mostrare, proprio attraverso il "calendario delle

(ibidem, 152).

²²L'affermazione di Venezia come potenza continentale conferisce al veneziano un prestigio che lo pone su un piano di superiorità politica e sociale rispetto agli altri dialetti e gli consente di superare le resistenze poste dalle tradizioni preesistenti col renderlo veicolo di comunicazione tra le terre venete linguisticamente affini. In pochi decenni, il veneziano diventa la lingua ufficiale dall'Adda all'Isonzo. Vedi: G. B. Pellegrini: *L'individualità storico-linguistica della regione veneta*, in: Studi mediolat.-volgari 13, 1965, pag. 156 sgg.

semine” redatto nei primi anni del Seicento da Pasquale delle Brentelle e tradotto forse per la prima volta in queste pagine, quali fossero le varietà coltivate nei primi anni del Seicento negli orti che si stendevano nell’entroterra veneziano e che venivano utilizzate per il consumo familiare, per il mercato locale oppure che venivano trasportate a bordo delle caratteristiche barche a fondo piatto per rifornire la Serenissima lungo i fiumi e i canali: il Bacchiglione, che nasce dalle risorgive di Novoledo a monte di Vicenza, coi suoi affluenti il Retrone e il Tesina; il canale Bisatto, antica e portentosa opera idraulica realizzata nel XII secolo per arrivare in laguna attraverso Battaglia ed Este; il Brenta o — come si dice da queste parti — la Brenta, dotata di innumerevoli conche di sollevamento fluviale e di ponti levatoi che la rendevano navigabile anche con barconi di notevole stazza (le *peàte* e i *burchi*), il che forse fu ciò che invogliò la nobiltà veneziana a costruire sulle sue sponde le famose ville; il Sile, che nasce nei dintorni di Treviso, e via dicendo. Ma anche le località lungo il mare fornivano il loro contributo orticolo: se Chioggia era prevalentemente abitata da pescatori, Sottomarina era ed è tutt’ora il centro degli ortolani, i quali espansero i loro orti sulle porzioni di lido via via strappate al mare; è soprattutto a partire dal XVI secolo che, all’avanzare della linea di spiaggia grazie ai materiali depositati dal Brenta, si incrementa l’orticoltura che avanza verso Est a fasce successive, ed è interessante osservare la disposizione delle strade campestri che conducono agli orti, che sono parallele tra loro, adeguandosi così al lento avanzare della fascia costiera.

Uno dei maggiori problemi per la coltura degli ortaggi è stato da sempre il reperimento di sementi capaci di fornire produzioni soddisfacenti con buoni requisiti qualitativi. Le necessità dello scambio di conoscenze nel campo delle tecniche colturali (quello che oggidì chiameremmo *know-how*) e la richiesta di sementi erano fortemente avvertite, come sembra dimostrare il termine romanesco *buzzurro*, ‘cafone, zotico, contadino’²³, derivato — a parer mio — dall’arabo *buzur* ‘sementi’ (plurale di *bezra*). Il Veneto, grazie alle attività marinare e commerciali della Serenissima Repubblica, godette per un lunghissimo periodo di condizioni particolarmente favorevoli a questo riguardo, come ci dimostra la grande varietà di ortaggi presente nell’orto descritto da Pasquale delle Brentelle.

Per conoscere il variegato mondo dell’orticoltura pavana del XVI-XVII secolo, presenteremo per prima cosa il testo originale del “calendario delle semine” fornitoci da Pasquale delle Brentelle, corredandolo di una nostra traduzione a fronte, e ciò in considerazione delle difficoltà lingu-

²³Si tratta di un epiteto che conosce ormai, grazie alla televisione, una diffusione a livello nazionale.

stiche che tale testo in dialetto pavano (o padovano rustico) presenta, dato che esso è comprensibile, e non sempre pienamente, solo attraverso un esame linguistico molto accurato, tanto esso è diverso dai dialetti attuali. Esamineremo poi in dettaglio i singoli ortaggi che vengono citati nel contesto specifico, alla luce della storia delle colture ortive. Le abbreviazioni che ricorrono sono L.N. 'Luna nuova' e L.V. 'Luna vecchia'. I coltivatori infatti ritengono che determinate operazioni (semina, trapianto, raccolto, travasamento e imbottigliatura del vino, ecc.) vadano fatte in crescere o in calar di Luna al fine di ottenere i migliori risultati, e tali credenze sembrano essere empiricamente dimostrate.

[33]
 I TIMPI²⁴ DA SOMENAR GI
 HORTALE
 INSEGNÒ ALLA SO NINA
 DE PASQUALE DELLE BRENTELLE
 PAVAN.

Zenaro.

L.N.

Somena de i *spinazzi* in te 'l loame, che per sotto e per sora sea ingrassè a sbesefo da penzerte la fame.

L.V.

I *puori* e le *latughe* che magnon con el petteto, me disea Baldrocco, somena s' t'è piazer che le cogion.

Fevraro.

L.N.

In terra negra regonar se de'

[33]
 I TEMPI DI SEMINA DEGLI ORTAGGI
 INSEGNATI ALLA SUA NINA
 DA PASQUALE DELLE BRENTELLE
 PADOVANO

Gennaio

L.N.

5 Semina degli *spinaci* nel letame,
 6 che per sotto e per sopra siano concimati,
 7 a bizzateffe da spegnerti la fame.

L.V.

8 I *porri* e le *lattughe* che mangiamo
 9 con appetito, mi diceva Baldrocco,
 10 semina, se hai piacere che li si colga.

Febbraio

L.N.

12 In terra nera regolare²⁵ si deve

²⁴Si tratta di uno dei tanti begli esempi di metafonesi che questo testo ci offre. La metafonesi (o metafonìa) è un fenomeno che caratterizza tutti o quasi i dialetti settentrionali, anche se questo tratto in alcuni dialetti è stato bloccato. La metafonesi dei dialetti settentrionali è di tipo palatale, causata di solito dalla marca morfologica della *i* finale del masch. Pl. Come nelle lingue germaniche storiche si ha una alternanza fonologica e morfologica causata dalla vocale finale metafonica, così abbiamo ad. es. nel pavano Sg. *tempo* Pl. *timpi*; Sg. *becco* Pl. *bicchi*; Sg. *paròn* 'padrone' Pl. *parùni*; Sg. *piròn* 'forchetta' Pl. *pirùni*; Sg. *tozo* 'giovane, ragazzo' Pl. *tuzi*; ecc.

el *capuzzo*, ch'è bon con el porcello,
e 'l *persembolo* vuole el grasso en ello.

An la *ceola*, che fa pianzer gi uocchi,
a luna nuova somena, Ninetta,
perqué la vegnirà grossa e sprefetta.

E *zuche* de le smésteghe a' vuogio an
che sto fevraro le sea somenè,
e *verze* che in bon brudò degora el pan.

L.V.

La *salvia* bona da far *salvià*
pianta con le to man, Nina serore,
che del certuorio la s'arpigierà.

Se te vuò d'agno fatta haer le *ruose*,
mìttighe la to man, netta la busa,
che le arvirà el bocchin belle e liose.

An la *fava* se somena in sti dì,
i *bisariegi*, i *puori*, el *radichion*
ch'alturia gi ammalè col beveron.

Marzo.

L.N.

Insalate, basilico, fenuocchi
ben loamè te porrè somenare,
e ben ogiè te le porrè magnare.

An la *zuca*, ch'è turca e s'intortegia,
con zò che g'è denanzo, nascerà
se in terren laorò sea somenà.

Aldi, morosa, la *ceola* vuole
terren grasso e norio²⁷, perché daspò
t'harrè l'usura de grosse ceole.

13 | il *capovo cappuccio*, ch'è buono col maiale,
14 | e il *prezzemolo* deve essere concimato.

15 | Anche la *cipolla*, che fa piangere gli occhi,
16 | semina con la luna nuova, Ninetta,
17 | perché verrà grossa e perfetta.

18 | E *zucche* delle mèstiche voglio anche
19 | che questo febbraio vengano seminate,
20 | e *verze* che in buon brodo decorano il pane

L.V.

21 | La *salvia* buona per far la *salviata*
22 | pianta con le tue mani, Nina, più tardi
23 | che di certo radicherà.

24 | Se vuoi d'ogni fatta aver le *rose*
25 | metti mano, pulisci la buca²⁶,
26 | che apriranno il bocciolo belle e odorose.

27 | Anche la *fava* si semina in questi giorni
28 | i *piselli*, i *porri*, il *radicchione*
29 | che rinfranca gli ammalati col beverone.

30

Marzo

L.N.

31 | *Insalate, basilico, finocchi*
32 | ben letamati potrai seminare;
33 | e d'olio ben conditi te li potrai mangiare.

34 | Anche la *zucca* ch'è esotica e si attorciglia
35 | a ciò che ha dinnanzi, nascerà
36 | purché in terreno lavorato sia seminata.

37 | Odi, morosa, la *cipolla* vuole
38 | terreno concimato e bello, cosicché poi
39 | potrai fruire di grosse cipolle.

²⁵Il senso del verbo in questo caso è quello di "seminare ad intervalli regolari, a file diritte", intendendo dire che la semina non deve essere fatta a spaglio.

²⁶Con la parola "buca" viene designato il luogo dove vengono piantati alberi e arbusti.

²⁷*Norio*, part. pass. del verbo 'nutrire': la parola nel dialetto padovano aveva assunto anche il significato di 'ben nutrito, in buona salute' ⇒ 'piacevole a vedersi, bello'.

L.V.

Pesteneghe, radigio e le romane latughe, co le sea ben ingrassè, galder le te farà del furto assè.

Avrile.

L.N.

Fasuoli da cornitti i sbore fuora dal terren che sea grasso e laorò e g'in darà le stara in t' agno lò.

L.V.

Cogomberi, serore, a' caveron da i nuostri hortale, l'*insalare* e po le *ceole da re* nu guagneron.

Mazo.

L.N.

Mazo norio da i fiore el ten donà le *verze*, che d'inverno ven magnè, e alturia co i paruni la brigà.

L.V.

La viegia luna ciga ai *ravanieggi* "terren regona de bona snatura, con boazza de bo te i farè bieggi".

Zugno.

L.N.

Ingrasse ben la terra chi vorrà de i gruossi *ravaneggi* a pina man

L.V.

40 *Pastinaca, radicchio e le lattughe*
41 *romane*, quando siano ben concimate,
42 godere ti faran del frutto assai.

43

Aprile

L.N.

44 *Fagioli da cornetti*²⁸ spuntano fuor
45 dal terreno che sia concimato e lavorato
46 e ne produrranno a stai²⁹ in ogni luogo.

L.V.

47 *Cetrioli* poscia coglieremo
48 dai nostri orti, le *insalate* e poi
49 le *cipolle da re* noi guadagneremo.

50

Maggio

L.N.

51 Maggio abbellito dai fiori tiene in regalo
52 le *verze*, che d'inverno vengono mangiate,
53 e rallegrano con i padroni la brigata.

L.V.

54 La luna vecchia strilla ai *ravanelli*
55 "terreno di buona natura (ben) regolato"³⁰,
56 con letame di bue li farai belli".

57

Giugno

L.N.

58 Concimi bene la terra chi vorrà
59 dei grossi *ravanelli* a piena mano

²⁸I "cornetti" sono i fagiolini che si consumano verdi assieme al baccello. Il termine dialettale corrente è *tegoline* 'fagiolini' < *tega* 'baccello' (per cui il significato è quello di 'fagioli che si consumano col baccello'). La parola *tega* deriva dal latino *theca* 'custodia, astuccio' a sua volta derivato dal greco *theke* 'scrigno, ripostiglio, teca'.

²⁹Lo *stàro* o *staiò* era una antica misura di capacità per frumento, il cui nome deriva dal latino *sixtarius* "sesta parte". Lo *staro padovano* era uguale a litri 83,30 e si divideva in 4 *quarte* (20,8 litri) oppure in 16 *quartaroli* (5,2 litri). Quattro *staiò* formavano un *moggio* (332,2 litri).

³⁰In questo caso "terren regonà" vale 'terreno ben lavorato, ben drenato', "regolato".

che forti e boni sea per l'invernò.

L.V.

L'*indivia*, che col ferdo an ella ven rizzuotta e bianca co xe el me collaro, somena, Nina, on ghe sea bon terren.

Lugio.

L.N.

Lattuga romagnuola e d'agno fatta somena, tosa, china che el xe istè, e con la gnieve te ghe n'haverè.

Aosto.

L.N.

Di biè *capuzzi*, che te faghe hanore se vegnerà i to frieggi in parentò con sarà ferdo, somena in bon lò.

L.V.

Per Pasqua *verze*, che sea da sfogiare e da far, Nina, de i capon senz'ale, a' te darò consegio a somenare.

A luna viegia pianta d'agno consa per inchina del bello e bon *zofran*, che liegra el cuore e fa zalle le man.

Settembre.

L.N.

Vuotu *spinazzi* an ti, putta noria? Ingrassa le vaneze³² e la man destra somene per haer bona manestra.

I *persemboli* an iggi butta fuora e fa raise e fuogie purassè e per lo ferdo te ghe n'haverè.

60 | che forti³¹ e buoni siano per l'invernata

L.V.

61 | L'*endivia*, che col freddo anch'essa divien
62 | riccia e bianca come il mio collare
63 | semina, Nina, laddove ci sia buon terreno.

Luglio

64 | L.N.

65 | *Lattuga romagnola* e d'ogni fatta
66 | semina, fanciulla, fintanto che è estate,
67 | e con la neve tu ne avrai.

Agosto

68 | L.N.

69 | Dei bei *cappucci*, che ti facciano onore,
70 | se verranno i tuoi fratelli in parentado
71 | quando farà freddo, semina in buon luogo.

L.V.

72 | Per la Pasqua *verze*, che sian da sfogliare
73 | e da farne, Nina, dei capponi senza ali,
74 | io ti consiglierò di seminare.

75 | Con la luna vecchia pianta di ogni tipo
76 | per infine del bello e buon *zafferano*,
77 | che rallegra il cuore e fa gialle le mani.

78 | Settembre

L.N.

79 | Vuoi *spinaci* anche tu, bella ragazza?
80 | Concima le aiuole e con man destra
81 | semina, per aver buona minestra.

82 | I *prezzemoli* anch'essi germogliano
83 | e fan radici e foglie in abbondanza
84 | e per il freddo tu ne avrai.

³¹Qui "forte" vale "resistente"; significa cioè che il ravanello sarà resistente alla conservazione e potrà essere immagazzinato per l'inverno senza divenire spugnoso o cavo.

³²Le *vanése o vanéze* è il nome con cui vengono ancor oggi chiamati i piccoli appezzamenti di terra, coltivati generalmente a verdura, oppure le aiuole.

L.V.

La *smisiagia de salata* harron,
Nina fegiuola, se 'l sea somenò
in terren muorbio, grasso e regonò.

Ottore.

L.N.

D'ottorre i *bisariegi* cazzè sotto
farà, co sea el so tempo, smaravegia,

la Gnuà me disse, mogier de Ghiroto.

Da quel santo ligò col so cordon
de i *garuofoli* pianta i cuoresin,
che bieggi i crescerà con aldor bon.

Le *scalogne* zentile an elle ven
per el petteto, e i *pumi* ch'è *ingranè*
te farà hanore se i sarà piantè.

L.V.

Pigia, Ninetta, la to vanga in man,
arfossa *saoreza* ch'è invecchià,
pianta *spigo*, *viole* e torna a ca'.

Novembre.

L.N.

Somena, putta, s'te n'harrè que fare,

persembolo, ch'an ello in sta sason

farà el doere, te darà el magnare,

e pianta el *gusmarin* col rosto bon.

L.V.

A luna viegia ficca in lo terren

L.V.

85 La *mesticanza di salata* avremo
86 Nina figliola, se sarà seminata
87 in terreno morbido, concimato e regolato.

88

Ottobre

L.N.

89 In ottobre i *piselli* cacciati sotto (terra)
90 faranno, quando sarà il lor tempo, mera-
viglie,

91 la Gnuà mi disse, moglie di Giroto.

92 Di quel santo legato col suo cordone³³
93 dei *garofani* pianta i cuoricini,
94 che belli cresceranno con buon odore.

95 Gli agli scalogni anch'essi vengono
96 per l'appetito e i *pomi* che son *granati*
97 ti faranno onore se saran piantati.

L.V.

98 Piglia, Ninetta, la tua vanga in mano
99 sovescia la *santoreggia* ch'è invecchiata,
10 pianta *lavanda*, *viole* e torna a casa.

0

10

Novembre

1

L.N.

10 Semina, ragazza, se n'avrai da fare,

2

10 *prezzemolo*, che anch'esso in questa stagio-
3 ne

10 farà il suo dovere, ti darà il cibo,

4

10 e pianta il *rosmarino*, buono con l'arrosto.

5

L.V.

10 Con la luna vecchia pianta nel terreno

6

³³Probabile riferimento al monaco beatificato Benvenuto Tisi detto il Garofolo (1481-1559), pittore a Ferrara.

fava, fegiuola, e no trognar o rire,
 per le to man la scognirà³⁴ rensire³⁵,
 e pianta an da sto lò *salvia*, che ven.

Desembre.

L.N.

In sto mese azzelò dal lò de drio

de gi altri, daspò l'herbe e 'l somenare,

slarga le buse que se de' piantare,

che gi elbori farà furto norio.

10 *fava*, figliola, e non brontolare o ridere
 7
 10 ché le tue mani la sgraneranno cernendola
 8 (?),
 10 e pianta anche in questo luogo *salvia*, che
 9 verrà.

Dicembre

L.N.

11 In questo mese aggelato, nel luogo dietro

1

11 agli altri, dopo le erbe e il seminare,

2

11 allarga le buche che si devono piantare

3

11 ché gli alberi daranno bel frutto.

4

Qui di seguito esamineremo le notizie storiche che possediamo in merito alle specie orticole che compaiono nel testo sopra citato. Si noterà che — nella maggior parte dei casi — la coltivazione delle specie in questione rappresenta un continuum storico dal periodo romano. La più preziosa fonte storica di cui disponiamo e che contiene precisi dettagli e tecniche di coltivazione è il famoso libro di Columella «*De Re Rustica*» (ca. 65 d.C.); più antiche fonti sono riportate da Catone nel «*De Agricultura*» e da Plinio il Vecchio nel «*Naturalis Historia*».

- *Basilico*, r. 31: basilico (*Ocimum basilicum*). Originario dell'Asia tropicale e dell'Africa, il basilico era conosciuto dai Greci e dai Romani. Columella ne parla più volte come pianta da seminare in abbondanza "dopo le idi di maggio fino al solstizio d'estate".
- *Bisariegi*, r. 28 e 89: piselli (*Pisum sativum*), ancor oggi detti nel Veronese "bisarelli". Il pisello è una pianta dall'origine molto antica; semi di pisello sono stati trovati nei sotterranei di Aggtelek in Ungheria e nei

³⁴Si tratta della forma pavana corrispondente al meridionale *scugnare*, *scognare* 'mondare, pulire (il grano o altri cereali), sgranare (fave, fagioli)'.
³⁵Qui il testo presenta un verbo dall'oscuro significato, forse una forma metatetica corrispondente all'italiano *cernere*, †*cernire*.

resti di certi villaggi lacustri a Morssedorf in Svizzera. Il suo centro di origine è stato individuato nell'Asia centrale, Medio Oriente e nella zona del Mediterraneo. Anche la coltivazione di questa pianta è antichissima, dato che sono stati trovati in Ucraina resti carbonizzati di piante di pisello che si ritiene risalgano a 2800-2100 anni a.C. La coltivazione, presumibilmente iniziata in Asia, si sarebbe poi diffusa in Europa.

- *Capuzzi*, r. 69 e *capuzzo*, r. 13: cavoli cappucci (*Brassica oleracea* var. *capitata*) e *verze*, r. 20 e 52: cavoli-verza (*Brassica oleracea* var. *sabauda*): Alcuni ritengono che il luogo d'origine dei cavoli sia il Medio Oriente, altri invece propendono per una "patria" europea. Certamente le popolazioni del Mediterraneo avevano potuto trovare lungo le coste il cavolo selvatico, chiamato *ràfanos ágria* da Teofrasto e *krámbe ágria* da Dioscoride (cp. greco *krambos* 'dry shriveling', *kromboyn* 'to roast', parole che sono in rapporto genetico con l'ant. alto tedesco *hrimfan*, *rimfan* 'contrarsi, raggrinzirsi, corrugarsi'). Probabilmente prestiti dal greco sono anche l'aramaico *keruva*, *karba*; il siriano *karba*; l'ebraico *kerub* e l'arabo *kurumb*, tutti dal significato di 'cavolo', e ciò a dimostrazione dell'antichità delle forme coltivate ad uso commestibile. Il tipo selvatico del cavolo, migliorato dall'intervento antropico, dette anche origine ai vari *olus* dei Romani, tra le quali il *cauliflora* (cavolfiore). Erano, al tempo di Roma, particolarmente coltivati a Pompei, da dove arrivava al *forum holitorium* il tanto richiesto *Olus pompeianum*.
- *Ceola*: cipolla (*Allium cepa*) alle righe 15 e 37 probabilmente indica cipolle colorate (rosse, ramate o bronzate) mentre col nome di *ceole da re*, che appare a r. 49, si indicano probabilmente le cipolle bianche della varietà nota anche oggi col nome di Cipolle della Regina in italiano, Oignon de la Reine in francese e Onion White King in inglese. Per altre notizie sulle alliacee, si veda più avanti alla voce *Puori* 'porri'.
- *Cogomberi*, r. 47: cetrioli (*Cucumis sativus*). Già da tempi antichissimi il cetriolo è entrato a far parte dell'alimentazione degli Orientali, come sembra essere provato dall'esistenza del nome sanscrito *soukasa*. Secondo alcuni autori, il cetriolo sarebbe originario del Nord-Ovest dell'India. La pianta era conosciuta e coltivata dagli antichi Egizi, dagli Ebrei e dai Greci. Questi ultimi chiamavano il cetriolo *sikyos* (dove trasse il nome la città di *Sikyón* 'campo di cetrioli' nel Peloponneso); sul principio del Medioevo venne in uso a Bizanzio il nome di *ánguron* o anche *tetrángura* ad indicare una specie di forma quadrangolare. Il

etriolo era il frutto preferito dai Romani per i loro *salgama*, ossia cetrioli conservati in *muria* (= 'salamoia di aceto e sale').

- *Fasuoli da cornitti*, r. 44: fagioli da cornetti, fagiolini, fagioli dall'occhio (*Dolichos melanophthalmus*)³⁶. Il nome di *pháselos* (*phaséolos*, *phastolos*) ricorre in autori greci, mentre *phaselus* o *phaseolus* compare nella letteratura georgica latina. Ciò nonostante, in tutto il Mediterraneo e nell'Asia anteriore gli scavi archeologici non hanno mai messo in luce residui del nostro attuale fagiolo, mentre vi sono quelli di altre leguminose. Oggi si sa che con questo nome si indicava un'altra specie, quella cioè che corrispondeva al *dolichos* di Teofrasto, ovverossia al *fagiolo dall'occhio* (così detto per l'anello nero attorno all'ilo del seme), altrimenti chiamato *fagiolino* o *cornetto*. Il *fagiolino* (fagiolo dall'occhio) sarebbe stata portata abbastanza tardivamente in Italia; questa supposizione si basa sul fatto che Catone e Varrone non ne fanno cenno, mentre le fonti iniziano a citarlo dalla fine del I sec. d.C. Le tracce nel Medioevo sono numerose e verso l'anno 800 d.C. la specie è citata in Francia col nome di *fasiolum*. Una buona descrizione se ne ha, verso il 1260, in Alberto Magno, e più chiaramente, nel 1415 circa, nell'opera di Rinio conservata nella Biblioteca Marciana di Venezia. Per quanto riguarda il fagiolo botanicamente conosciuto col nome di *Phaseolus*, Cristoforo Colombo conobbe il fagiolo già nel corso del suo primo viaggio nelle Antille e parlò di *fexones* diversi da quelli coltivati in Spagna (diversi cioè dai *dolichos*). I semi furono introdotti in Spagna nel secolo XVI dove il nome indigeno venne dapprima trasformato in *frisol* per assonanza col nome latino, divenne poi *faseol* e quindi *frijol*³⁷. Secondo Pierio Valeriano sembra che il seme di *Phaseolus* giungesse a Roma dalla Sicilia, dove venne forse dalla Spagna. Papa Clemente VII (1536-1605) fece dono dei semi alla famiglia fiorentina dei Medici e pare che il fagiolo sia entrato in Francia dall'Italia tra i doni di nozze di Alessandro de' Medici alla sorella Caterina. L'agronomo Mattioli (1500-1577) ricorda la coltura di fagioli rossi, gialli e

³⁶Si tratta di una forma bassa, non rampicante della *Vigna sinensis*, una pianta che somiglia moltissimo al fagiolo, dal quale si distingue per caratteri morfologici poco appariscenti.

³⁷Oltre a *frijol*, nome usato soprattutto in America Latina, in Spagna i fagioli vengono chiamati anche *judías* ('fagioli) giudéi'. L'aggettivo 'judéo' ha in questo caso la stessa funzione che hanno le parole 'saraceno' e 'turco' in italiano, ove "grano saraceno" e il "grano turco" indicano che si tratta di pianta "esotica" (cp. anche tedesco Heidenkorn 'grano saraceno', ppr. 'grano pagano').

“penticchiati” di diversi colori negli orti e in luoghi ombreggiati sotto il nome di “fagioli turcheschi” (in questo caso anche “turco” o “turchesco” ha il solo significato di “esotico”); purtuttavia egli dimostra di non essere in grado di distinguere tra *Vigna* e *Phaseolus*. Allo stesso modo, il medico romano Castore Durante (1529-1590) descrive come Fagiolo una *Vigna* e ancora tra il 1583 e il 1593 Clusius confonde *Phaseolus*, *Vigna* e *Dolichos*. La prima descrizione sicura in Europa del *Phaseolus vulgaris* si deve all’umanista bellunese Giovanni Pietro dalle Fosse (1467-1558), accademicamente conosciuto col nome di Pierio Valeriano Bolzanio il quale, in un poemetto didascalico in esametri latini dal titolo *De Milacis cultura* risalente forse al 1533, ma stampato senza dubbio nell’anno 1550 a Venezia, descrive bene e chiaramente il Fagiolo³⁸. Nell’opera di Pasquale delle Brentelle presentata in queste pagine si può ben vedere come egli chiarisca che il suo consiglio di semina si riferisce ai “fagioli da cornetti”, dimostrando così la sua notevole cultura botanica. Nel poemetto di Giovanni Pietro dalle Fosse ricordato dianzi viene descritta la germinazione e l’inizio della coltura della nuova e preziosa pianta nel Bellunese, forse attorno al 1529: il fagiolo venne poi diffuso nel Trevigiano, nel Tirolo, nel Trentino, nel Friuli e via via nel resto d’Italia.

- *Fava*, r. 27 e 107: fava (*Vicia faba*). Si tratta di un vegetale conosciuto sin dalla preistoria. In Egitto la fava si trova nelle tombe della XII dinastia (2400-2200 a.C.) e sono state trovate tracce di una varietà a semi piccoli, ancora oggi coltivata o semicultivata in Anatolia, anche a Troia e nell’isola di Creta, oltre che - a partire dall’età del bronzo - anche in Ungheria, estendendosi sino alla Germania. La Bibbia cita questo legume con un nome semitico conservatosi in arabo (*ful*): Ezechiele ebbe l’ordine di nutrirsi di un pane del tempo di carestia fatto di fava, frumento, miglio, orzo e grano spelta³⁹. Nei tempi storici, il legume è stato citato spesso a partire dai Greci e dai Romani, ma da allora la fava è soggetta a pregiudizi che, secondo Erodoto, deriverebbero dagli Egiziani. Sembra infatti che essi credessero che le anime trasmigrassero nelle fave; da ciò i caratteri funebri attribuiti alla pianta, i cui semi si mangiavano nei festini che seguivano i funerali e che ave-

³⁸Sino a che Messedaglia non mise in luce il ricordato poemetto di Giovanni Pietro dalle Fosse, era opinione comune che le prime descrizioni sicure in Europa del *Phaseolus vulgaris* fossero quelle di Hieronymus Bock o Tragus (1498-1554) nel 1539, e di Leonard Fuchs (1501-1546) nel libro stampato a Basilea nel 1542.

³⁹Ezechiele 4,9.

vano una funzione nelle feste lemurali, intese a scongiurare il ritorno degli spiriti maligni. Il ricordo di tali caratteri funebri si è conservato e sopravvive ancora oggi nella tradizione veneta della cosiddetta *fava dei morti*, un prodotto dolciario a base di zucchero che viene consumato in occasione della Commemorazione dei Defunti (“*feſta dei morti*”) che si celebra ogni 2 Novembre. Malgrado tali pregiudizi, le fave erano un alimento popolare preſſo i Greci e i Romani. Durante tutto il Medioevo furono un alimento di grandissimo consumo ſempre, ma ſpecialmente nei periodi di careſtia. Le fave erano arroſtite o più ſpeſſo pelate e bollite, e cibi comuni erano il *pulmentum*, oſſia una minetra di pane e fave ſecche, la “*fava menada*”, ovvero una pappa di fave condita con l’olio, nonché il “*macco*”, polenta di fave ridotta in pasta e condita.

- *Fenuocchi*, r. 31: finocchi (*Foeniculum vulgare*). Le fonti georgiche tacciono ſull’origine del finocchio che ſembra però veniſſe uſato per ſcopi medicamentosi in epoca greco-romana. Il ſuo nome riſale al III ſec. d.C. < *feniculum* < *fenum* ‘fieno’. Sembra foſſe coltivato a Firenze verſo la metà del ‘500, e Rinio già nel 1415 lo deſcrive con una certa preſiſione. Pare anche che il finocchio dolce di Bologna ſia ſtato “inventato” dai Bologneſi, che lo coltivavano a partire dalla metà del 1600.
- *Garuofoli*, r. 93: garofani (*Dianthus caryophyllus*). L’origine degli attuali garofani ibridi rifiorenti è oſcura e pare riſalga al ſecolo XIII e ai giardini arabi. Dal *Dianthus caryophyllus* per un lungo, ſecolare proceſſo di ſelezione ſia naturale ſia antropica ſono derivate molte razze. Pare che la prima citazione al riguarſo di tale pianta ornamentale ſi trovi in una pubblicazione italiana del XVII ſecolo, citazione ch’è dunque contemporanea al teſto di Paſquale dalle Brentelle.
- *Gusmarin*, r. 105: roſmarino (*Rosmarinus officinalis*). Pianta ſpontanea nelle regioni mediterranee (Italia, Francia meridionale, Spagna, Grecia, coſte dell’Africa, Dalmazia), che ha una ricca tradizione medica a partire dagli Egiziani, che la impiegavano per i vizi di ſtomaco, le congeſtioni epatiche e il vomito. La ſpecie figura nei Capitolari di Carlo Magno citati dianzi. Rinomanza particolare ebbe un’acqua diſtillata dal roſmarino che Iſabella d’Ungheria⁴⁰ (1519-1559) diceva di aver avuto in ſogno da un angelo e perciò chiamata “Acqua della Regina”;

⁴⁰Figlia di Sigismondo, re di Polonia. Andò in ſpoſa nel 1530 a János Zápolyai, re d’Ungheria.

quest'acqua veniva usata con successo nella cura di ferite d'arma e contusioni, e quale antidoto generale, risolvente e rinvigorente.

- *Indivia*, r. 61: endivia (*Cichorium endivia*). La specie tipica si trova allo stato spontaneo in tutti i paesi mediterranei. La cicoria in genere, di cui Dioscoride ci indica un po' confusamente quattro varietà, era utilizzata dagli antichi cotta o cruda. Benché si trovasse selvatica in Grecia, dove era denominata *séris* (pianta amara come l'assenzio, detto *seríphion*), le migliori varietà pare provenissero dall'Oriente: i Romani trascrivevano per *ambubaia* il nome siriano che indicava la proprietà dello stelo di essere vuoto "come un flauto", traducendolo per *intybus* oppure *intybum*. I Greci invece utilizzavano il nome copto, che divenne in greco *kichóre* o *kichórion*. Il nome con cui questa varietà è oggi conosciuta in italiano deriva dall'arabo, che dette il termine *indivia* al basso latino del Medioevo.
- *Insalate*, r. 31 e *insalare*, r. 48: salate. Si tratta di varie erbe, coltivate e spontanee, che si mangiano di solito crude, condite con olio, aceto e sale. Le insalate principali, oggetto di coltura, sono: *cicoria*, *lattuga*, *indivia*. L'espressione "in insalata" è talvolta estesa ad altri ortaggi lessati e conditi come sopra (cavoli, fagiolini, zucchini, bietole, ecc.).
- *Latuga romagnola*, r. 65: lattughino?; *latughe*, r. 8: lattughe (*Lactuca sativa*); *latughe d'agno fatta*, r. 65 'lattughe di ogni fatta' e *latughe romane*, r. 40-41 'lattuga romana'. La lattuga era così chiamata dai Romani a causa del succo lattiginoso, mentre i Greci la chiamavano *thirdax* in quanto la si reputava capace di guarire le morsicature degli animali velenosi. La varietà, coltivata da tempo immemorabile, era tanto apprezzata dai Romani da essere presente nei giardini di Roma e di Pompei fra gli intercolumni del peristilio, seminata in coppe di terracotta o di piombo. Un piccolo numero di varietà, da 4 a 8, viene citato dagli scrittori del Medioevo e del Rinascimento; si sa che essa, portata ad Avignone dai Papi, fu appunto introdotta in Francia col nome di "romana".
- *Persembolo*, r. 14 e 103 e *persemboli*, r. 82: prezzemolo (*Petroselinum sativum*). Il nome deriva dal greco *pétros* 'pietra' e *sélinon* 'sedano', ossia 'sedano delle rocce'. Originario della regione mediterranea e reperibile allo stato spontaneo in tutta l'Europa meridionale, era noto ai Romani che gli attribuivano qualità diuretiche e emmenagoghe. Dall'Ita-

lia la coltura si diffuse negli altri paesi europei verso la seconda metà del secolo XVI.

- *Pesteneghe*, r. 40: pastinaca (*Pastinaca sativa*). Un tempo questa specie, che cresce spontanea sugli arenili marittimi dell'area mediterranea, veniva coltivata per le sue radici commestibili, che avevano nella cucina del tempo lo stesso uso oggi riservato alla carota. Sembra infatti che la carota, nota sin da duemila anni fa (e forse identificabile nello *staphilinos* 'fittone' e nel *caroton* dei Greci), non acquistasse mai grande importanza nelle colture di epoca greco-romana prima e medievale poi; soltanto alla metà del XIII secolo Pier de' Crescenzi parlò di una "pastinaca rossa", identificando così erroneamente la carota con la pastinaca. Nel secolo XIV alcuni agronomi parlano della carota come ortaggio ormai comune, ma sembra che quest'uso non fosse uniformemente diffuso, come dimostra il fatto che la carota non viene punto citata da Pasquale dalle Brentelle. La carota cominciò ad essere veramente apprezzata e diffusa soltanto a partire dal secolo XVIII, causando la scomparsa della pastinaca dalle tavole italiane.
- *Pumi ingranè*, r. 96: melograni (*Punica granatum*). Il melograno è una pianta nativa della vasta area che comprende Iran, Afghanistan e Transcaucasia orientale, ma che col tempo e per l'intervento antropico si è naturalizzata nel bacino del Mediterraneo e in Asia Minore. Coltivata probabilmente sin dall'epoca preistorica, questa pianta è stata molto apprezzata dagli Egizi, dai Fenici, dagli Ebrei e dagli Arabi. I Fenici trasportarono il melograno dalla Palestina fin sui litorali dell'Africa settentrionale, e da qui venne prelevato dai Romani che gli diedero il nome di *Malum punicum*, ossia 'melo cartaginese'. Si tratta dunque, anche in questo caso, di una coltura che prosegue fin da tempi antichissimi e purtuttavia abbastanza rara.
- *Puori*, r. 8 e 28: porri (*Allium porrum*). Il porro è noto in coltura sin dai tempi degli Egizi, dove era impiegato come specie ortense. Assieme alla cipolla e all'aglio, il porro appartiene alla protostoria e le sue origini si perdono nella notte dei tempi. Attraverso la civiltà assiro-babilonese prima, egiziana e greca poi, la cipolla, l'aglio, il porro, lo scalogno e l'erba cipollina (*Allium schoenoprasum*) furono introdotti in Italia e in tutto il bacino del Mediterraneo, per poi diffondersi in Europa e in America. Numerose citazioni di scrittori antichi testimoniano il largo uso delle agliacee presso i popoli mediterranei. Gli Egiziani attribuivano

prerogative sacre alla cipolla, al porro e all'aglio⁴¹. Una iscrizione della piramide di Cheope riferisce che vennero spesi ben 1600 talenti d'argento per l'acquisto di cipolle, agli e ravanelli per il vettovagliamento degli operai addetti alla costruzione. Secondo la Bibbia, gli Ebrei apprezzavano talmente questi ortaggi da lamentarsi di aver perduto, uscendo dalla schiavitù, tra gli altri cibi, anche cipolle, agli e porri⁴². Si può affermare che sin dai tempi antichi i Greci e i Romani consumavano grandi quantità di cipolle e porri e, forse in misura più limitata, di aglio. L'erba miracolosa — chiamata in greco *moly* — che Ulisse riceve da Hermes per far tornare uomini i suoi compagni trasformati in porci da Circe, è l'aglio: secondo il mito greco, esso nacque dal sangue del gigantesco mostro — chiamato Pikelos — dai piedi a forma di serpente. Plutarco metteva in relazione l'alone di religiosità che circondava in antico questi ortaggi con il fatto che la semina della cipolla e l'ingrossamento del bulbo avvenivano “sempre in calar di luna”, con “contraria natura all'altr'erbe”, mentre un autore del XVI secolo, Vincenzo Tanara, nella sua opera *Economia del cittadino in villa*, ritiene che la cagione debba essere ricercata nel fatto che le cipolle germogliano e fanno fiore senza essere in terra; egli si addentra poi nel campo etimologico, fornendo la spiegazione del latino *allium* il quale dovrebbe il suo nome “per avventura della propagazione perché un bulbo ne produce un altro”, mentre *caepa* ‘cipolla’ deriverebbe a suo parere dal lat. *caput* “perché è la pianta maggiore tra le capitate”. Gli agronomi latini ci hanno lasciato scarse notizie sulla coltivazione della cipolla; Plinio parla di cipolle africane, galliche, tuscolane, arcabonite e amiternine. Nel 1100 Piero de' Crescenzi tratta ampiamente della cipolla nel suo *Trattato di agricoltura* che riassume lo scibile agrario del suo tempo, mentre nel caso dell'aglio egli è più conciso. Verso la metà del 1500 viene pubblicato il volume *Vinti giornate dell'agricoltura et dei piaceri della villa* del nobile bresciano M. Agostino Gallo il quale dedica la sesta giornata agli “horti communi” parlando tra l'altro della

⁴¹Plinio IX,6 scrive che gli Egiziani consideravano la cipolla e l'aglio come divinità: “Allium caepasque inter deos iurejurando tenet Aegyptus”. Il poeta latino Giovenale pose in ridicolo tali credenze coi suoi versi: “*Porrum et caepe nefas violare et frangere morsu; / o sanctas gentes quibus haec nascuntur in hortis / numina!*” (‘Sacrilégio è violare con morsi porri e cipolle: oh genti devote, a cui siffatti dei gli nascon negli orti!’), da: Satyra XV, 9-11).

⁴²Numeri 11,4 -6: “*Chi ci darà da mangiare della carne? Oh, come ci torna in mente il pesce che in Egitto si mangiava per nulla, i cocomeri, i meloni, i porri, le cipolle e gli agli: qui invece noi deperiamo privi di tutto...*”.

cipolla, del porro, dell'aglio e dello scalogno, che egli definisce "cibi rusticani". Stranamente, l'aglio non figura tra le piante citate nel testo di Pasquale delle Brentelle.

- *Radigio*, r. 40: forse il radicchietto da taglio a foglia verde e *radichion*, r. 28: 'radicchione', probabilmente il pregiato radicchio rosso (*Cichorium intybus* var. *foliosum*). Nella classificazione delle cicorie, il radicchio è collocato nel gruppo di quelle da forzare e da imbiancare. La zona di origine delle più pregiate *cultivar* di radicchio è proprio il Veneto e si ritiene che tutte le varietà oggi esistenti derivino dal radicchio rosso detto di Treviso, in quanto fu coltivato per la prima volta nel XVI secolo a Dosson, una frazione del comune di Casier in provincia di Treviso, e la cui coltivazione si espanse rapidamente anche in altre zone del Veneto: dapprima Padova e Venezia, quindi Vicenza, Verona e via via le altre località. Il *Prenuostego* di Pasquale delle Brentelle ci mostra come a Padova venissero coltivate almeno due diverse varietà.
- *Ravaneggi*, r. 59 e *ravanieggi*, r. 54: ravanelli (*Raphanus sativus*). Questa specie orticola era nota in coltura già agli Egiziani. Infatti, come già abbiamo riferito alla voce *Puori* 'porri', anche i ravanelli facevano parte della dieta degli operai addetti alla costruzione della piramide di Cheope. Coltivati anche dai Greci, i ravanelli vengono citati, sia pure di rado e nebulosamente, anche nei testi dei georgici latini. Si può quindi presumere che la loro coltivazione rappresenti un *continuum* dalla civiltà rurale romana sino ad oggi.
- *Ruose*, r. 24: rose (*Rosa*). Erodoto in *Urania* (470 a.C.) descrive una rosa di 60 petali (*Rosa damascena*) e Teofrasto in *Historia plantarum*, scritto nel 300 a.C. parla di rose con un numero di petali che va da 5 a 100. Rose appaiono negli affreschi delle tombe egizie e in tessuti ritrovati dentro a queste. Anche negli affreschi di Pompei compare la raffigurazione di rose; in epoca romana infatti le rose godettero di grande interesse, il che contribuì ad estenderne la coltivazione e rese abbastanza diffuso l'impiego dei cosiddetti *specularia*, ossia di serre che nel periodo invernale potevano essere riscaldate con aria o acqua calda che circolavano in tubazioni fittili, facendo sì che Seneca condannasse "*eos qui naturam invertunt*" in quanto i rosai venivano forzati a produrre le rose anche in pieno inverno. Con la caduta dell'impero romano i riferimenti si fanno rari e soltanto in testi di medicina si può trovare un qualche accenno sulle qualità terapeutiche delle rose, dato che esse ricordavano

l'emblematica edonistica pagana. Il risveglio delle culture rosacee si ebbe in coincidenza con le invasioni arabe⁴³. Il dotto domenicano Alberto Magno (1200-1280) consigliò la coltivazione della rosa "*sicut ruta, salvia et basilicon*", ma solo verso la fine del XV secolo la rosa ritornò in piena auge.

- *Salvia*, r. 21 e 109: salvia (*Salvia officinalis*). Il nome deriva dal latino *salveo* 'star sano' per le proprietà medicamentose di alcune specie.
- *Saoreza*, r. 99: santoreggia (*Satureja hortensis*). Pianta annua, erbacea, dei luoghi e campi aridi e assolati che emana un odore aromatico simile a quello del timo. Viene generalmente impiegata come aromatizzante nella preparazione di vini amari.
- *Scalogne zentile*, r. 95 : agli scalogni (*Allium ascalonicum*), talvolta detti anche 'cipolle scalogne' (e forse per questo usati al femminile in pavano). L'epiteto *zentile* mostra una influenza culta e potrebbe voler indicare che si tratta di una varietà coltivata (lat. *sativus*), come ad es. nel composto *terreno gentile* 'terreno atto ad essere coltivato', oppure potrebbe voler significare 'varietà comune, volgare' < lat. *gentilis* 'della gente'. Oltre agli usi culinari, l'aglio era in passato conosciuto come la "teriaca"⁴⁴ dei poveri per le sue virtù medicamentose. Anche in questo caso, come già nel caso delle pastinache, possiamo notare come si sia verificato un cambiamento dei gusti dei consumatori. L'aglio scalogno, largamente utilizzato per la cucina da Greci e Romani⁴⁵, è ormai quasi caduto in disuso a favore dell'aglio bianco, di gusto più delicato, di cui va oggi giustamente orgoglioso il Rodigino. Ma — a giudicare dal testo di Pasquale dalle Brentelle — nel Seicento lo scalognò era ancora il tipo di aglio più usato nel Pavano. Per ulteriori notizie in merito alle Alliacee, si veda alla voce *puori* 'porri'.

⁴³E non a caso il "Contrasto" di Cielo d'Alcamo ('Rosa fresca aulentissima / ch'apari inver' la state...') nasce in Sicilia tra il 1231 e il 1250.

⁴⁴L'obsoleto termine di *teriaca* o *triaca* (arc. *otriaca*, *uriaca*) deriva dal greco *theriakè* (*antídotos*) '(rimedio) contro gli animali velenosi' e indica quel prodotto dell'antica farmacologia, composto da una grande quantità di ingredienti, e considerato una specie di toccasana per molte malattie, in special modo un efficace contravveleno.

⁴⁵L'ode di Orazio, violentissima nel condannare l'uso dell'aglio, che definisce "peggiore della cicuta", non ci autorizza a generalizzare l'avversione del poeta.

- *Smisiagia de salata*, r. 85: mesticanza o misticanza (insalata mista). Secondo il dizionario del Pianigiani “*A Siena dicono Mesticanza per Mescolanza, specialmente di erbucce minute e odorose da mangiarsi in insalata*”.
- *Spigo*, r. 100: spigo, lavanda a spigo (*Lavandula latifolia*, *Lavanda spica*). Lo spigo è una pianta spontanea in Francia, Italia e Spagna; simile alla lavanda, la sua essenza differisce da questa per una nota aspra canforacea. Il nome latino di *lavandula* deriva dal verbo *lavare*, per l'antica usanza dei Romani e dei Greci di profumare l'acqua dei bagni coi fiori di queste piante.
- *Spinazzi*, r. 5 e 79: spinaci (*Spinacia oleracea*). Originario dell'Asia centro-occidentale (Caucaso, Persia e Afghanistan) lo spinacio, noto agli antichi popoli orientali, era invece sconosciuto ai Greci ed ai Romani. Si ritiene sia stato introdotto in Europa dagli Arabi intorno all'anno 1000, ma solo verso la fine del XVIII sec. divenne un ortaggio diffuso e apprezzato. Dai *Prenuosteghi* notiamo invece che a Padova era un ortaggio coltivato e di ampio consumo già agli inizi del XVII secolo.
- *Viole*, r. 100: viola. Erba perenne della quale in Italia si conoscono una quarantina di specie spontanee e che era probabilmente coltivata per scopi ornamentali sin dal tempo dei Romani.
- *Zofran*, r. 76: zafferano (*Crocus sativus*). L'origine del suo nome è araba: (*za'faran*). Introdotto dagli Arabi in Spagna, si è poi diffuso anche in altri paesi (Francia, Austria, Ungheria e Italia). Decaduto dalla fama medicamentosa di cui godeva nell'antichità, viene oggi prevalentemente usato come correttivo e aromatizzante in culinaria e pasticceria.
- *Zuca turca*, r. 34 e *zucche*, r. 18: zucche o, per meglio dire, zucchini (*Cucurbita pepo*). Le zucche sono piante originarie delle regioni tropicali e quelle coltivate in Europa originano dall'America tropicale. Il fatto che i fiori di zucca fossero considerati un simbolo sacro nelle religioni di alcune tribù indiane sembra essere una testimonianza dell'antichità della cultura. In epoca precolombiana lo zucchini (*Cucurbita pepo*) era largamente diffuso nel Messico e nella parte sud-occidentale degli Stati Uniti. Lo zucchini è stato con ogni probabilità la prima zucca introdotta e coltivata in Europa e una prima descrizione botanica risale al 1542, mentre la *Cucurbita maxima* o zucca venne introdotta soltanto in un secondo tempo. La denominazione di ‘*zucca turca*’ o ‘*zucca turchesca*’,

lungi dall'indicare l'origine della pianta, ha soltanto il significato di 'esotico', esattamente come si disse 'grano turco' il mais.

Tra le colture orticole menzionate da Pasquale delle Brentelle nei suoi "Pronuosteghi" grande assente è quella che sarebbe diventata una delle più pregiate varietà di ortaggi coltivate nel Veneto, vale a dire l'asparago, che — già noto agli Egizi — era una coltura molto comune presso gli antichi Romani⁴⁶ i quali la diffusero in tutta Europa. Nelle località ove le legioni romane stanziarono più a lungo (p. es. in Moravia) è tutt'ora possibile trovare piante spontanee derivate da coltivazioni abbandonate dalle truppe (Luzný, 1979). Dopo le invasioni barbariche, l'asparago in Europa continuò ad essere coltivato soltanto in Spagna e bisogna attendere il Medioevo per vederlo riapparire in Germania, Belgio e Olanda. Nel XVIII secolo esso venne reintrodotta in Francia dall'Olanda (asparago di Argenteuil) e durante l'epoca napoleonica si diffuse in Italia proprio a partire dal Veneto (asparago di Bassano). Manca inoltre la patata, che sembra venisse portata in Europa non prima del 1565 ad opera di J. Hawkins, mercante di schiavi mentre altri ritengono che il merito spetti a W. Raleigh, il quale l'avrebbe introdotta in Irlanda intorno al 1610; altri ancora indicano il fatto che Gasparo Bauino la descrisse in un libro pubblicato nel 1598 (*Commenti ai discorsi sopra Dioscoride*), nel quale si narra che gli abitanti di Borgogna coltivavano patate per mangiarle (dove il nome di *burgonya* dato dai Magiari a questi tuber), mentre sembra che gli Italiani le chiamassero allora *tartufoli*.

Dal calendario delle semine di Pasquale dalle Brentelle è comunque possibile notare come il Veneto in generale e Padova in particolare — fors'anche in virtù della presenza dell'Università e del suo Orto Botanico — erano per certi versi all'avanguardia delle colture orticole del loro tempo, colture che presentavano una notevole diversificazione e un costante aggiornamento e che mantenevano l'orticoltura veneta al passo con i nuovi tempi.

⁴⁶I Romani e, prima di loro, i Greci sembra abbiano appreso la tecnica di coltivazione dall'Oriente, come sembra indicare la parola *asparago* (greco *aspáragos* > latino *asparagus*) che deriverebbe dalla parola di origine iraniana *sparega* 'germoglio, verga, getto'.

Bibliografia

- AA.VV.: Enciclopedia Agraria Italiana. Voll. I-XII + indice. Roma, 1952-1988.
- AA.VV.: Il Pianeta Veneto. (Vol. 1). La Nostra Gente. (Vol. 2). Il Mattino di Padova. Padova, s.d.
- AZZI VISENTINI, M.: L'Orto Botanico di Padova e il giardino del Rinascimento. Milano, 1984.
- BOERIO, G.: Dizionario del dialetto veneziano. Venezia, 1856.
- BELTRAMI, D.: Forze di lavoro e proprietà fondiaria nelle campagne venete dei secoli XVII e XVIII. Venezia-Roma, 1961.
- BERENGO, M.: Africo Clementi, agronomo padovano del Cinquecento, in: Miscellanea Augusto Fontana. Padova, 1981, pp. 27-69.
- CLEMENTE, A.: Della agricoltura accomodata all'uso de' nostri tempi... Venetia, 1572 e Baglioni, Venetia 1608.
- CORTELAZZO, M. (ed.): Guida ai dialetti veneti. Padova, 1979.
- COSTANTINO CESARE: De' notevoli et utilissimi ammaestramenti dell'agricoltura... Venetia, Giolito, 1549.
- GALLO, A.: Le vinti giornate dell'agricoltura et dei piaceri della villa. Venetia, Borgominieri, 1572.
- LOVARINI, E.: Antichi testi di letteratura pavana. Bologna, 1894. Ristampa anastatica: ibidem, 1969.
- LOVARINI, E.: Galileo scrittore pavano?, in: Atti e memorie della Regia Accademia di Scienze, ecc. Padova, vol. XLIV (1928).
- LOVARINI, E.: Segnali del tempo e istruzioni agrarie in un pronostico del 1614, reprint dell'articolo pubblicato nel 1934, in: Studi sul Ruzzante e la letteratura pavana, a cura di G. Folena. Padova, 1965, pp. 435-463.
- MAZZUCCHI, P.: Dizionario polesano-italiano. Bologna, 1967.
- MILANI, M.: Note sulla lingua del Ruzzante, AIV, CXXII (1963-4), 517-42.
- MILANI, M.: Momenti del lavoro contadino in antichi testi pavani. Padova, 1982.
- NACCARI, F. L.: Flora Veneta. Venezia, 1827.
- PATRIARCHI, G.: Vocabolario padovano e veneziano. S.I., 1775.
- PELLEGRINI, G.B.: Dialetti veneti nel medioevo, in: Storia della cultura veneta, Vol. I: Dalle Origini al Trecento. Vicenza, 1976
- PELLEGRINI, G.B.: Studi di dialettologia e filologia veneta. Pisa, 1977.
- PENZIG, O.: Flora popolare italiana. Raccolta dei nomi dialettali delle principali piante indigene e coltivate in Italia. 2 voll. Genova, 1924. Ristampa anastatica: Bologna, 1974.
- PIANIGIANI, O.: Vocabolario etimologico. Firenze, 1907.

CARLO GOZZI, MEMORIE INUTILI (Parte I, cap. XV)

Il titolo singolare e polemico che Carlo Gozzi dà alle sue *Memorie* quando le definisce *inutili* (in contrasto con le goldoniane *Memorie per servire alla storia della mia vita*, del 1787) pone fin dall'inizio il problema del valore di testimonianza dei ricordi che, in omaggio ad una moda dell'epoca, l'autore dell'*Augellin bel verde* redige tra il 1780 e il 1798. Ad un primo livello, l'opera appare anzitutto come un'arringa di autodifesa (per quanto Gozzi rifiuti categoricamente di doversi discolpare) faticosamente avviata durante le prime due parti e sviluppata nell'ultima, in cui si compie con pennellate solo apparentemente gratuite e decorative, l'autoritratto di un uomo "ingenuo", costretto a recitare suo malgrado la parte di Cassandra, prevedendo la fine di un mondo in preda ad una frenetica sete di autodistruzione. Sarebbero quindi, queste *Memorie, inutili* rispetto all'"universale follia" contro la quale avrebbe tentato invano di opporsi lo zelo instancabile che da vecchio l'autore attribuisce a se stesso-personaggio giovane e maturo.

Lo scopo inconfessato della "confessione" tardiva di Carlo Gozzi è di far figurare il suo "alter ego" agente coinvolto soltanto di scorcio, ben suo malgrado, in una storia grottesca e penosa (lo scandalo politico-teatrale che costrinse un alto funzionario della Serenissima alla fuga e all'esilio) per la cui trasfigurazione si serve di tutte le armi della psicologia e della retorica, dall'ironia al sarcasmo, dall'umorismo alla malafede. È con la mano sul cuore, ringiovanendosi di parecchi anni, Carlo dichiarerà da un lato di voler dire "tutta la verità" e dall'altro di non poter fare a meno di riversare interamente sugli altri la responsabilità della disavventura del nobile Grattarol deriso da un'abile caricatura teatrale del Gozzi, che si era vendicato così *coram populo* della corte che l'ingenuo patrizio aveva fatto a Teodora Ricci, attrice della compagnia Sacchi, "protetta" dell'anziano scrittore. E per far credere alla propria innocenza in questa oscura ed umiliante faccenda, egli fa sì che Carlo "narratore" dica di sé attore anche delle cose spiacevoli, a riprova di una sincerità intrepida, aliena da ogni forma di rispetto umano.

All'abile ricostruzione di uno scandalo che lo scrittore traveste da crociata in favore della verità "storica", si aggiunge — anzi, ad essa si

interseca nella "memoria" — la crociata di Carlo-letterato in favore della cultura. La poesia decade, l'ignoranza dilaga nell'universale trasandatezza a cui solo e virtuoso si oppone — secondo le *Memorie inutili* — Gozzi, inutilmente lottando, inutilmente sforzandosi di indirizzare verso scopi nobili e degni la capricciosa corrente del rinnovo letterario ed artistico. "Inutili" sono i suoi sforzi contro il secolo: la natura che si pretende "illuminata" dell'uomo continua a far sì che egli con la sua "ragione" scopra i mezzi tecnici con cui compiere massacri sempre più atroci, sciocca preda di tutti i ciarlatani, sedotto dalle illusioni della moda, capace delle peggiori nefandezze e delle più folli stravaganze.

Modello di tale colpevole sregolatezza e di tale rovinosa spensieratezza è la famiglia stessa del personaggio-narratore, della quale questi riferisce con puntigliosa e indiscreta penderia le liti ed i contrasti, così come con ironico distacco e falsa mansuetudine presenta le scene di vita militare del suo soggiorno in Dalmazia. Gli episodi, però, non si susseguono nell'opera secondo un ordine cronologico e le avventure galanti del giovane Carlo-Cherubino nella colonia della Serenissima seguono, nel libro, le vicende patetiche e grottesche della senile passione dello scrittore per Teodora Ricci, nella terza parte della *Memorie*: bizzarra confusione di tempi, a cui corrisponde la singolare mistificazione per cui l'adolescenza di colui che scrive in prima persona viene artificialmente prolungata mediante un voluto errore di età. Egli avrebbe cioè, 17 anni quando già ne aveva 21, al momento dell'imbarco alla volta della semiselvaggia costa illirica dove compie una duplice iniziazione teatrale, creando sì un personaggio maschile (un Truffaldino che fa guarire dalla melanconia, come il suo omonimo dell'*Amore delle tre melarance*) ma anche una servetta — Luce — capace di suscitare, nella guarnigione, conturbanti passioni maschili. Carlo finto adolescente, finta ragazza, impara così l'arte di sovrapporre al proprio volto maschere successive: e saprà poi, finito il servizio militare, assumere un comportamento marziale e autoritario che — egli afferma — si sovrapporrà alla sua naturale bonomia, quando sarà di ritorno nell'avito e cadente feudo di Vicinale del Friuli. Sarà quindi rigido e severo secondo gli "altri" mentre per sé — o meglio, per i lettori della tardiva autobiografia — sarà colui che sa ridere delle debolezze altrui e magari anche delle proprie vicissitudini, impegnato a sostenere la parte di un fratello di mezzo che assume la parte di capofamiglia, col risultato di farsi odiare da tutti nella duplice sua qualità di "rustego" e di "cortesan".

Prima però degli episodi in cui questo Carlo-personaggio disincantato, scettico e benefico che viene affidato da Carlo-autore a Carlo-narratore perché egli lo imponga alla fantasia dei lettori, Gozzi riferisce un'esperienza cruciale per il proprio "alter ego" protagonista dell'autobiografia: il suo ritorno dalla Dalmazia a Venezia. E dopo un'adolescenza doppiamente

prolungata (dalla voluta mistificazione del narratore e dalla debilitante imbecillità del servizio militare) mostra se stesso nell'atto di scoprire una realtà irrimediabilmente "adulta". L'episodio del ritrovamento della casa avita presuppone che durante gli anni trascorsi oltremare Carlo abbia idealizzato la dimora familiare come pure i genitori e i fratelli, ricordandoli quali li presenta soltanto nella primissima parte delle *Memorie*, viventi esempi di bontà, di indulgenza e di affetto nella loro spensierata e cronica indigenza.

Il contatto con il palazzo, residenza veneziana dei "conti" Gozzi, — nobili di terraferma, solo per parte della madre di Carlo imparentati con la grande aristocrazia urbana — costituisce il "rito" di passaggio da un'infanzia ricostruita e prolungata nella memoria (e su questa confusione dei tempi insisterà di nuovo il Gozzi nella terza parte dell'opera) ad un'età adulta che sarà poi psicologicamente uniforme ed immutata fino all'epoca in cui lo scrittore si vorrà autore della propria tendenziosa autobiografia.

Un artificioso e ingannevole senso di libertà — di liberazione — è suggerito dall'abile ed immediata opposizione della prima frase: *Passando dalla galera all'antica mia abitazione avita e paterna* in cui il termine *galera*, sintomaticamente preferito a *nave*, è il pernio di una prima simmetria, da cui ne dipende un'altra, più complessa; esso infatti è in rapporto diretto con *servile soggezione* (*il mio spirito ondeggiava tra il piacere di essere uscito dalla servile soggezione*) e in antitesi rispetto all'*abitazione*. Ora quest'ultima, legata ai temi della "libertà", della protezione e dell'ospitalità da offrire all'*amico* (*passando alla libertà e quello di poter dare alloggio ad un buon amico*), si vale proprio di quest'ultimo termine per introdurre un nuovo elemento di opposizione: *tra il timore di dargli un ricovero cattivo*. Da un lato cioè abbiamo una certezza (lasciare la *galera* e la *servile soggezione*, in cui si riassume il mestiere delle armi, più subito che esercitato dal giovane-giovanissimo Carlo), dall'altro un'ambiguità, legata alla problematica nozione di *abitazione*. Questo termine è ricco di ben tre attributi — *antico*, *avito*, *paterno* — i quali, quanto al senso, si trovano in una sorta di graduatoria discendente — dal più vago al più preciso dal più antico al più recente: *antico* allude alle assai remote origini-bergamasche — della famiglia, *avito* ne conferma la continuità, mentre *paterno* illustra la legittimità del possesso oltre che la riverente sottomissione del personaggio-narratore (e quindi dell'autore) all'autorità riconosciuta. Carlo ha un *padre*, ha avuto degli *avi*, che vantavano remoti *antenati*. Nel primo capitolo della prima parte delle *Memorie*, intitolato "Mia stirpe, mia nascita" Gozzi aveva offerto la storia della sua famiglia in pasto *agli sciocchi e agli indiscreti* che avrebbero potuto *satireggiare e ridere anche delle origini di una famiglia*. Eppure essa era senza ombra di dubbio. *Un albero legittimo involto ne'ragnateli, nella polvere, con qualche tarlo, non appeso alle reti, in una bella cornice, ma*

non mai opposto né contraddetto fin dal secolo XIV. Nel Cinquecento si era divisa in due rami, i cui discendenti, inurbatisi a Venezia, eran diventati *veneti cittadini*, con case in contrada di San Cassiano e tomba nell'omonima chiesa. Il padre del nonno di Carlo aveva comprato terre in Friuli con dei prati feudali: ogni primogenito — alla morte del proprio padre — era tenuto a pagare a Udine l'investitura feudale da cui forse derivava quel titolo di "conte" al quale lo scrittore ostenta di non tenere oltremisura con un'elegante costruzione a chiasmo: *chi non volesse concedermi questo titolo non mi offenderebbe e m'offenderebbe moltissimo se non mi concedesse il fieno di quelle feudali praterie*. Ancora le possedette senza problemi, nella sua gioventù, Jacopo Antonio Gozzi, padre di Carlo, *uomo di mente penetrantissima, d'un sentimento d'onore assai delicato, di un temperamento suscettibile, risoluto e da temere in alcuni momenti*. Cattivo amministratore, il patrimonio gli bastò soltanto per fare buona figura in società: *e volle farla troppo sublime; la tenera madre lo appoggiava in tutti i desideri suoi; da essa apprese principalmente a seguire le sue inclinazioni*. La più rovinosa fu certamente il matrimonio con Angela Tiepolo, di antica e squattrinata, benchè aristocratica famiglia che si sarebbe estinta con Almorò, zio di Carlo. E questi continua: *I satirici trovan qui da ridere? I gradi degli uomini furono da me sempre contemplati come figlioli dell'accidente, ma necessari per il bell'ordine della subordinazione che regge i popoli e quanto alla nascita mia, non guardo da dove vengo, ma guardo laddove vada*. Il verbo "guardare" è sintomatico dell'insistenza con cui lo scrittore ricorre a metafore legate al vedere, alla luce (evidentissimo a questo proposito il *cliché éclaté uscito alla luce o alle tenebre di questo mondo come sesto figlio*) simboli entrambi di quel gusto per l'osservazione che egli attribuisce a se stesso personaggio, quale si ricostruisce nella sua tardiva memoria. Egli esercita sul mondo la sua capacità di vedere: già da piccolo desiderava vedere, scoprire l'ambiente, osservarlo, assimilarlo, assorbirlo *per resistergli: Fui sin da fanciulletto osservatore taciturno, imperturbabile e diligentissimo*. Accusato a torto: *Io non mi degnavo né di scusarmi, né di accusare, e soffriva con somma costanza le ingiuste crudeltà del maestro punitore. Oso dire che non fu mai da nessun ragazzo mostrata maggior indifferenza di quella che mostravo io al gran castigo di scacciarmi ingiustamente dalla mensa sul punto di pormi a pranzare. È più oltre dichiara: l'obbedire, il sorridere erano le mie difese. I nemici potrebbero dire che ero stupido, gli amici che ero filosofo*. Atteggiamento di accidia, di ritiro dal mondo che viene accentuato dalla frase: *anche i domestici diranno che la mia taciturnità, la mia costanza per il correre degli anni non si sono alterate, che io guardo le vicende del mio mondo sempre con occhio ridente e che mi scossero soltanto quelle che attaccarono l'onor mio*. Qui occhio legato al tema della vista e dell'osserva-

zione accompagnato dal verbo *ridere*: e questi stessi due elementi tipici della rappresentazione gozziana sono i motivi conduttori del capitolo XV, tutto costruito sull'incrociarsi, l'incontrarsi e l'eludersi di sguardi interrogativi, sorpresi, dubitativi, ironici (*arrivammo all'uscio e vidi il mio compagno sorpreso nel vedere...*) prima fuori poi dentro la casa ritrovata, sullo sfondo di una città che per ora non appare. La dimora degli antenati, degli avi, del padre di Carlo Gozzi assume valore proprio tramite lo sguardo dell'amico: del *buon* amico accanto al quale l'aggettivo "povero" serve qui ad indicare un concetto chiaro e semplice, uno dei rarissimi rapporti di sincera amicizia riconosciuti sé dallo scrittore, che stima il giovane I. Massimo, pari a sé per estrazione sociale, ma superiore per censo. Con lui, che gli ha prestato 200 scudi, Carlo desidera essere "qualcuno" e la "casa" — la facciata della "casa" — depone in suo favore. Tale effetto positivo è riferito mediante il procedimento, tipico della "Commedia dell'Arte" e in sé povero d'invenzione, della *ripetizione*: *vidi il mio compagno sorpreso di vedere*. E sollecitato dal ricordo dello stupore dell'amico, quella che all'inizio non era che un'abitazione atta a dare alloggio, l'edificio di una casa, diventa un *palagio* (*l'edificio della mia casa che invero ha l'aspetto do palagio*). Questa "scalata" è resa possibile dalla *vista* di Massimo che — edotto precedentemente della miseria della famiglia — è sorpreso: raccontandolo, Carlo vuol incitare il lettore a condividere il suo stupore, anche se poi ricorda di aver prudentemente messo in guardia l'amico: *Gli risposi che egli era in debito di sapere che spesso gli esterni rallegravano e gli interni mortificavano*. Il narratore, cioè, con l'elegante artificio di un'antitesi rappresenta se stesso saggio e cosciente di fronte alla meraviglia dell'altro, preparandolo — e preparando i lettori — alla "realtà" che supererà negativamente il suo stesso prudente senso di misura, quando colui che "guarda" varcherà la soglia dopo aver contemplato *la bella fabbrica* oltre il previsto: *perché più di sei gran picchiate all'uscio erano state il picchiare ad una sepoltura*. Il progredire dell'azione, l'eventuale "sorpresa", è ritardato ad arte anzitutto mediante un artificio per così dire "sonoro", e poi mediante un "intermezzo" dialogato. Nel primo caso, grazie ad una catena di parole il "palazzo" diventa una facciata di sepoltura: la parola macabra corona una frase in cui viene applicato il procedimento della distanziamento tipico dello stile di Gozzi (spesso infatti apparentemente egli *descrive*, per poi introdurre invece nel discorso un elemento demistificante). E ancora una volta lo scrittore si affida al facile effetto della reiterazione (*picchiate, picchiare*) per significare qui l'inutilità di un gesto, prima che la frase si concluda con una prospettiva di morte e di chiusura, con una nota di ansia inquieta, dopo la quale il tono cambia, e la tensione si rallenta grazie ad un'ingannevole promessa di leggiadria femminile, suggerita dal trecentesco *femminetta*: *una femminetta*,

appellata Eugenia, custode... La casa è abitata, c'è una donna, ella ha un nome e una funzione che però è resa grottesca e, a sua volta, inquietante dal termine *diserto*, il quale ingigantisce, estendendol o smisuratamente, la *sepoltura* di poc'anzi. All'oscurità e alla profondità della *tomba* si aggiunge la lugubre vastità suggerita dalla seconda parola che, nel brano, appartiene al registro della desolazione. Quello che poi *la femminetta venne finalmente ad aprire* è una sorta di misterioso retroterra, nascosto dalla splendida facciata la quale, costruita probabilmente dai primi *Gozzi veneti cittadini*, proprietari di feudi, non poteva che essere cinquecentesca, tale cioè da suscitare l'ammirazione composta, riflessiva e razionale (*egli, che è intelligente d'architettura, mi fece un grande elogio sulla bella pianta... ebbe tempo di contemplare...*) di un gentiluomo del secolo diciottesimo veneziano, in cui il Tiepolo "riscopri" Paolo Veronese. Massimo però varca subito la soglia ormai praticabile, perché sullo sfondo del suo silenzio si intreccia una serie di brevi battute da commedia, che ricordano lo stile della redazione dell'*Amore delle tre melarance*, successiva come è noto alla rappresentazione: *Le chiesi dove fossero i miei congiunti. Mi rispose con uno sbadiglio, ch'erano tutti a villeggiare nel Friuli, ma che si attendeva a momenti a Venezia mio fratello Gaspero.* Quando poi l'esplorazione dell'interno finalmente comincia, le promesse della facciata — nonostante la minacciosa premonizione della *sepoltura* e del *diserto*, — sembrano mantenute: *salimmo una bella scala di marmo che dimostrava di non condurre in inferno.* La litote, altra figura cara all'autore, corregge l'imprecisione di "bello" che però prelude ad una cocente delusione: se *l'inferno* è presente solo di scorcio, in forma negativa, escludendosi come esito temibile dell'entrata nella *sepoltura*, restano però, meno drammatiche, ma pur sempre desolanti le *meste larve dell'indigenza* come ironica ricompensa della lunga, simbolica salita. La situazione peggiora rapidamente, ritrovando il registro affatto pauroso della degradazione, anzi superandolo nel senso del disfacimento nella frase che segue: *i pavimenti avevano della cavità cancrenose.* Ancora una volta un termine inatteso conclude una frase che vorrebbe essere descrittiva e che viene deviata dal suo significato di origine, come poi accade non già nella proposizione seguente: *Le invetriate lasciavano libero l'ingresso a tutti i venti marcati sulla bussola de'piloti* (con la comparazione implicata nel complemento di specificazione, il ritmo della narrazione si rallenta: il lettore è invitato ad assimilare una sensazione tattile, mediante il richiamo ad un'esperienza concreta — quella recente del viaggio di Carlo o più genericamente quella della realtà veneziana) bensì nella frase successiva in cui i lettori son di nuovo coinvolti nello sguardo di Carlo. Ed egli accumula qui addirittura quattro aggettivi, benché non si tratti di attributi, ma di nomi del predicato: *Le tappezzerie erano poche, affumicate, rotte e penziglianti.* Due

di essi, logorati e impoveriti dall'uso — *poche, rotte* — si alternano con un aggettivo più ricco di senso e di ambiguità *affumicati*, e col preziosismo trecentesco arcaicizzante, *penziglianti*. “Granellescamente” ricercato, esso costringe a uno sforzo il lettore e contribuisce a suscitare la sensazione di squarci per così dire a tre dimensioni che si aprono sui muri, doppiamente nudi perché privati non solo delle antiche tappezzerie, ma anche dei quadri: *D'una galleria di bellissimi quadri antichi ch'io avevo fitti nella memoria, registrati e lasciati fideicommissi nel testamento dell'avolo mio, co' quali speravo di far meravigliare l'amico, non v'era più reliquia*. Ecco che dopo aver fatto il catalogo di quanto della casa avita *esisteva ancora* (la facciata, la scala), di quanto *vi si era insinuato trasformandola* in organismo putrescente (*cavità cancerose*), in vascello esposto a tutte le tempeste (*le invetriate rotte*), in fumoso antro di streghe (*affumicate, penziglianti*), Carlo fa la dolorosa scoperta di quello che “non” c'è più. L'aggettivo *bello* è ancora una volta il segnale di una qualità positiva in origine che si rivela deludente: e la sorpresa è tanto più una disillusione, in quanto il superlativo assoluto *bellissimi*, accompagnato dall'aggettivo *antico*, ripreso dalla prima frase, dovrebbe attribuire ai quadri la stessa solidità e permanenza della facciata di cui sono coevi: dovrebbero “essere” come essa “è”. Ora, è vero che *sono fitti*: ma lo sono soltanto nella *memoria*, segni un tempo tangibili — e per sempre svaniti — di una cultura, di un gusto, di un desiderio di perennità e di continuità, oltrechè simboli del *rispetto della legalità* espresso dalla formula giuridica trasformata in aggettivo, *fideicommissi*. E il prudente “fantastico” gozziano, lessicalmente misurato nelle sue aperture metaforiche su realtà paurose, cede qui alla formula notarile, ancorata all'esperienza personale di Carlo che non nasconde poi, nel corpo del libro, di esser riuscito a salvare parte del restante patrimonio familiare con un'instancabile attività giudiziaria. Si difende però in anticipo da un'eventuale accusa di poco filosofico attaccamento ai beni terreni: il suo rammarico deriva dal fatto di non poter rendere i lettori partecipi della *meraviglia* (egli attribuisce qui all'amico una facoltà affatto barocca di giudizio estetico, non giustificata dal comportamento correttamente razionalistico del personaggio all'inizio del brano) di Massimo: *Co' quali speravo di far meravigliare l'amico*. Carlo, è vero, non precisa l'entità della perdita, che con un sottilissimo artificio estremizza iperbolicamente, parlando con indifferenza del *Tiziano* e del *Tintoretto*, cinquecentisti illustri (e quindi consoni al “gusto” del tempo e del luogo), ricordati soltanto come autori di ritratti di antenati. I mercanti d'arte che nel settecento assecondavano con abili operazioni di compravendita la voga crescente delle collezioni d'arte, li avrebbero trascurati, sedotti da chissà quali altre meraviglie. Nell'oscura galleria dalle tappezzerie tormentate, agitate dei venti marini, i nomi di Tiziano e di Tintoretto son o due note

assurde, perché rappresentano soltanto la moneta spicciola che non può far dimenticare i capitali involati. E i due pittori che hanno immortalato re e dogi valgono, sotto la penna di Carlo Gozzi, soltanto perché il loro pennello ha immortalato i lontani discendenti di Pezolo Gozzi di Bergamo. Tra gli antenati e Carlo avviene un nuovo scambio di eloquentissime occhiate: *Io li guardavo, ed essi guardavano me. Parevamo mesti, meravigliati, e chiedenti ragione de' consunti agi da loro lasciati*. Di nuovo, l'incrociarsi degli sguardi nella caratteristica forma del chiasmo che è uno dei mezzi con cui nelle *Memorie* si crea l'effetto della sorpresa, è accompagnato dallo *stupore*, anzi dalla *meraviglia*, fase intermedia di una scalata che va dalla semplice *mestizia alla rivendicazione*. La frase è sapientemente costruita, pur nell'osservanza di un modulo caro al Gozzi, che assegna spesso attributi di varia natura allo stesso sostantivo. L'ultimo di tali epiteti si prolunga qui eccezionalmente in un membro di frase (*chiedenti ragione de' consunti agi da loro lasciati*), in modo che si diluisce e si attenua l'effetto suscitato dall'accumulo tradizionale. È da notare che la struttura si complica proprio nella "coda" della proposizione, in cui il termine *agi* è a sua volta perno di una serie di qualificativi: e quello di *essi* che logicamente dovrebbe seguirlo, graficamente precede l'altro. Nella frase complessa, solenne, in cui elementi di linguaggio arcaico vogliono essere la traduzione verbale dello sguardo antico dipinto dai grandi (e minimizzati) cinquecentisti veneti, introduce una nuova digressione di Carlo esperto di diritto di successione, contemplatore dell'albero genalogico coperto di ragnatele del primo capitolo delle memorie, *tarlato* come il libro di cui parla qui (*Non ho mai detto che nel piccolo archivio della famiglia nostra esiste un antico libro tarlato colle ricevute dei pagamenti alle pubbliche decime*) e dal quale risulta che, risalendo nella genealogia ben oltre l'avolo ormai inurbato, prima della divisione della famiglia in due rami, il bisavolo era ricco al punto di pagare al "principe" tasse prelevate da un notevole patrimonio (*in cui si rileva che il padre del mio bisavolo pagava la decima al principe per dieci e più mila ducati di rendita annuale che possedeva*). E a chi supponesse di trovarsi qui di fronte a una vanteria di Carlo, viene immediatamente affermato che *Un solo riflesso di moralità fa che io scriva questa menzione*. Il pronome fortemente accentuato indica che l'io-autore interviene direttamente, scavalcando il narratore e il personaggio, per segnalare che il fatto (lo scambio di sguardi) avvenne in un lontano passato, in un'epoca cioè diversa dall'"hic et nunc" in cui egli ricorda l'intersecarsi di linee creato da tutti quegli occhi: *La ricordanza di quei ritratti ché mi guardavano e il mio guardare lo stato squallido della mia abitazione, suscita in me ora l'estro vano di dire una verità...* Si tratta sì di un fatto oggettivo, che però corrisponde ad un'esperienza antica la quale ebbe come testimoni gli occhi *neutrali* di Massimo. Da quella esperienza vissuta, da quella

architettura di sguardi nel vuoto della casa viene ora al Carlo Gozzi che scrive le *Memorie inutili* il desiderio assillante (espresso da un vocabolo che nel settecento perde il suo primitivo significato di “tafano” e entra nel linguaggio comune grazie soprattutto all’*Estro armonico* di Vivaldi) di trarre un insegnamento. Si esprime qui una volta di più il bisogno dello scrittore di essere un “precettore”, accompagnato anche qui dall’altrettanto congenita sua antica consapevolezza dell’inutilità dell’insegnamento impartito: *una verità infatti può servire d’avviso esemplare a tutte le discendenze, ma (...) non servirà a nulla, e particolarmente alla nostra posterità*. La verità può servire, ma non serve: e ancora una volta abbiamo qui la “ripresa” dello stesso termine (come poc’anzi nella frase *mi guardavano e del mio guardo*) il cui senso fondamentalmente positivo — *servire* — è capovolto dalla negazione. La verità che *non servirà* — che in nessun caso potrebbe ormai *servire* negli anni in cui le *memorie* (anche a questo titolo *inutili*) vengono scritte — è appunto la storia di un *bisavolo* ricco e di un *avolo* ancora assai ricco per lasciare ad un unico *figlio* maschio un discreto patrimonio legato ad un *fidecommisso mascolino perpetuo*: *quattro civili abitazioni tutte corredate con abbondanza, l’una in Venezia, l’altra in Padova, l’altra in Pordenone, l’altra in Vicinale villa del Friuli*. Mai e poi mai l’antenato si sarebbe immaginato che *le disposizioni testamentarie de’ morti avessero pochissima forza co’ vivi*. La miseria attuale, cioè, è la conseguenza di tradimenti perpetrati contro la tradizione morale e giuridica: le basi della repubblica sono scosse, non si rispettano le volontà dei defunti e, a un livello superiore, questo significa che si possono infrangere le leggi, suprema volontà degli antichi. La continuità tra le generazioni è interrotta: e Carlo riesce a denunciare la fine dolorosa di una tradizione familiare senza renderne responsabile il proprio padre, sempre risparmiato dagli strali così spesso scoccati contro la famiglia. Le colpe dell’estrema decadenza dei Gozzi, ciascuno dei quali — salvo Carlo — ha infranto le sacre leggi della successione, incombono alla madre, alla moglie, alla nuora del vecchio paralitico che pure si era mostrato un superficiale depositario dei beni e degli insegnamenti dei suoi predecessori. E proprio contemplandone i ritratti Carlo “personaggio” prende coscienza di quanto fino ad allora non aveva capito; dell’indegnità delle donne di casa, delle quali racconterà poi via via nel libro le malversazioni e le truffe. Il messaggio che trasmette quindi ai lettori, posti dalla scrittura di fronte a una *facciata* splendida e dignitosa (che si rivela essere, come uno scenario teatrale, costruita sul nulla) e a delle *facce* stupite e dignitose, è quello di una verità storica da restaurare di fronte all’incomprensione del mondo. Poi, nel corpo del libro, mostrerà se stesso all’opera per recuperare in parte le ricchezze alienate e fare così ad un livello ben più alto opera di restauratore tardivo e patetico di un diritto ormai fatiscente. E dopo essersi presentato ai destinatari

dell'autobiografia nella delicata situazione del giovane che matura e prende su di sé il cumulo delle rovinose esperienze di tre generazioni, nasconde il proprio io-personaggio dietro la maschera prediletta: *proruppi infine nelle consuete risa*.

E con questa "matura" ilarità priva di allegria fa sì che la pagina si accosti stilisticamente a quelle "stravaganze" della fine della terza parte del libro in cui i romantici credettero di vedere Carlo ludibrio di potenze magiche combattute appunto da lui con una lieve, metafisica e disincantata ironia.

Bibliografia:

- MATHIEN, OLIVER, *Le dernier vénitien: biographie*, Paris 1996
CARLO GOZZI: scrittore di teatro, atti del Convegno, Venezia, 4-5 novembre 1994, a cura di Carmelo Alberti, Roma, Bulzoni 1996
A. BENISCELLI, *La finzione del fiabesco. Studi sul teatro di Carlo Gozzi*, Genova 1986

ADUA, GLI EVENTI DI UN SECOLO FA

“Quando il re fu arrivato sul luogo del combattimento l’Abuna Matteos e il clero con l’immagine di Maria si teneva dietro di lui. Itieghiè Taitù si trovava al suo fianco, presso l’Abuna Matteos e l’immagine di Maria, in mezzo alle sue guardie e ai suoi soldati. I preti d’Aksum che erano venuti il sabato a domandare a Menelik di conservare i loro secolari privilegi, avevano passato la notte al campo; così il giorno dopo seguirono l’armata portando l’immagine di Maria e il suo vessillo. Essi si tenevano dinnanzi alla regina Taitù. I suonatori di tromba di Sion davano fiato agli strumenti davanti l’Itieghè. La presenza del clero confermava che Maria si era levata in soccorso di Atiè Menelik. La fucileria cominciata alle ore undici di notte non si tacque che a quattro ore di giorno. Il suo rumore rassomigliava alla pioggia che durante l’Hamliè cade senza arrestarsi. Al tempo di Noè il cielo si aprì e la terra fu sommersa; così questa fucileria non sembrava prodotta da mano umana. Tutte le volte che tiravano i cannoni, usciva una nuvola di fumo come l’incendio di una casa. Il fumo prodotto dalla fucileria da una parte e dall’altra fu per i combattenti come l’ombra che dà un albero a colui che si ripara sotto i suoi rami. Noi ci limitiamo qui a qualche particolare, perchè è impossibile descrivere tutto ciò che i nostri occhi hanno visto e le nostre orecchie udito alla battaglia di Adua. Durante tutto questo tempo, l’Itieghiè, caduta in ginocchio con la faccia a terra, portava sul collo una pietra e pregava Dio con ansietà e fervore. Dietro i soldati che si trovavano vicino al re dei re e che avevano formato un riparo intorno a lui, gli obici e le palle cadevano fitti come gocce d’acqua... (Il combattimento fu violento e la vittoria sembrò propendere per gli Italiani. Ma ancora una volta intervenne il personaggio carismatico della regina Taitù.) ...In questo momento, l’Itieghiè, facendosi porre al di sopra un’ombrella nera e aprendo il velo che ne copriva il viso, si fece avanti a piedi. Le principesse e le mogli dei grandi capi, fra le quali l’Uoizerò Zauditù, figlia del re dei re, e le guardie reali erano presso di lei e l’accompagnavano. Taitù, vedendo che le ultime schiere dei soldati cominciavano ad esitare, gridò loro con tutte le sue forze: — Coraggio! Che ti è preso dunque? La vittoria tocca a noi! Colpisci!

I soldati, udendo questa parole e vedendo l'Itighiè, non ripiegarono più perchè l'uomo non sa fuggire quando la donna l'incoraggia. Taitù, avendo quel giorno posto i suoi fucilieri a destra e a sinistra, dimise la sua natura di donna e apparve come un guerriero valente e rotto ai combattimenti,... (Siamo oramai giunti all'epilogo dello scontro e per il contingente italiano non vi sono alternative alla disfatta.) ... Là caddero gli eroi dell'armata italiana, poi altri cominciarono a fuggire in massa non avendo più il coraggio di resistere o di tornare al combattimento. Ad essi si applicava la parabola della Scrittura: "Là sono caduti coloro che commettono l'iniquità, essi son stati abbattuti, nè possono più sollevarsi"... E alla fine riappare la figura di Taitù, già impavida guerriera o pietosa infermiera dei feriti, già virilmente conscia dei suoi doveri regali, ora, a vittoria raggiunta, non più capace di resistere oltre, di trattenere entro se stessa la piena dei sentimenti. La regina Taitù restò colma d'un'amara tristezza per i suoi soldati, per i suoi amici, per tutti i cristiani che erano caduti. Il suo viso ordinariamente così luminoso divenne, sotto l'abbondanza delle lacrime, d'un colore scuro. Allo stesso modo che Rachele non poteva essere consolata, così ella era divenuta inconsolabile." (DELLAMONICA)

Il resoconto qui sopra riportato costituisce una delle descrizioni più note della cosiddetta Battaglia di Adua, lo scontro che vide di fronte al comando del generale Oreste Baratieri 17.500 uomini tra soldati italiani ed ascari da una parte e circa 110-120.000 uomini dalla parte degli Abissini. I caduti di parte Etiopica, a seconda delle fonti, furono da tre a diecimila, con un numero di feriti oscillante tra i due e i ventimila. I dati paiono essere più sicuri e precisi per quel che riguarda le truppe italiane, a proposito delle quali furono segnalate 289 vittime tra gli ufficiali, 4600 tra i soldati italiani, 1000 tra gli ascari. Si contarono inoltre 1500 feriti, di cui 500 italiani; i prigionieri furono complessivamente 2700. (DEL BOCA)

La notizia della sconfitta scatenò in Italia immediate e violente manifestazioni di protesta contro il governo, che si identificava allora di nome e di fatto nella figura di Francesco Crispi, e contro la guerra coloniale, a cui si imputavano non solo il sacrificio di tante giovani vite, ma anche lo sperpero insensato di tante risorse del Paese, in anni in cui gli errori del passato e la negativa contingenza costringevano tanta gente alla miseria.

"La notizia di quel disastro militare si diffuse in Italia suscitando un sentimento che solo la precedente situazione psicologica del Paese può adeguatamente spiegare. Occorre infatti ricordare che la lotta contro Crispi, acuita dalla campagna morale di Cavallotti, aveva toccato proprio allora il suo culmine. Per effetto di tale lotta Crispi aveva finito per apparire a moltissimi italiani un pericolo interno che occorreva abbattere in nome della moralità, della libertà, della restaurazione, della pace sociale. Anche la guerra d'Africa, che egli — si diceva — aveva voluto per coprire le sue colpe e per

appagare il suo orgoglio, diventava nel pensiero e nel sentimento di tutti costoro una guerra non dell'Italia ma di Crispi, una guerra dove il consenso dell'Italia era assente e dove era soltanto la volontà di un dittatore inteso a cementare col sangue la sua dittatura. Ne derivava un disinteresse per le sorti della guerra, che si considerava estranea all'onore della nazione; e, in molti Italiani, perfino un desiderio che la sorte fosse avversa, perchè in tal caso, come essi apertamente confessavano, lo sconfitto sarebbe stato non il Paese, vittima recalcitrante di quell'inutile sacrificio, ma il Crispi, che quel sacrificio aveva voluto per puntellare la sua politica. Così quando i giornali annunziarono la sconfitta, tutti coloro — e v'era gran parte della gioventù italiana del tempo — che avevano, dentro o fuori della Lega per la libertà, auspicato il progresso liberale della patria, accolsero la notizia nel solo significato ch'essa aveva per loro: la caduta di Crispi e la fine della sua politica.

Nè a quel sentimento delle correnti estreme rimasero estranei quei conservatori lombardi che avevano sostenuto il Crispi. Dalla loggia del Comune di Milano il sindaco moderato Vigoni annunziò al popolo d'aver telegrafato a Roma per chiedere che la patria non fosse più trascinata in un'impresa che ne comprometteva il nome e la prosperità.

In tale situazione sarebbe stata follia pensare a una riscossa. Le riscosse sono possibili quando si tratta di un rovescio militare, che, specialmente nelle guerre coloniali, è sempre facilmente rimediabile. Ma qui non si trattava di un mero rovescio militare. Per le condizioni psicologiche del Paese, per la violenta campagna dei partiti, per la connessione fra la guerra d'Africa e l'altra guerra che si combatteva fra crispini da una parte e liberali, democratici, socialisti, clericali dall'altra, il rovescio investiva le idee, i metodi, la mentalità del Crispi. Quindi, sconfitto Crispi, occorre fare della sua politica tabula rasa.

Invano qualche gruppo insorgeva, in mezzo a tanto clamore, per chiedere al Re che confermasse al potere Crispi, onde preparare la rivincita. Era il sogno di gente cieca, che non vedeva o non voleva vedere l'Italia in quel momento. Il Re stesso, pur geloso dell'onore dell'esercito, non ebbe esitazioni. Fra i pochi che coltivarono quel sogno fu Giosuè Carducci; ma era, pur grandissimo, un poeta.

Quando il 5 marzo di quel tragico '96 Crispi si presentò alla Camera per annunziare che il re aveva accettato le sue dimissioni, un evviva al Re proruppe nell'aula, salì alle tribune, echeggiò nelle piazze. Crispi era rovesciato, per sempre." (BONOMI)

Eppure le iniziative coloniali, che per l'Italia datavano dal 1869—70, quando il governo aveva dato il suo appoggio all'armatore Rubattino nell'acquisto della baia di Assab, pareva dovessero dare proprio a Crispi e all'imperiosa risolutezza delle sue prese di posizione l'occasione più propizia per affermare, non solo nelle parole, la volontà del Paese a perseguire un

ruolo di potenza e la naturale predisposizione dello Stato italiano a cercare nel Mediterraneo, e di conseguenza in Africa, lo sbocco immediato al suo expansionismo. In verità questa invasione ripugnava a molti, ma la ripugnanza dei partigiani della pace sarebbe forse sparita o non sarebbe entrata in gioco come una forza sociale, se le cose fossero andate bene; ma la ripugnanza si sarebbe ravvivata invece più forte, dopo la sconfitta, e avrebbe forzato il governo a rinunciare alla rivincita. (FERRERO)

Certo dal 1869 al 1896 non erano mancate le avvisaglie negative e le delusioni anche dolorose e tragiche. Nel giugno del 1881 era stato massacrato il corpo di spedizione al comando di Giuseppe Maria Giulietti. Nel 1884, in ottobre, era stata poi la volta di Gustavo Bianchi e dei suoi uomini, anch'essi annientati dalla furia dei dancali. Ancor maggiore scalpore aveva suscitato l'eccidio di cui rimasero vittime i 500 uomini guidati dal colonnello De Cristoforis il 26 gennaio del 1887, che il ras Alula circondò nei pressi di Dogali, villaggio eritreo non distante da Massaua.

Questo stesso episodio di Dogali, a ben vedere, rappresentò però un'opportunità per il governo ed i gruppi di pressione in senso colonialistico per rafforzare la politica che voleva l'Italia vogliosa e capace di contrapporsi alle altre potenze europee e in grado di ritagliarsi un proprio dominio in Africa. Il Depretis, primo ministro in carica, annunciò il grave fatto di Dogali alla Camera con profondo cordoglio, ma colse anche l'occasione per far stanziare un immediato contributo straordinario alle colonie e il governo non avvertì nemmeno la necessità di rimettere il suo mandato, ottenendo invece in cambio una sia pure risicata fiducia.

Più a fondo, da una parte si è affermato che la stessa rovinosa disfatta di Adua, più tardi, non costituì un ammonimento capace di orientare in maniera significativamente diversa le scelte della politica estera italiana nel corno d'Africa.

“A molti è parso che Adua abbia segnato una svolta nella politica italiana. In realtà essa provocò l'allontanamento dal potere di Crispi e ne rese impossibile il ritorno; non per questo, tuttavia, determinò un'immediata e irreversibile correzione dei metodi di governo che con lui si erano affermati o tantomeno la soluzione dei problemi che ad essi erano sottesi. Il debole imperialismo italiano, più in funzione subalterna dell'imperialismo altrui che di una spinta propria, aveva finito col concentrare le proprie ambizioni coloniali sui territori di un Stato che doveva rivelare una compattezza religiosa e politica di gran lunga superiore a quella degli altri Stati africani fatti oggetti delle mire expansionistiche europee. Le aveva affrontate con un impiego e un dispendio di forze assolutamente sproporzionato alle proprie capacità economiche e politiche, ma privo di quella preparazione che presso le altre potenze si esprimeva nella presenza di addestrati e agguerriti eserciti coloniali. La lezione che scaturì da Adua sarà compresa dalla classe dirigente

italiana nel senso di indurla momentaneamente ad una politica di maggiore raccoglimento sul piano internazionale. Ma, appunto per questo, le spinte contrastanti che avevano determinato quella espansione si scontrarono ancora più duramente sul terreno delle scelte decisive che stavano di fronte allo sviluppo sociale e politico” (RAGIONIERI)

Quale fosse la visione che i ceti dirigenti avessero del problema coloniale, dei metodi per gestirlo e delle speranze riposte in esso venne peraltro ribadito in un discorso che Crispi, esponente di spicco dei gruppi oltranzisti in materia di espansionismo ed a capo del governo una prima volta dall'agosto del 1887 al febbraio del 1891, tenne il 14 ottobre a Palermo. Impegnato a perorare la causa della sua politica interna ed estera e a respingere le accuse di megalomania che gli erano state rivolte dai deputati che non gradivano i suoi sistemi autoritari, egli non ebbe esitazioni a dare enfasi ai risultati raggiunti nella politica coloniale, da lui difesa come una via per risolvere non poche delle questioni che da sempre angustiavano il Paese. “Un vastissimo regno si aprirà alla nostra industria e al nostro commercio senza sacrifici di sangue, con un denaro messo al sicuro e largo frutto. Vaste zone di terra colonizzabili s'offriranno in un avvenire non remoto alla esuberante fecondità italiana”. (CANDELORO)

È in questo senso che prima si è sottolineato come sia probabilmente iniziata a Dogali la strada che avrebbe condotto un decennio più tardi a Adua. Salendo al potere, Crispi aveva infatti apertamente proclamato che uno dei suoi particolari compiti era quello di vendicare l'onore italiano sul Mar Rosso, pur non tralasciando di aggiungere che egli in origine non era stato favorevole a spedizioni in quel settore.

È di questo parere anche lo storico inglese Sprigge: “Crispi era deciso a vendicare Dogali con dei trionfi militari sul Mar Rosso. Egli stimolò, anzi, fece uscir di sè, Baratieri con insultanti telegrammi per la lentezza con cui procedeva. Alla fine, e si deve il caso che proprio in quel momento Menelik in persona avanzasse verso la costa alla testa di un enorme esercito, Crispi decise segretamente di sostituire Baratieri. Sembra che la notizia sia trapelata e abbia indotto l'infelice comandante a rischiare tutte le sue forze in un'impresa che avrebbe potuto ristabilire il suo credito. Senza dubbio Baratieri e i suoi principali subordinati non andavano molto d'accordo. Il fatto è che le brigate italiane, della forza di 15.000 uomini, che avevano avuto l'ordine di riunirsi sulle alture delle città di Adua, vicino alla quale Menelik s'era accampato, persero il contatto sia per la difettosità delle carte topografiche, sia per aver equivocato sui nomi indigeni, o fors'anche per deliberato inganno delle guide. Le orde di Menelik si riversarono sulle brigate isolate, che combatterono valorosamente, ma furono quasi interamente massacrate o catturate. Baratieri si salvò ad Asmara, donde pazzo di

disperazione, cominciò a riversare la colpa del disastro sui suoi subordinati.” (SPRIGGE)

Il resoconto dello Sprigge può essere significativamente integrato con quello di un altro storico, che riporta il seguente testo del telegramma che provocò lo sdegno di Baratieri. Crispi lo inviò il 25 febbraio, quando Baldissera era già partito, in incognito, per Massaua allo scopo di rilevare Baratieri. “Codesta è una tisi militare non una guerra; piccole scaramucce nella quali ci troviamo sempre inferiori dinanzi al nemico; sciupio di eroismo senza successo. Non ho consigli da dare perchè non sono sul luogo ma constato che la campagna è senza un preconcetto e vorrei fosse stabilito. Siamo pronti a qualunque sacrificio per salvare l'onore dell'esercito ed il prestigio della monarchia.” (BATTAGLIA)

La decisione di Baratieri dovette, comunque, essere causata anche dal fatto che pure Menelik, magari per ragioni opposte, si sentiva indotto a far qualcosa. Il suo numeroso esercito aveva bisogno di quantità enormi di vettovaglie, per cui l'inerità gli riusciva pesante. Menelik poteva scegliere tra la ritirata, da evitare per motivi di prestigio, l'aggiramento attraverso l'Eritrea del contingente italiano, manovra che avrebbe richiesto una marcia lunga e faticosa, l'attesa sulle postazioni raggiunte, con il rischio che i rinforzi spostassero in favore degli Italiani gli equilibri sul campo. Una soluzione, forse la più propizia per il negus, avrebbe potuto venire da un attacco degli Italiani prima dall'arrivo delle truppe di riserva. Fu proprio questa ultima eventualità a verificarsi, dopo che i generali che formavano lo Stato Maggiore italiano espressero parere favorevole a un attacco immediato contro gli Abissini. La decisione venne presa il 28 febbraio e venne messa subito in pratica con una marcia notturna di avvicinamento che condusse i soldati italiani a scontrarsi con il nemico nella mattinata del 1 marzo 1896.

Dopo la vittoria conseguita contro gli Italiani, Menelik rimase alcuni giorni a Adua, quindi si ritirò nello Scioa. Dimostrò in questo modo di saper apprezzare a sufficienza il successo ottenuto e di non metterne a repentaglio i risultati. Intanto Baldissera aveva assunto il Comando Generale delle forze italiane e si era affrettato a difendere Asmara, prima di liberare Kassala, che era stata cinta d'assedio dai dervisci. Le squadre d'occupazione italiane si impegnarono quindi in altre spedizioni di alleggerimento e di riordino dei presidi già operanti. Infine venne stipulato l'accordo di pace con il negus, che riconobbe il possesso dell'Eritrea all'Italia.

Il contraccolpo della disfatta di Adua fu rovinoso e andò ben al di là degli effetti che una tale sconfitta avrebbe dovuto procurare.

“Lo scacco morale era la cosa più grave, in quanto vecchie ferite furono riaperte dall'umiliazione di Adua. Il generale Baratieri, in un telegramma al ministro della Guerra, accennò allo scarso spirito combattivo dei suoi uomini, sperando in questo modo di giustificare la sua propria follia

di averli gettati a quel modo allo sbaraglio in condizioni disperate di inferiorità tattica e numerica; e sfortunatamente questo telegramma cifrato fu pubblicato a Roma. Il generale accusò pure il governo di non avergli mandato rinforzi e rifornimenti adeguati all'atto stesso in cui lo rampognava per la sua riluttanza ad affrontare il combattimento. Baratieri stesso fu sottoposto a giudizio, come il generale Ramorino e l'ammiraglio Persano prima di lui, e se alla fine fu assolto, lo fu con una motivazione che lo bollava d'incapacità e non poteva non gettare discredito sul governo che lo aveva prescelto. Crispi fece del suo meglio per calunniare questo generale incompetente ma sfortunato; tuttavia il Libro Verde ufficiale dimostrò, nonostante fossero andati "perduti" negli archivi alcuni importanti telegrammi, che la responsabilità principale ricadeva sul Presidente del Consiglio e sul generale Mocenni del ministero della guerra. Si trattava di una sconfitta politica più che militare, e colpevole ne era Crispi, per aver ritenuto che una guerra del genere potessa essere vinta, che valesse la pena vincerla, che infine potesse essere vinta a buon mercato.

Per il popolo italiano, questo lavare i panni sporchi in pubblico fu particolarmente penoso. Valutando i fatti nella loro giusta prospettiva, avrebbe potuto considerare Adua come gli inglesi consideravano Khartoum o Isadhlwana; ma esso non si trovava nelle condizioni di spirito adatte a frenare con spirito realistico l'impulso delle passioni, e d'altra parte la portata della sconfitta di Adua fu ingigantita dai nemici politici di Crispi per sbarazzarsi di Lui. Il Paese si era lasciato convincere poco saggiamente ad accettare la guerra come banco di prova della rinnovata coscienza nazionale, e la sconfitta gli provocò pertanto un trauma psicologico, del quale tutta l'Europa dovette un giorno soffrirne le conseguenze". (MACK SMITH)

Queste considerazioni, oltretutto parto della riflessione di uno storico straniero, ci guidano a una valutazione forse più obiettiva e certo più generale di quanto accadde un secolo fa. Non si può infatti che concordare con coloro che sottolineano la portata in primo luogo emotiva dei fatti di Adua, ai quali venne attribuito un significato spropositato, caricandoli di conseguenze che erano pari solo alle caratteristiche politiche, sociali e comunicative che certi ambienti culturali, governativi e economici avevano creduto di dover propagandare riguardo all'espansionismo coloniale.

Ecco, per esempio, come si esprimeva un tipico rappresentante della linea protonazionalistica, che rivendica un ruolo guerriero ed eroico per l'Italia: "Invero l'Italia è spinta da evidente necessità ed urgenza a diffondersi fuori; perchè la popolazione la sovrabbonda e la sciama lontano, ciascun anno di più. Ma non ha, come altre nazioni terra propria e feconda da popolare in modo da stamparla di sè, da sdoppiarvisi e specchiarvisi nel futuro. Eppure essa potrebbe conquistarla con piccolo sforzo nella regione più salubre (l'Abissinia) del continente che solo resta libero alle immigrazioni europee.

E con molto minor sangue di quello con che Spagnoli e Inglesi conquistarono le colonie loro. Ma di più l'urgenza di far ciò prima che tutta l'America cessi di ricevere più i nostri miserabili, il che è prevedibile fra qualche anno; chiudendosi essa, come minaccia, agli emigranti poveri d'Europa. Questa necessità, però, è chiara: lo sforzo non sarebbe grande in proporzione del supremo pericolo del rigurgito de' nostri emigranti, che è uno sfogo che fatalmente durerà poco colà: e pure ancora non ci risolviamo a spazzare d'Abissini le terre sull'altipiano, necessarie a due o tre milioni de' nostri emigranti, per darle loro in proprio, in cambio di mandarli a coltivare le altrui, sperdendovi la lingua e l'avvenire d'Italia." (TURIELLO)

Gli incoraggiamenti a una politica imperialista non mancarono del resto neanche da sinistra, tanto è vero che Labriola nel Giornale d'Italia potè scrivere che "Il movimento espansionista delle nazioni ha le sue radici profonde nella concorrenza economica... L'Italia non può sottrarsi a questo svolgimento degli Stati che porta con sè uno svolgimento dei popoli. Se lo facesse, e potesse farlo, in realtà si sottrarrebbe alla circolazione universale della vita moderna e rimarrebbe arretrata in Europa.

In conclusione, benchè l'imperialismo debba essere considerato un fenomeno che dipende in larga parte dallo sviluppo di un'economia capitalista nello stato colonizzatore, che va alla ricerca di sbocchi e forme di investimento per i propri capitali, benchè, appunto, tale emergenza non sussistesse per l'Italia di fine secolo scorso, gli ambienti governativi non esitarono poi molto nell'avventurarsi alla conquista delle colonie. In questa direzione furono soprattutto gli ambienti militari a spingere i ceti dirigenti, anche se tutta la prima fase almeno del colonialismo italiano era destinata a dimostrare la faciloneria e l'impreparazione proprio e soprattutto degli alti comandi militari. In ripetute occasioni risultò palese la costante sottovalutazione del nemico e del rifiuto di riconoscergli serie capacità militari. In verità, se l'Impero etiopico era uno stato di tipo feudale, dotato di un'economia agricola rudimentale e caratterizzato da un commercio limitato a causa del territorio aspro e scosceso, esso si valeva però di una popolazione relativamente numerosa e assai combattiva. Ma la corte e l'esercito vi scorgevano solo possibilità di trovarvi la gloria, e l'industria degli armamenti i lauti guadagni. In modo particolare erano poi interessati i costruttori di navi e gli armatori, che nei possessi oltremare vedevano possibilità di attivare nuove linee di navigazione. Si può dire che per un certo tempo anche buona parte della popolazione, male informata e fuorviata da discorsi emotivi, che insistevano sull'amor patrio ed il sentimento nazionale, come pure su promesse di benessere, fosse genericamente favorevole all'espansione in Africa.

La superficialità e certa boria di politici e militari appaiono in stridente contrasto con la valutazione che l'imperatore etiopico Giovanni ebbe modo di esprimere sulle iniziative italiane già un anno prima della sconfitta di

Dogali: "Gli Italiani sono venuti da queste parti non perchè nel loro Paese manchi il pascolo e il grano, ma vengono qui per ambizione, per ingrandirsi, perchè sono troppi e non sono ricchi. Con l'aiuto di Dio ripartiranno umiliati..." (V.CALVANI A.GIARDINA)

Del resto, persino dopo Adua, nell'animo del medesimo Baratieri non pare essere sopravvenuto alcun ripensamento sulle motivazioni che avevano portato gli Italiani a causare e a incontrare la morte in Africa, se nelle sue memorie possiamo leggere che "Le più funeste e strane circostanze si unirono per tagliarci le braccia nel prevenire, nello scongiurare, nel dividere l'invasione... dopo tre mesi, durante i quali tutta l'Etiopia in armi era fermata alla frontiera eritrea, mentre la Patria era pronta a qualsiasi sacrificio, mentre si struggeva anelando a una imminente vittoria — la sconfitta colpiva la Patria e la Colonia suscitando le ire del popolo. — Eppure, malgrado le incredibili fatalità, che resero più atroce la sconfitta, il nemico, così forte per numero, così baldanzoso per natura, volse il tergo e tornò alle sue terre, disposto a concludere la pace." (BARATIERI)

Pensiamo che quale epilogo a questo nostro riesame dei fatti che tanta risonanza ebbero un secolo orsono possa degnamente figurare l'epigrafe scolpita sulla lapide del generale Baratieri. Egli venne processato per i fatti di Adua e, benché assolto per inesistenza di reato, fu considerato al "di sotto della situazione" e messo a riposo. Ritiratosi a vita privata, morì nel 1901, quando tutti avevano dimenticato che la sua carriera era iniziata addirittura con la promozione a capitano sui campi dei Mille, proseguita con la medaglia al valor militare conquistata a Custoza nel 1866 e coronata dalla nomina a governatore dell'Eritrea nel 1892.

L'Abba Garima citato nell'epitafio è un'altura a ridosso di Adua, che fronteggia l'altra asperità dello Scelloda, entrambe postazioni militari che furono teatro della battaglia del 1 marzo di 100 anni fa

*Qui ha sepoltura
Oreste Baratieri
Generale delle milizie italiane
noto al mondo
per le sue fortunate imprese guerresche
nelle Campagne d'Africa
e più per il subito rovescio di fortuna
che legò il suo nome
a quello per l'Italia infelicissimo di Abba Garima
fu di alto intelletto e di cuore buono
e il mesto tramonto della vita*

*consolò con la fede e la preghiera
ultimo conforto all'anima
cui esperienza apprese
l'infinita vanità delle umane cose*

Nota Bibliografica

- O. BARATIERI: Memorie d'Africa, Genova 1988, XXIV—V
R.BATTAGLIA: La prima guerra d'Africa, Torino 1958, p.720
I. BONOMI: La politica italiana da Porta Pia a Vittorio Veneto, Torino 1944,
p.114—15
G. CANDELORO: Storia dell'Italia moderna, Milano 1977, vol 6 p.348
A. DEL BOCA: Gli Italiani in Africa Orientale, Bari 1984
G. DELLAMONICA: Attraverso la storia, Firenze 1994, p.120—23
A. GIARDINA V.CALVANI: I tempi dell'uomo, Milano 1986, p.172
D. MACK SMITH: Storia d'Italia, Bari 1987, p.278—79
E RAGIONIERI: Storia d'Italia, Torino 1976, vol IV. p.1828
C.J.S. SPRIGGE: Storia politica dell'Italia moderna, tr.E Bizzarri, Rocca
S.Casciano 1963, p.108
P. TURIELLO: Governo e governati in Italia, Bologna 1888, p.340

LE FUNZIONI DELL'IMPERFETTO "MODALE" ITALIANO IN UNGHERESE. ANALISI A CONFRONTO.

In questi ultimi tempi sono nate varie opere italiane che si occupano dell'uso e delle funzioni dell'imperfetto indicativo, il tempo verbale forse più variopinto del sistema verbale italiano.

Per introdurre il discorso sul tema indicato nel titolo, mi pare logico riassumere le caratteristiche del detto tempo. Grandi lavori e saggi danno un quadro molto vasto e dettagliato dell'uso dell'imperfetto indicativo, tra cui emergono i saggi scritti da Bertinetto /1986; 1991; 1992/. Quanto all'italiano contemporaneo e soprattutto a quello parlato si ricordano gli articoli di M. Berretta /1992/ e M. Mazzoleni /1992/.

Le tre aree espresse dall'imperfetto indicativo sono quella temporale (cioè indica un tempo passato), quella aspettuale (l'imperfetto per la sua caratteristica esprime incompiutezza dell'azione in confronto con il passato prossimo o con il passato remoto che indicano un'azione compiuta. In questo caso l'imperfetto indicativo può assumere aspetto progressivo, abituale o continuo, e quest'ultimo può essere durativo o iterativo.)

Ciò che concerne l'equivalenza dell'espressione dell'imperfettività in italiano e in ungherese rinvio a M. Farkas /1996/ in cui si vede chiaramente quanto è composito questo problema per noi ungheresi anche perché nel nostro sistema verbale esiste un solo passato. Non ci mancano però altri mezzi di espressione per indicare l'aspetto imperfettivo, tra cui particelle modali *éppen, épp — stava + gerundio* (progressivo), *rendszerint — di solito, általában — in genere* (abituale), *egyfolytában, állandóan — di continuo* ecc. (continuo). Inoltre si applicano avverbi temporali che indicano la durata del processo. Se c'è prefisso in ungherese è di origine avverbiale e viene messo dopo il verbo.

La terza area coperta dall'imperfetto indicativo è quella modale su cui avrei intenzione di concentrarmi in questa sede. Sui valori dell'imperfetto indicativo si vedano Bertinetto /1986, pp. 368-380/, Pazzanella /1987; 1990/ e Berretta /1992/. I linguisti ricordati sottolineano comunemente che i valori

modali indicano un certo grado di distacco dalla realtà attuale e in alcuni casi, l'imperfetto indicativo sembra commutabile in variazione libera con il condizionale, e poi l'imperfetto indicativo viene utilizzato anche con il significato di *futuro nel passato* /Herceg, 1969; Fogarasi, 1983/.

I. L'intercambiabilità dell'imperfetto indicativo con il condizionale si può realizzare nei casi seguenti:¹

1. Per esprimere *cortesia*:

(1) a. *Volevo (vorrei) un paio di guanti.*

Szeretnék egy pár kesztyűt.

(2) b. *Cosa desiderava (desidererebbe), signore?*

Mit óhajt (hajtana), uram?

2. L'imperfetto *fantastico*, che presenta eventi in qualche modo solo immaginati dal parlante:

(2) *Peccato che non ci siamo portati via quella bella insegna.*

Già, e poi magari passava (sarebbe passato) un vigile e ci conciaiva (avrebbe conciat) per le feste.

Kár, hogy nem vittük magunkkal azt a szép cégtáblát.

Persze, aztán meg jött volna egy rendőr, s jól ellátta volna a bajunkat.

3. L'imperfetto di *pianificazione* che indica una intenzione del parlante non ancora definita o ostacolata:

(3) *Domani andavo (andrei) in biblioteca.*

Holnap könyvtárba mennék.

Úgy volt, hogy holnap könyvtárba megyek.

Azt terveztem laz volt a szándékom, hogy...

4. L'imperfetto *potenziale* che presenta eventi che potevano o dovevano accadere ma non sono accaduti:

(4) *Come veniva (sarebbe venuto) se non aveva la macchina.*

Hogy jött volna, ha nem lenne kocsija/ha nincs kocsija.

5. L'imperfetto che esprime *futuro nel passato*

(5) *Si allontanò dicendo che tornava (sarebbe tornato) subito.*

Elment, és azt mondta, hogy rögtön jön/jönni fog.

¹D'ora in poi gli esempi italiani sono presi da Mazzoleni (1992, pp.181-183)

Quanto all'ungherese è da sottolineare che in questi casi si utilizza solo ed esclusivamente il condizionale presente o passato a seconda del contesto. La spiegazione va cercata nel fatto che nei primi quattro casi l'imperfetto perde le caratteristiche temporali e aspettuali in italiano ed esprime intenzione, volontà, pianificazione — aree proprio coperte dal condizionale. È da notare che nel (3) anche l'ungherese può applicare il passato, cioè si può parafrasare: *Ho progettato, ho avuto intenzione, era così*, ma solo con espressioni che esprimono intenzioni che dopo non si realizzano.

È un discorso a parte il caso del futuro nel passato in italiano perché nella nostra lingua — dato che manca la concordanza dei tempi — anche dopo una principale con verbo al passato si applica l'indicativo presente o futuro. II. 1. Un uso dell'imperfetto che conserva le caratteristiche temporali e aspettuali e vi aggiunge una sfumatura di *irrealità*, è quello di *conato e imminente*, in cui gli eventi indicati stavano per accadere ma non sono accaduti.

- (6) L'aereo decollava già dalla pista, quando il pilota si accorse che il motore perdeva colpi.

A repülőgép már éppen felszállt volna (felszállni készült), amikor a pilóta észrevette, hogy kihagy a motor.

È da osservare che in ungherese abbiamo due possibilità di tradurre l'imperfetto *imminente*: il condizionale passato (*felszállt volna — sarebbe decollato*) o passato (*felszállni készült — si stava preparando per decollare*). Ambedue le forme verbali indicano un'azione non realizzata, non compiuta. Inoltre, in ungherese si trovano avverbiali che esprimono l'aspetto progressivo (*már éppen — già appena*) che accentuano ancora di più l'incompiutezza del processo per un altro evento accaduto effettivamente (... *quando il pilota si accorse che...*).

2. L'imperfetto indicativo perde il suo valore aspettuale per assumerne uno modale, nell'uso *onirico*, in cui gli eventi sognati e narrati vengono presentati con questa forma anche quando sono puntuali e momentanei.

- (7) Questa notte ho fatto un sogno di spaventi /.../

Mi trovavo precisamente a Cimarra di Panisperna /.../,
quando ad un tratto *mi pareva* di sentire scoccare dal
cielo... /.../ e fra di me *dicevo*: "ci siamo".

/Baldini, pp. 61-63/.

Rémséges álmom volt ma éjszaka. Cimarra di Panispernaban
voltam, amikor hirtelen úgy *tűnt* nekem, mintha az égből
lecsapódna... /.../ és magamban azt *mondtam*: na, jól nézünk ki.

In ungherese si traduce in passato (anche l'italiano conserva la caratteristica temporale). Per altri esempi di quest'uso si veda M. Farkas /1997/, in cui facendo uno spoglio del valore espressivo dei tempi verbali in *I sensi incantati* di A. Bevilacqua² sono arrivata alla conclusione che la sovrabbondanza dell'imperfetto indicativo *onirico* è dovuta al tema del romanzo. Infatti, la storia si svolge al confine fra la realtà e l'immaginario: tutto è traslocato nell'irreale. Per descrivere il mondo dei maghi e del mistero, lo scrittore usa l'imperfetto indicativo.

3. Nell'imperfetto *ludico* si perdono sia le caratteristiche aspettuali che temporali, poiché l'uso riguarda eventi non passati ma futuri.

- (8) ...facciamo che noi *eravamo* grandi e io ti *regalavo* tutti i giorni i Pasticcini Lazzaroni.

Tegyünk úgy (játsszuk azt), hogy mi *már* nagyok vagyunk, s én minden nap *ajándékozni fogok* neked...

L'equivalente verbale in ungherese sta o in presente con avverbiale *már* — già che indica la sfumatura del futuro, o addirittura in futuro.

4. Nell'imperfetto *epistemico-doxastico* pure si perdono le caratteristiche temporali e aspettuali, perché resta solo incertezza del parlante riguardo ai contenuti proposizionali sui quali sta ponendo una domanda di conferma.

(9) A che ora *dovevamo* incontrarci stasera?

(9) a. Hány órákor *is találkoznak/fogunk találkozni* ma este?

b. Hány órákor *is kellene találkoznunk* ma este?

c. *Hánykor is volt*, hogy találkoznak ma este?

(10) Che cosa c'era domani al cinema?

a. Mit *is adnak* holnap a moziban?

b. Mi *is lesz* holnap a moziban?

Quanto all'ungherese, nel 9a si osserva l'uso del presente o del futuro perché l'incertezza si riferisce al futuro: nel 9b si trova il condizionale presente che suggerisce incertezza in questo contesto, mentre nel 9c si osserva un'eventuale parafrasi, in cui il verbo della principale sta al passato. Nel 10a si vede un presente nel senso futuro perché l'avverbio *domani* indica il tempo reale: mentre il 10b applica il futuro. Però è da osservare che anche in ungherese il futuro *modale* può esprimere incertezza soggettiva. Inoltre,

²Cfr. Alberto Bevilacqua: *I sensi incantati*, Milano, Mondadori, 1991.

in ungherese ha anche molta importanza l'avverbio modale (*is*) che attenua il valore reale espresso dal presente o dal futuro.

III. L'imperfetto modale si trova ancora in contesti di passato o presente, tipicamente nelle ipotetiche dell'irrealtà, in ipotetiche ellittiche della protasi ed in altre espressioni controfattuali nelle principali. La concordanza al doppio imperfetto indicativo per la zona ad altra ipoteticità del periodo ipotetico è tipica dell'italiano comune /Berruto, 1983/. Con l'imperfetto indicativo ipotetico — che asettualmente è neutro fra perfettività ed imperfettività — ci si può riferire al passato, al presente ed al futuro ed anche al periodo esattamente coincidente con il momento dell'enunciazione /Mazzoleni, 1992, p. 176/.

Presente, passato:

- (11) Chiaro che se *lavoravo/lavorassi/avessi lavorato/* non mi *faceva/farebbe/avrebbe fatto/* perdere il posto.

Persze, ha *dolgoznék/dolgoztam volna, nem volna ki /dobott volna ki a munkahelyemről.*

futuro:

- (12) Se lo *mangiavi* domani, *era* meglio.
Jobb *lenne*, ha holnap *ennéd* (majd) meg.

momento dell'enunciazione:

- (13) Se *pioveva* forte *uscivo* con l'ombrello (Detto polemicamente mentre pioviggina ed il parlante sta uscendo senza).

Ha jobban *esne, hoznék* ernyőt (eseget, s a beszélő éppen meg) el otthonról).

Negli equivalenti ungheresi si usano rispettivamente il condizionale presente o il condizionale passato sia nella protasi che nell'apodosi, e mi sembra non ci sia nessun'altra possibilità per esprimere ipoteticità. Anche gli equivalenti ungheresi accentuano il fatto che in questo uso l'imperfetto indicativo perde le caratteristiche temporali ed asettuali. Si ricorda che questo fenomeno è presente anche in altre lingue: cioè l'uso di tempi passati per indicare ipoteticità /James, 1982/, non però in ungherese.

Conclusione: Quanto alla traducibilità o equivalenza dell'imperfetto indicativo modale in ungherese, mi risulta chiaro che ciò è determinato dal fatto di quale caratteristica dell'imperfetto indicativo stia in primo piano nella proposizione o nel dato contesto. In tal modo, quando esprime cortesia,

pianificazione, eventi sognati, possibili o imminenziali (I.1,2,3,4.) in ungherese si applica il condizionale presente o passato. Nell'uso *onirico* — con il mantenimento della caratteristica temporale — si usa il passato in ungherese (II.2.) Quando invece perde la caratteristica temporale, cioè di passato (II.3,4.), in ungherese si traduce in presente o futuro. Nel caso dell'imperfetto indicativo ipotetico vince l'ipoteticità anche nel costruito italiano, — neutralizzando tempo e aspetto — e, in tal modo, in ungherese solo il periodo ipotetico può esprimere lo stesso contenuto semantico.

Bibliografia

- BAZZANELLA, C., I modi dell'imperfetto, "Italiano e oltre", II/2, pp. 18-22, 1987.
- BAZZANELLA, C., "Modal" Uses of Italian Indicativo Imperfetto in a Pragmatic Perspective, "Journal of Pragmatics", 14/3, pp. 439-457, 1990.
- BERRETTA, M., Sul sistema di tempo, aspetto e modo nell'italiano contemporaneo. "SLI", 33, pp. 135-154. 1992.
- BERRUTO, G., L'italiano popolare e la semplificazione linguistica, "Vox Romanica", 42, pp. 38-79, 1983.
- BERTINETTO, P.M., Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo, Firenze, Accademia della Crusca, 1986.
- BERTINETTO, P.M., I tempi del verbo, in L. RENZO — G. SALVI (a cura di) Grande grammatica italiana di consultazione, Vol. II: Il sintagma verbale, avverbiale. La subordinazione, Bologna, il Mulino, 1991.
- BERTINETTO, P.M., Le strutture tempo-aspettuali dell'italiano e dell'inglese a confronto, "SLI", 30: pp. 49-68, 1992.
- FARKAS, M., Perfettività e imperfettività nell'ungherese e nell'italiano, SILTA, 25, 1996.
- FARKAS, M., Il valore espressivo dei tempi verbali in I sensi incantati di Alberto Bevilacqua, (in stampa)
- FOGARASI, M., Grammatica italiana del Novecento, Roma, Bulzoni, 1983.
- HERCZEG, G., Il "futuro nel passato" in italiano, "Lingua Nostra", XXX/3, pp. 63-68, 1969.
- JAMES, D., Past Tens and the Hypothetical: A Cross Linguistic Study, "Studies in Language", VI/3, pp. 375-43, 1982.
- MAZZOLENI, M., "Se lo sapevo non ci venivo": l'imperfetto indicativo ipotetico nell'italiano contemporaneo, SLI, 33, pp. 171-189, 1992.

NOMI PROPRI ITALIANI NELL'UNGHERESE

Dei vocaboli italiani entrati nell'ungherese si è parlato tante volte e sotto diversi aspetti; a mia conoscenza, però, non sono stati ancora trattati da nessuno sistematicamente i prestiti nell'ambito dei nomi propri. Appartengono a questa sfera i nomi personali, cioè gli antroponimi (cognomi e nomi), i nomi geografici, cioè i toponimi (ed eventualmente anche i nomi delle istituzioni). L'analisi di questi prestiti speciali non può rientrare in un'indagine strettamente linguistica; ha, infatti, tante implicazioni storiche, genealogiche, sociali, geografiche, economiche, politiche ecc. Appunto per questo, quando ci accingiamo all'analisi dei nomi propri di origine italiana nell'ungherese, bisogna tener conto anche dei metodi e dei risultati delle scienze sopraelencate. Vorrei ancora premettere che il presente lavoro è soltanto una prima esplorazione di un argomento di vasto interesse e che potrà trovare ulteriori approfondimenti durante le ricerche future.

Antroponimi

Per quel che riguarda i cognomi di origine italiana, è chiaro che si tratta in prima linea di un fenomeno storico: quando i contatti con la Penisola erano attivi, assieme agli Italiani arrivati in Ungheria poteva diffondersi anche il nome di famiglia. Quando tracciamo un panorama dei cognomi italiani entrati nell'ungherese non vogliamo ripercorrere tutti i periodi dei rapporti italo-ungheresi. Vogliamo invece riassumere in che modo può avvenire l'insediamento degli Italiani in Ungheria e chi può essere considerato 'di origine italiana'.

a) La presenza di Italiani e dei loro nomi può essere fenomeno temporaneo ed effimero; dopo un soggiorno più o meno lungo — di solito per ragioni di lavoro — in territorio ungherese molte volte non rimangono tracce onomastiche degli Italiani. È naturalmente anche possibile che non sappiamo accertarci della presenza di una dinastia di Italiani perché le fonti sono lacunose o andate perse. Ci troviamo, quindi, in questi casi, di fronte a presenze periodiche di Italiani, e non si può parlare di addomesticamento. In

questo gruppo troviamo forse i cognomi più famosi, ma dal nostro punto di vista (= onomastica) non sono molto rilevanti, sono ricordi importanti per le ricerche storico-culturali.

Esempi famosi per questo primo tipo possono essere trovati già agli inizi dello Stato Ungherese: il nipote di Re Santo Stefano, *Pietro Orseolo* regnò in Ungheria in due periodi, ma scomparve senza aver fondato una dinastia. Nei vari periodi del Medioevo sono arrivati molti italiani in Ungheria, a Buda per esempio esisteva addirittura una Via degli Italiani (*Olasz utca*) nella quale essi dimoravano. Tra i commercianti provenienti da Firenze nel Trecento ricordiamo *Franciscus Bernardi*, la famiglia *Saraceno* era invece di Padova; per il Quattrocento bisogna menzionare il fiorentino *Bontempi*, o il veneziano *De la Sede*. Bisogna ricordare anche il caso di *Pipo di Ozora*.¹ Sono notissimi molti nomi di umanisti e di artisti che arrivarono in questo periodo nelle corti dei re ungheresi (p.es: *Antonio Bonfini*, *Galeotto Marzio*). Anche nelle epoche successive è frequente l'arrivo di Italiani che poi non si stabiliscono in Ungheria. Per il periodo delle guerre contro i turchi ricordiamo soltanto *Luigi Ferdinando Marsigli*; nel Settecento fu attivo in Ungheria lo scultore *Carlo Adami* che per incarico del comune di Buda scolpì, nell'1785, la statua di Pallade Atena. Nell'Ottocento, e più precisamente nel 1836 arrivò in Ungheria il pittore *Jakab Marastoni* che fondò la prima accademia pittorica a Pest (1846).

b) Se le permanenze, per qualche ragione, abbracciano periodi più lunghi, avviene forse anche un insediamento, si crea una famiglia, ecc., la presenza di Italiani e dei loro nomi diventa un elemento fisso della società e della cultura ungherese. In questi casi i figli di un italiano nascono in Ungheria, frequentano scuole ungheresi, imparano la lingua, ecc., quindi diventano magiari in tutti i sensi. È in questi casi che anche i cognomi possono subire delle modificazioni morfo-fonologiche ma anche sintattiche attraverso le quali i nomi italiani diventano prestiti. Aggiungiamo ancora che provenienza italiana può voler dire anche una origine italica che non rientra tra i confini statali dell'Italia (pensiamo per esempio al caso di Fiume, città dalla quale, dopo la prima guerra mondiale, molti italiani vennero a stabilirsi in Ungheria, come per esempio gli *Zambra*, i *Melocco*; per un'epoca precedente potremmo ricordare il caso della famiglia *Giovannini*,² per i

¹Il fiorentino Filippo Scolari arriva in Ungheria sotto il regno di Sigismondo; diventa uomo fidato del re, prende parte a numerose battaglie contro i Turchi e in breve tempo accumula un patrimonio immenso. Ha anche un nome ungherese: il cognome *Ozorai* allude alla collocazione dei poderi, è cioè di tipo prediale.

²È una famiglia di origine svizzera, arrivata in Ungheria all'inizio dell'Ottocento. (XIII. kerületi hírnök, aprile 1997, p. 5)

nostri tempi invece può essere esempio quello della famiglia del collega *Giampaolo Salvi*³).

Nomi famosi di questo tipo sono, nell'ambito dell'alta nobiltà, *Odescalchi*, *Pallavicini*, famiglie i cui membri sono tuttora attivi anche in Ungheria (il nome del giovane *Odescalchi Dániel* è noto anche dalla vita politica). Possiamo però ricordare, in base alle nostre ricerche, anche casi meno famosi ma tipici. La famiglia *Zanoletti*, originaria della Sardegna, arriva in Ungheria nel 1743 a *Ipolyság* (slovacco: *Šahy*); *József* nasce nel 1878 a *Ipolyság*, dove passa la sua vita come cittadino onorato.⁴ Anche il nome *Zambelli* sembra essere presente in Ungheria per più generazioni: *András* (1794—1824) fu architetto; *Lajos* (1815—1901) invece fu militare che passò dalla parte degli Ungheresi nella rivoluzione del'48 e fu imprigionato per varie volte. I *Gallina* nacquero in Ungheria: *Frigyes* nel 1879, *Károly* nel 1880.⁵ — Infine, alcuni esempi dei nostri tempi. La famiglia di *József Risi*; secondo la tradizione familiare i loro antenati italiani devono essere arrivati in Ungheria nel Seicento, erano vignaiuoli nelle vicinanze di *Tiszafüred*. La famiglia aveva un ramo cattolico e uno protestante. I *Dellamaisztra*, *Della Donna*, *Benedetti* provengono da Udine, e ancora dal Friuli arrivano i *Del Medico* (1844, *Pietro*, macellaio); il primo *Corti* un Ungheria è uno scultore di Como che lavorò alla costruzione dell'edificio del Parlamento; gli *Sgardelli* (originariamente *De Sgardelli*) arrivano da Trieste (*Cesare De Sgardelli* era collonnello sotto *Horthy*); i *De Vescovi* provengono dall'Istria, i *Delbó/Del-Bo* da Padova.⁶ Anche se l'area nord-occidentale sembra avere un ruolo importante in quest'immigrazione, anche le parti centrali della Penisola sono interessate (Roma: *Dellamartina*).

³Il professore dell'ELTE di Budapest, Giampaolo Salvi, arriva in Ungheria dopo una formazione professionale presso l'Università degli Studi di Padova dalla Svizzera italiana, nei pressi di Locarno. I due figli si chiamano *Nóra* e *Péter*, e si sono formati completamente nel sistema scolastico ungherese.

⁴Conseguì i suoi studi presso il seminario dei benedettini a *Esztergom*, dopodiché portò avanti l'attività di spazzacamino, esercitata già da 200 anni dalla famiglia. Il padre, che fu per 25 anni sindaco della cittadina, morì nel 1905; *József* lo sostituì anche in questa carica, oltre alla quale aveva molti altri impegni sociali. Con lui la posizione economica di *Ipolyság* ebbe una svolta positiva (costruzione dei servizi pubblici). ("A magyar legújabb kor lexikona", 1933. p. 1100)

⁵"A magyar legújabb kor lexikona", 1930. p. 608

⁶V. T. Konczek, op. cit.

c) Bisogna ricordare infine, che — come avviene per i vocaboli — gli Italiani possono arrivare in Ungheria e diventare ungheresi anche con la “mediazione” di permanenze precedenti in altri Paesi (nella maggior parte dei casi in Austria). Questo avviene frequentemente dopo che il turco fu scacciato dal territorio ungherese, e nello stesso tempo c’era una convivenza nel Regno degli Asburgo tra i diversi popoli; ma ci sono casi di questo tipo abbastanza frequenti anche negli ultimi tempi.⁷

Arrivano così, tramite un soggiorno presso la corte di Vienna, famiglie come *Cavriani, Porcia, Spannocchi, Lo Presti, Olofredi, Sardagna*⁸ che, anche se oggi non sono più conosciute, sono diventati momenti della storia ungherese. Sempre al Settecento risale l’arrivo in Ungheria della famiglia *Martinelli*; l’attività budapestina di *Anton Erhard* (nato a Vienna attorno al 1684 e morto ivi nel 1747) abbraccia i decenni che intercorrono tra gli Anni Venti e Trenta del secolo; della fine dell’Ottocento - inizio del Novecento possiamo ricordare, ovviamente sempre della stessa famiglia, lo scultore *Jenő Martinelli*.

Attualmente vivono in Ungheria famiglie di origine italiana già assimilate; in conseguenza anche dei cambiamenti politici favorevoli degli ultimi anni a queste si sono aggiunte nuove famiglie o famiglie italiane per metà. In questo secondo caso si tratta per lo più di donne sposate con un italiano le quali, più tardi, tornano (con o senza figli) nella patria, ma vogliono mantenere, per diverse ragioni, il cognome italiano del marito (così il cognome italiano si diffonde in Ungheria anche senza la presenza fisica del vero “proprietario” del cognome nel nostro Paese).⁹ — Nel seguente elenco

⁷Ricordo qui i casi emersi dalla tesi di laurea di T. Konczek (op. cit. p. 38): *Dedeó* - Jugoslavia, *Del-Giacco* - Australia, *Del-Fiol* - Romania, *De Rivó* - confine italo-francese.

⁸Sulle famiglie portatrici dei cognomi elencati si trovano dati interessanti in “Magyar nemzetségi zsebkönyv” /Almanacco sulle casate ungheresi/, I: Famiglie dell’aristocrazia, Budapest, 1888; II: Famiglie nobili, Budapest, 1905. — I Porcia sono conti di origine friulana; sono stati naturalizzati nel 1659. I Cavriani sono baroni di Imena; naturalizzati sempre nel 1659. Gli Spannocchi, naturalizzati nel 1827, provengono dai dintorni di Siena (Spannocchia). L’ultimo dei Lo Presti, naturalizzati nel 1764, — strana ironia della sorte! — fu un certo Árpád (morto nel 1879).

⁹Presso la Cattedra di Italianistica dell’Università degli Studi “Eötvös” di Budapest la laureanda Tíria Konczek ha preparato la sua tesi sui cognomi italiani in Ungheria. Come metodo per la scelta del materiale ha scelto anche lei quello già adoperato da Emidio De Felice (spoglio di certe lettere — A, B, C, CS, D, F, G, K, M, P, Q, R, S, T — degli elenchi telefonici di Budapest); le sue indagini si sono concentrate su Budapest (città in cui vive circa il quinto della popolazione ungherese). L’analisi, prevalentemente di tipo sincronico, dedica una certa attenzione anche agli aspetti dell’adattamento linguistico dei

alcuni cognomi figuranti sull'elenco telefonico del 1996 di Budapest, ai quali aggiungo quelli che sono comunemente noti anche al vasto pubblico o che sono conoscenze personali: *Albisi (Annamária), Albisy (Albert), Angelo (Károlyné), Angelotti (Jánosné, Zsuzsanna), Antoni — Antóni, Bándoli (Istvánné), Barbaró (Gyuláné), Bellei (Simona), Belloni (Ákos), Benedetti (Tibor), Biagioni (Augusztóné), Biasco (Róza), Boldini (Miklósné), Buffagni (Augusztóné), Castiglione (László), Catanzaro (László), Catanzaró (Gyula, Istvánné), Cattarinó (Sándorné), Cavalloni (Éva, Gyöngyi), Chinora (Ferenc), Chinóra (Pálné), Conti (Michelangelóné), Corradi (Gábor, Gyula, Surd, Zsuzsanna), Corti (Éva, Hugó, Jenő), Cosutta (Márton), Csampa (Ottó), D'Albini (Edéné), Da Re (Lajos), De Battista (Gábor, Italo), De Castello (Alice), De Rivó (Ferenc), De Sorgo (Miklós), De Toniné Zsirai (Mária), De Vescovi (András), Dedeó (Gyula), Del Biankó (Ferenc), Del-Giacco (Zoltán), Del Medico (Imre), Del Medico-Job, Del Medico Rossinelli, Del-Bo (Márió) Delbó (Emil), Della Donna (Mónika), Della Chiesa (Eduárdné), Della-Chiesa (Gézáné), Dellamaistra (Mario), Dellamaistra (Győző), Dellszéga (Lajos), ?Dellszegi (Péter), Deszatta (Lajos), Devescovi (György, József, Mária, Vilmos), Di Bella (Margit), Di Franco (Enrico), Di Giovanni (László), Di Gleria (Edit, Katalin, Zsuzsanna), Di Gléria (Győző), Di Sandri (Klára, Tiborné, Zoltán), Failoni (Donatella), Formaggini (Róbertné), Franzoni (János), Franzos(s)o¹⁰ (Hajnalka), Franzosó (Károly),¹¹ Gavoldi (Enrico), Giovannini (Kornél), Guidi (Józsefné), Gujdi (Árpád, László), Guseo (Zsuzsa), Mattioni (Eszter, Józsefné), Melocco (Miklós), Nikoletti (András, Gyula), Pasqualetti (Zsófia), Pávó (Gyula, Árpádné, Zsigmond), Pavone (Judít, Lucio), Risi (József, György, Katalin), Russzó (László, Magdolna), Salvarani (Zsófia), Salvi (Giampaolo, Nóra, Péter), Sártori (Viktória), Sártory (Olivér, Tibor, Zsófia), Sgardelli (Lászlóné), Skardelli (György), Tettamanti (Béla, Edit, Gábor), Zambelly (Béla, Péter), Zambon (István), Zánoni (Nándorné), Zanutta (Veronika), Zarembo (Gyula), Zombella (Istvánné) ecc.*

cognomi italiani alla lingua ungherese. Sono interessanti alcune brevi interviste fatte alle famiglie sulla propria origine.

¹⁰Il nome, con accanto lo stesso nome di battesimo (*Hajnalka*), mestiere, indirizzo e numero telefonico, figura due volte sull'elenco, una volta nella variante *Franzoso*, l'altra volta invece come *Franzosso*.

¹¹Nell'album intitolato "Budapesti üdvözet" /Saluti da Budapest/, Budapest, 1983, Helikon, in cui sono presentate cartoline illustrate che raffigurano la Budapest del Millennio (attorno al 1896), a p. 72 si vede l'angolo tra le vie Medve e Csalogány; con la salumeria di Franzoso Károly.

Anche da questo elenco risulta chiaro che se il cognome italiano è presente nell'ambito linguistico ungherese da un periodo relativamente più lungo, possono avvenire dei cambiamenti fonomorfologici anche qui, come avviene normalmente nel caso delle parole-prestito comuni. Riassumo nei seguenti i fenomeni più frequenti:

- trasposizione dell'accento: la prima sillaba porta l'accento, e questo viene segnalato anche nella scrittura (p.es: *Bándoli, Sártori, Zánoni*)
- contrazione (p.es. *Delbó, Del-Bo; Della-Chiesa, Dellamaistra, Dellaszéga*)
- allungamento, all'ungherese, di una vocale; (p.es: *Antóni, Catanzáró, Pávó; Dellaszéga, Di Gléria*);
l'allungamento interessa spesso l'-o finale, che è una caratteristica generale dei cognomi ungheresi uscenti in -o (p.es: *Barbaró, Catanzáró, Cattarinó, Del Biankó, Delbó, Pávó, Russzó*)¹²
- cambiamento grafico di una consonante (p.es: *Del Biankó, Deszatta, Csampa, Nikoletti, Gujdi, Dellamaisztra*)
- pronuncia di una consonante con un diverso valore come nell'originale ([ʃ] *Risi, Sártori, Skardelli*)
- cambiamento dell'-i finale nel caratteristico -y finale dei cognomi ungheresi (p.es: *Sártory, Zambelly, Albisy*)
- combinazione dei vari fenomeni citati (p.es: *Deszatta, Dellamaisztra*: trascrizione della consonante e contrazione; *Dellaszéga*: trascrizione della consonante, allungamento della vocale e contrazione).

Bisogna però aggiungere che anche nel definire una forma come addomesticata bisogna procedere con molta cautela; infatti, alcune volte ci si può accertare che non si tratta di addomesticamento ma di un semplice errore di grafia/stampa riportato sull'elenco telefonico. È il caso, ricordato da T. Konczek,¹³ del cognome *Chinóra*, che è usato nella forma originaria (*Chinora*) dai membri della famiglia. (V. anche nota 10.)

Accanto ai cognomi italiani nell'elenco di sopra ho indicato anche i nomi per far vedere che solo in pochi casi si tratta di portatori probabilmente del tutto italiani: questi hanno sia il cognome sia il nome italiani (p.es: *Di Franco Enrico*; di *Bellei Simona* sappiamo invece che la sua formazione è avvenuta in Ungheria). Sono possibili ancora nome e cognome italiani anche quando si tratta di una moglie di un italiano, che, seguendo le regole

¹²Possono esserci, in questo campo, dei cambiamenti che avvengono nelle diverse generazioni: *János Melocó*, nato nel 1872 e attivo a Fiume, scrisse il proprio nome con la -ó finale lunga ("A legújabb magyar kor lexikona", 1933); uno dei discendenti, il famoso scultore *Miklós Melocco* invece usa la scrittura all'italiana.

¹³Op. cit. p. 35—36

ungheresi, ha scelto il nome del marito e ci ha aggiunto l'antico suffisso *-né*, che serve appunto per esprimere lo status di donna sposata (p.es. *Conti Michelangelóné*). È presente una variante con un nome di battesimo italiano addomesticato, p.es: *Buffagni Augusztóné*, *Biagioni Augusztóné*. Molto frequente è un nome di battesimo del tutto ungherese accanto ad un cognome italiano, addomesticato o no (p.es. *Di Giovanni László*, *Della-Chiesa Gézáné*); in questi casi si tratta senz'altro di persone che sono nate in Ungheria, ed hanno ricevuto un nome ungherese.

Esistono, inoltre, alcuni cognomi, senz'altro non appartenenti ai più antichi cognomi ungheresi, che derivano da toponimi italiani: *Bolonyai* (con la trascrizione della consonante all'ungherese); *Római* (sempre all'ungherese, l'*-ó* finale è lunga), *Pármay* (vocale lunga scritta all'ungherese); questi toponimi sono seguiti dal suffisso *-i/-y* che connesso a toponimi designa l'origine, la provenienza.¹⁴

Oltre ai cognomi ovviamente italiani (casi come quelli di sopra quando l'origine della famiglia è attestata anche da documenti o almeno da tradizioni famigliari) ci sono molti casi che devono essere sottoposti ad ulteriori accertamenti (p.es: *Fábri* < *Fabbri*?, *Dalotti*?, *Chiovini*? *Cioso*? *Csaballa*? *Aldea*? *Ballia*? *Kardi/Kárdi*? *Boldán*? *Grobetti*? *Grisostoló*? *Costandi*? *Chira*? *Finochi*? *Fugli*? *Kvalla*? *Czellaó*? *Czellakó*? *De Coll*? *Delbel*? *Meszéna*? *Bassola*? ecc.). — Ci sono alcune forme cognominali che potrebbero trarre in inganno colui che presta troppa attenzione agli aspetti formali-fonici dei nomi. È il caso, per esempio, di *Csánó* (che potrebbe derivare da *Ciano*); o ancora di *Fornosi*, *Dági* (? < *D'Aghi*), *Fóra*, *Bodoni*, *Galló*, *Balla* ecc.: tutti questi invece sono cognomi di origine ungherese.¹⁵ È anche possibile che convivano, in Ungheria, due cognomi *Alberti*, *Balla*, *Bodoni* ecc.: uno indigeno, ma uno di origine italiana; accertarsi sull'origine di questi dopponi pare molto difficile, e può essere basato solo su ricerche

¹⁴Tra questo tipo di cognomi presenta un caso insolito *Pádua*. Nell'intervista rilasciata a T. Konczek (op. cit. p. 37) *Ildikó Pádua*, nota attrice, racconta che il bisnonno fuggì in Ungheria nel periodo della prima guerra mondiale, e non avendo documenti, poté solo ripetere, al confine, il nome della città da cui proveniva (appunto *Padova*, in quel periodo per gli Ungheresi *Padua*); così venne indicato come cognome questo toponimo nel suo nuovo documento.

¹⁵V. i dati relativi in Miklós Kázmér: "Régi magyar családnevek szótára. XIV—XVII. század" /Dizionario degli antichi cognomi ungheresi. Sec. XIV—XVII./ A Magyar Nyelvtudományi Társaság kiadványa, Budapest, 1993. pp. 1172. — *Fornosi*, *Dági* e *Bodoni* risalgono a toponimi (risp. *Fornos*, regione Bereg; *Dág*, regione Esztergom e *Bodony*, nome di diverse località nel bacino dei Karpazi); *Csánó*, *Fóra*, *Galló* e *Balla* risalgono invece a nomi personali (risp. *Csán*, *Flórián*, *Gállos*, *Borla* < *Barnabás*), derivati con diversi suffissi.

concrete genealogiche. — *Dellaszegi* sembra essere una variante di *Dellaszéga*, reso molto ungherese dall'alterazione dell'uscita vocalica ($a > i$), e così il secondo elemento della parola diventa *-szegi* che si trova come parte di molti cognomi veramente ungheresi (p.es: *Hátszegi*, *Egerszegi*, *Várszegi*); naturalmente anche in questo caso ci vorrà un'indagine concreta, perché sono sempre le famiglie che possono dare le informazioni più importanti riguardo al proprio nome e origine. Esempio potrebbe essere il caso dei cognomi *Chinora - Chinorai*; quest'ultimo sembra una forma addomesticata con il frequente suffisso *-i*. Secondo invece quello che raccontano i portatori di questi cognomi, il primo è veramente di origine (nord-)italiana, il secondo invece, in base al racconto della signora *Maria Chinoriai*, sarebbe di origine slovacca, la famiglia proviene infatti dal paesotto *Chinorany*.¹⁶ (Esiste, infatti, accanto a *Chinorai* anche *Chinorányi*). È incerto invece perfino per i membri della famiglia l'origine del cognome *Meszéna* che potrebbe avere un rapporto con l'it. *Messina*; secondo alcuni dati il primo avo italiano arriva in Ungheria nel 1630, e il cognome si usava anche nella variante *Messinai*, cioè con il regolare suffisso *-i* (racconto di *László Messinai*); un altro membro della famiglia (*György Messinai*) pronuncia il proprio cognome all'ungherese [ʃ], e afferma che durante la prima guerra mondiale ha indagato sull'origine del proprio cognome ma non ha ottenuto alcun risultato.¹⁷

Passando ai nomi (di battesimo), bisogna ricordare prima di tutto il lato ufficiale della questione. In Ungheria è possibile registrare all'anagrafe a) quei nomi che figurano nel noto libro di János Ladó "Magyar utónévkönyv"¹⁸, o b) quelli che, per richiesta del richiedente, saranno approvati dall'apposita sezione dell'Istituto di Linguistica dell'Accademia delle Scienze. Un nome non figurante nel libro menzionato potrà essere registrato se corrisponde prima di tutto a due criteri: — non deve avere un corrispondente, un equivalente già esistente ed usato nell'ungherese (per questa ragione sono stati respinti nomi come *Robertó*, *Alfrédó*, *Dzsulietta*, *Antónió*, *Dzsúlió*, perché l'ungh. ha i suoi indigeni *Róbert*, *Alfréd*, *Júlia*, *Antal*, *Gyula* ecc.); — d'altra parte la scrittura, la grafia del nuovo nome dev'essere tutta ungherese, cioè il nome importato deve essere trascritto all'ungherese, e non

¹⁶V. T. Konczek, op. cit. p. 35—36

¹⁷V. T. Konczek, op. cit. p. 32—33.

¹⁸Ladó János: "Magyar utónévkönyv" /Nomi di persona ungheresi/, Budapest, 1972³, Akadémiai Kiadó. Il materiale del libro è stato pubblicato recentemente in due volumi separati (nomi femminili, nomi maschili).

si possono registrare nomi che seguono grafie dell'inglese o dell'italiano¹⁹ (così i nomi di prima sono scritti *Robertó*, cioè con l'-o finale lunga; in *Alfrédó* anche la *e* dovrebbe essere scritta come l'*é* ungherese; *Dzsulietta* e *Dzsúlió* cominciano invece con l'ungherese *dzs* come nella parola pure di origine italiana *lándzsa* (< *lancia*) e così via); seguendo questa regola hanno dato il permesso, ad esempio, ad un *Rokkó* (< *Rocco*) e ad una *Kiara* (< *Chiara*).

Sfogliando il libro di Ladó, in cui c'è un elenco a parte per i nomi di donna e un altro per quelli di uomo, si nota che nomi di origine italiana si trovano per la maggior parte tra quelli di donna (la proporzione è: una sessantina di nomi femminili e solo 6-7 nomi maschili).

Cominciamo con questi ultimi: sono di origine italiana *Kamilló*, *Kapisztrán* (che deriva dal cognome di Giovanni da Capistrano, e *Capistrano* come cognome risale invece ad un toponimo); *Márió*, *Renátó*, *Tasziló* (< *Tasso*), *Rómeó*. Per i nomi italiani è caratteristico il suffisso finale -ó. Bisogna stare attenti nell'indagine delle etimologie dei nomi maschili; si potrebbe pensare che nomi frequenti nell'it. come *Brúnó*, *Gujdó* o *Daniló* sono nell'ungh. prestiti dall'italiano; si deve invece sapere che i primi due sono di origine germanica, il terzo è invece slavo.

Tra i nomi di donna elenco *Alda*, *Antonella*, *Bianka*, *Donatella*, *Itala*, *Loretta*, *Mietta*, *Miléna*, *Mirella*, *Nilla*, *Norina*, *Rita* (< *Margarita*), *Rozanna*, *Szandra*, *Szimonetta* ecc. Molti sono i nomi che risalgono a opere artistiche (ad opere musicali, pezzi teatrali, opere letterarie), p.es: *Aida* (Verdi), *Almiréna* (Händel: "Rinaldo"), *Aminata* (Tasso), *Armida* (Tasso), *Azucséna* (Verdi), *Toszka* (Puccini) ecc. Dagli esempi di sopra risulta che sono considerati suffissi "italiani" -ella e -etta, mentre invece -ina viene considerato ormai suffisso familiare anche nell'ungherese (forse per il frequente uso di nomi ungheresi che contengono questo suffisso, p.es. *Krisztina*; molti di questi risalgono ancora al latino). — Una delle problematiche più difficili è appunto questa, cioè la distinzione dei nomi di donna che risalgono al latino e di quelli che sono già sicuramente italiani (*Maura* p.es. è la coppia femminile del latino *Mauro*, e così non è da considerare come it.). Spesso abbiamo anche dei "doppioni" (*Roberta/Robertina* sono le coppie femminili del lat. *Roberto*, ma *Romola* è già prestito preso dall'italiano e non deve essere considerato coppia latineggiante di *Romolo* < *Romulus*; *Szimóna*

¹⁹Troppo spesso i richiedenti non tengono conto dell'obbligatorietà della trascrizione all'ungherese dei nomi stranieri: proprio mentre facevo le mie ricerche presso l'Istituto, qualcuno ha telefonato chiedendo se era possibile dare il nome inglese *Toy* ad un bambino; adesso, se pensiamo alla trascrizione ungherese, *toj* (it. 'cacca'), non ci meraviglieremo del fatto che non ci voleva troppa forza persuasiva per convincere il genitore ad abbandonare questa sua idea ...

è latino, ma *Szimonetta* è italiano). Anche nelle etimologie dei nomi di donna possiamo imbatterci in trappole: sembrano di origine italiana *Gilda* e *Gina* (nell'ungh. pronuncia velare del *g*), invece il primo è germanico ma deve la sua popolarità alla famosa opera di Verdi, il secondo è latino o germanico. Non devono trarci in inganno nemmeno nomi come *Pamina* o *Dalida*: ambedue sono nomi inventati ("Il flauto magico" di Mozart; popolare cantante negli Anni Sessanta-Settanta, originariamente: *Jolanda*).

In conseguenza alle pressanti richieste di nomi non figuranti sull'elenco di Ladó, è in preparazione, nel suddetto Istituto di Linguistica, una versione aggiornata degli elenchi contenuti nello stesso libro, e fra alcuni anni si avrà una lista "ufficiale" arricchita di molti nuovi elementi, derivanti in primo luogo da diverse lingue straniere. La lista dei nomi approvati si allarga continuamante anche di nuovi nomi italiani, fatto che dimostra non soltanto i vivi rapporti tra i due Paesi ma anche il prestigio dell'Italia e degli Italiani per gli Ungheresi. Anche tra i nomi richiesti negli ultimi tempi si nota una sproporzione tra i nomi di donna e quelli maschili, a favore di quelli femminili. Alcuni esempi per nomi già approvati: *Alesszia*, *Benita*, *Dária*, *Fortunáta*, *Karla*, *Lorella*, *Loréna*, *Miranda*, *Romina*, *Szabrina*, *Szantina*, *Szeverina*, *Szilvesztra*, e perfino *Moána*.²⁰ Numerosi nomi di donna nuovi derivano da nomi esistenti da lungo tempo anche nell'ungherese. (*Lauretta* < *Laura*, *Liviana* < *Lívia*, *Mariella*, *Marilla*, *Marinka* < *Maria* ecc.).

Un tipo particolare è rappresentato dal nome (*Hegedűs*) *Bello*, nome di un noto ristorante di Budapest. Si tratta di un nome ovviamente acquisito non nel battesimo, ma scelto più tardi, anche per richiamo pubblicitario (si tratta di un ristorante).

All'Istituto di Linguistica arrivano, giorno dopo giorno, numerose richieste di nomi italiani, tra cui ci sono, da una parte, casi sociologicamente molto interessanti che però non possono essere trattati in questa sede per ovvie ragioni di *privacy*; dall'altra, emergono anche storielle divertenti. Cito solo un unico caso, ricordato da un funzionario del Ministero degli Interni in un programma radiofonico,²¹ caso che mostra chiaramente l'influsso esercitato dai mezzi di comunicazione e il prestigio, questa volta fuorviante, del film (televisione) italiano o di attinenza italiana in Ungheria: uno dei richiedenti ha voluto dare il nome *Corleone* al proprio figlio; essendo però il nome originariamente un toponimo, da cui potrebbe derivare al massimo

²⁰Se sono giuste le informazioni del quotidiano Magyar Nemzet, il nome *Moána* significherebbe, in giapponese, 'mare profondo' (Magyar Nemzet, 24. 9. 1994).

²¹Autunno 1996, stazione Kossuth.

un cognome, la richiesta è stata respinta. Il nome è tornato ultimamente²² anche nel titolo di un articolo sulla mafia slava in Ungheria (*Továris Corleone*), questa volta come cognome.

²²Magyar Nemzet, 15-4-1997

KOSSUTH, L'EMIGRAZIONE UNGHERESE E L'ITALIA IN ALCUNI DOCUMENTI INEDITI

Come storico del Risorgimento che vive ed opera in Sicilia, sono orgoglioso di riprendere idealmente e concretamente una tradizione di studi e di ricerche sui rapporti italo-ungheresi nell'età del Risorgimento, che vide protagonista proprio a Budapest, giusto trent'anni or sono, un grande nome della storiografia italiana sul Risorgimento: il palermitano Gaetano Falzone. A lui, scomparso purtroppo ormai dieci anni fa, si devono numerosi e importanti contributi, tra cui vorrei qui ricordare solo quello sulle tradizioni del garibaldinismo in Ungheria e quello sui corrispondenti italiani di Stefano Türr.

Ma veniamo al tema del mio studio, che vuole essere un modo per onorare la memoria di Lajos Kossuth.

Intendo presentare in questa sede i primi risultati di una ricerca in corso, incentrata sulla "scoperta" di un archivio privato palermitano, gelosamente e mirabilmente custodito da una famiglia discendente da un diplomatico del Regno di Sardegna e poi d'Italia del secolo scorso, in cui si conservano interessanti documenti riguardanti, tra le altre cose, anche l'Ungheria e gli ungheresi durante il periodo 1849-1866.

Circostanze abbastanza casuali mi hanno permesso di conoscere e poi di frequentare in maniera sempre più assidua, a Palermo, la famiglia Cerruti, tra i cui avi vi è appunto quel Marcello Cerruti, genovese, personaggio sicuramente noto agli esperti di questioni risorgimentali ma sconosciuto al grosso pubblico, il quale ricoprì importanti incarichi come rappresentante diplomatico sardo prima, e italiano poi, per quasi mezzo secolo: dal 1825, quando, non ancora ventenne, ricevette il suo primo mandato come segretario particolare presso il ministro in Costantinopoli, alla fine del 1870, quando venne collocato a riposo col grado di "inviato straordinario e ministro plenipotenziario di prima classe", dopo l'ultimo incarico da lui tenuto a Madrid e, soprattutto, dopo l'avvenuta nomina a senatore del Regno.

Devo proprio alla grande sensibilità culturale di questa famiglia palermitana e alla squisita disponibilità dimostratami in particolare dal più

giovane dei Cerruti, il dott. Marcello, l'opportunità di aver potuto accedere al vasto e prezioso archivio di famiglia, alla cui sistemazione e organizzazione ho cominciato ormai da qualche tempo a dedicarmi, trovando competente ed utilissima collaborazione proprio in colui che porta lo stesso nome dell'importante diplomatico sabauda del secolo scorso.

Le carte dell'archivio in questione, per l'accesso alle quali rimane impagabile il mio debito di gratitudine nei riguardi della famiglia Cerruti, costituiscono un fondo quantitativamente e qualitativamente cospicuo, oltre che molto vario, data la notevole e assai vasta attività dispiegata dal diplomatico genovese nel corso della sua lunga carriera.

Una parte consistente dell'archivio riguarda, proprio per l'importante e delicato incarico rivestito da Cerruti a Costantinopoli negli anni immediatamente precedenti e successivi al compimento della nostra unità nazionale, le vicende ungheresi di quegli anni. Interessanti e in larga misura inedite sono le tracce del rapporto diretto e assai fitto tra Kossuth e Cerruti in quegli anni, così come notevole appare in generale, per quantità e varietà di temi, anche quasi tutta la documentazione relativa al flusso migratorio ungherese indirizzato alla volta dell'Italia, proveniente da Costantinopoli (più esattamente dal sobborgo di Bebek, ove si trovava la sede del comitato ungherese) e coordinato e finanziato in misura rilevante dal governo italiano per il tramite dei suoi rappresentanti diplomatici dislocati tra Bucarest, Galati e la città del Bosforo, e dunque anche e soprattutto per mezzo di Marcello Cerruti.

Le prime e significative tracce di questo rapporto tra Italia e Ungheria, diventato via via sempre più fitto, presenti nell'archivio palermitano sono, come si diceva all'inizio, già individuabili nel 1848-49.

Sono ben noti, e risulta pertanto superfluo qui ricordarli, i motivi e le conseguenze della grave sconfitta subita in tutto il continente dai liberali e dai democratici nel fatidico 1848.

È invece importante richiamare i sentimenti di grande smarrimento e di sfiducia che subentrano negli sfortunati protagonisti di quelle vicende all'indomani del fallimento quarantottesco, per introdurre e per meglio comprendere il tono e il significato di quella drammatica e bellissima lettera, finora inedita, con cui vogliamo aprire questa piccola finestra sulle testimonianze documentarie presenti nell'Archivio Cerruti.

In essa Kossuth, il leader indiscusso della rivoluzione ungherese del '48-'49 e ora sconfitto e costretto all'esilio, si rivolge ai suoi alleati e amici italiani nella persona del console sardo a Belgrado, Marcello Cerruti.

La lettera è inviata dal campo bulgaro di Vidin, dove sono concentrati molti esuli magiari, e reca la data del 12 settembre 1849:

«Quoique ma patrie malheureuse abandonnée de tout le monde succombe dans sa lutte sainte mais inégale, parce que la trahison des ses propres fils vient à aider ses ennemies; quoique de ma place de gouverneur de la Hongrie je me vois réduit à des douleurs inexprimables de l'exile: tout cet comble des malheurs ne me dégage pas du devoir de exprimer mes sentiments de reconnaissance sincère a ceux qui ont preté la main commes amis sincères a ma patrie malheureuse et protesté hautement leur sympathie envers la cause sainte de ma Nation si intimement liée avec la cause de la liberté de l'Europe. J'avais eu le désir sincère à démontrer activement mes sentiments réciproques envers la genereuse nation Italienne. Mais Dieu a autrement disposé et il ne me reste rien que l'espoir que les Tyrans pourront encore avoir leur tour, et si je succombe, vous verrez encore votre illustre patrie grand, libre, et glorieuse.

Je vous voudrai témoigner — conclude significativamente il massimo esponente politico dell'Ungheria libera — ma gratitudine, ma reconnaissance pour votre genereuse sympathie, et ce dans ce but, que je vous prie de vouioir bien accepter la decoration gr.III de l'Ordre pour les meritis civils de la Hongrie, comme gage de mon estime et consideration la plus distingué.»

Con queste parole, intrise di disperata tristezza e percorse da un dolore quasi fisico, Kossuth esprimeva dunque tutta la sua personale riconoscenza al console del Regno di Sardegna a Belgrado.

È questa una delle prime e più intense testimonianze dell'importante e assai lungo rapporto politico ma anche umano che intercorse tra il capo della rivoluzione ungherese del 1848-49 ed il diplomatico genovese negli anni centrali del nostro Risorgimento nella prospettiva, sempre viva e operante nei due personaggi in questione, di una possibile, anzi auspicabile, lotta comune delle nazioni magiara e italiana per l'indipendenza dal dominio asburgico.

È sempre per quanto concerne questa prima stagione dei rapporti tra Kossuth e i Cerruti — questa volta Luigi Cerruti, anche lui presente a Belgrado nel '49 con le mansioni di viceconsole —, è importante ricordare qui di seguito gli accenti di profonda gratitudine con cui Kossuth si rivolge al più giovane dei Cerruti per aver questi offerto protezione a sua moglie nelle settimane più difficili e rischiose successive al forzato esilio e all'internamento di Kossuth in Turchia a seguito della drammatica conclusione dell'esperienza indipendentistica ungherese del 1848-49:

«J'ai de nouveau mon épouse chérie — troviamo scritto in una lettera inviata da Sumla, in territorio bulgaro, il 20 gennaio del 1850, e di cui si trova traccia nell'archivio della famiglia Cerruti di Palermo —. J'ai

le bonheur de serrer à mon coeur la bien aimée, celle qui a tant souffert. C'était Vous Monsieur chez qui elle a trouvé la première protection. C'est Vous qui avez trouvé le premier asyl sûr a la malheureuse héroïne qui pendant 4 mois ne pouvait pour un moment reposer avec sureté sa tête comblée des souffrances. Dieu le tout Puissant Vous eu bénisse de même comme moi je ne cesserai jamais de prier le bon Dieu qu'il vous accorde ses plus grandes bénédictions à Vous et à votre noble Patrie. Comptez Monsieur en chaque occasion sur ma profonde et éternelle reconnaissance, et recevez l'assurance de mon amitié, de mon estime et de ma consideration la plus distinguée.»

Si tratta, come è dato vedere, di documenti importanti e assolutamente inediti, che danno l'esatta misura del dramma politico e umano vissuto da Kossuth in quel terribile momento e che offrono, al tempo stesso, una concreta testimonianza dell'importanza del ruolo ricoperto da Cerruti nella vicenda complessiva legata all'interesse manifestato dal Regno di Sardegna, nel periodo 1848-49, intorno alla più volte auspicata (ma poi rivelatasi impossibile per tutta una serie di incomprensioni e di sospetti reciproci) azione insurrezionale concordata e contemporanea delle nazionalità polacca, magiara, croata e serba contro l'Austria.

Spiccano tra le carte in questione, per rendere più completa l'informazione sulla consistenza e sulla natura di questa prima parte del materiale documentario esistente nell'archivio palermitano, oltre a una serie di appunti presumibilmente attribuibili ad Alessandro Monti e a una ventina di lettere da questi inviate a Marcello Cerruti e a suo fratello Luigi tra il 28 marzo e il 30 ottobre 1849, un lasciapassare ungherese firmato dal generale Ferczel in data il maggio 1849, un attestato di benemerenzza per i servizi resi alla nazione ungherese da Marcello Cerruti datato Arad 12 agosto 1849 e firmato dal presidente del Consiglio Bertalan Szemere e, soprattutto, una lettera del ministro degli affari esteri ungherese Kázmér Batthyány, anche questa indirizzata al console sardo a Belgrado in data 29 maggio 1849, in cui l'uomo politico ungherese chiede i buoni uffici di Cerruti affinché l'inviato ungherese destinato a Costantinopoli, il conte Gyula Andrassy, possa colà essere accolto favoevolmente ed entrare in contatto con persone fedeli alla causa comune.

Facciamo ora un salto di dieci anni in avanti e portiamoci a ridosso dell'epopea risorgimentale italiana del 1859-60.

Nel frattempo, il Piemonte non ha smesso di guardare con attenzione all'evoluzione del quadro politico internazionale nel settore danubiano-balcanico. Con Cavour, anzi, la politica estera piemontese subirà, come è a tutti noto, una grandissima accelerazione in quanto a dinamismo e a incisività.

Nascono pure, nello stesso periodo, o rinascono, il Comitato Nazionale Ungherese in Italia, composto da Kossuth, Klapka e Teleki, e la famosa

“Legione Ungherese”, che tanta prova di ardimento saprà dare nel corso della impresa dei *Mille* di Garibaldi.

È — siamo nell'autunno del 1860 — affidata in quest'ottica che va inquadrata perciò la nuova missione personalmente da Cavour a Marcello Cerruti, ormai esperto di cose ungheresi e in contatto continuo con i massimi esponenti dell'emigrazione politica magiara. Lo scopo è quello di favorire in ogni modo, anche finanziariamente, l'insurrezione in Ungheria e di aiutare gli esuli politici magiari presenti in territorio ottomano.

Una parte consistente del materiale che si trova nell'Archivio della famiglia Cerruti si riferisce proprio a questa missione e al grande flusso migratorio di ungheresi, in massima parte disertori dell'esercito austriaco, dalle diverse regioni dell'impero asburgico, ma soprattutto dalla Transilvania, alla volta dell'Italia, attraverso il passaggio obbligato di Costantinopoli, nei cui dintorni (a Bebek, per la precisione) la sempre più consistente colonia magiara si trovava acuartierata in attesa di essere organizzata finanziariamente e fatta partire alla volta di Napoli o di Genova da Cerruti, che a tale scopo si serviva della utilissima collaborazione di Strambio e Leardi, in quel momento consoli sardi rispettivamente a Bucarest e a Galati. Di questa febbrile attività organizzativa esiste nell'archivio palermitano della famiglia Cerruti un cospicuo numero di dispacci cifrati e no, scambiati nel periodo 1861-62 con Marcello Cerruti, che rivestono un indubbio valore documentario.

Accanto a questo materiale, sono particolarmente importanti anche i numerosi elenchi nominativi degli esuli ungheresi imbarcati a varie riprese su navi, per la maggior parte francesi, dirette in Italia. A proposito di tali elenchi, c'è da dire come essi trovino un puntuale riscontro nelle liste ricostruite con grande meticolosità e competenza da Lajos Lukács nel suo fondamentale lavoro sulla Legione ungherese in Italia. In parecchi casi, però, si può notare come l'elenco dei partenti da Costantinopoli comprenda nomi di esuli che poi non troviamo negli elenchi curati da Lukács, cosa che può dare adito a diverse supposizioni, tra cui la più probabile è che non tutti i partenti siano poi andati a confluire nella Legione, per cause indipendenti dalla loro volontà (morte, ecc.) o forse soltanto perché magari preferirono a un certo punto modificare il loro originario intento, abbandonando durante il viaggio i loro compagni d'avventura.

Esistono nell'archivio Cerruti, sempre relativamente a questo periodo, diverse e interessanti lettere di esponenti di spicco dell'emigrazione ungherese, tra cui meritano una citazione quelle di Klapka e quelle del conte Karacsay.

Ma il documento di gran lunga più emblematico di questo periodo è senza dubbio la lunga lettera autografa che Kossuth invia a Marcello Cerruti da S. Francesco d'Albaro presso Genova alla fine dell'estate del 1861.

Si tratta, infatti, di un documento politico assai importante, perché offre un quadro estremamente articolato del pensiero e dei progetti di Kossuth in quel preciso momento, che segnava, come è stato già detto, una preoccupante battuta d'arresto nelle iniziative a favore dello sviluppo di una guerra antiaustriaca e, per conseguenza, di una insurrezione nazionale ungherese. La situazione italiana dopo la morte di Cavour e la nomina di Ricasoli, le difficoltà interne e internazionali create dall'atteggiamento del papa e di Napoleone III, lo stato della questione d'Oriente, erano tutti problemi che, inevitabilmente, finivano per condizionare qualsiasi idea di positiva e rapida soluzione della questione ungherese.

«Beaucoup de choses — esordisce amaramente Kossuth nella sua lunga lettera, che qui devo necessariamente riassumere, limitandomi alla citazione solo di alcuni passaggi essenziali — ont passé a travers des plans aux quels il y a un an Vous Vous étiez dévoué avec toute la générosité de vos convictions et toute l'énergie de votre caractère sous les auspices de l'éminent homme d'Etat le fondateur de l'Italie et l'espoir de la Hongrie, dont je ne cessarai jamais de déplorer la perte. Vous avez dû en souffrir non moins que moi, car Vous étiez du petit cercle de ceux devant qui il aimait à s'épancher, à qui il accordait une confiance entière, vous connaissiez toutes ses pensées, et non seulement vous les partagiez, mais aussi nul autre n'entraît dans ses combinaisons touchant ma pauvre patrie avec autant de coeur, autant de résolution, je me permet même de dire, avec autant d'amour et de dévotion que Vous Monsieur.»

Ma le speranze non sono perdute, continua Kossuth, dal momento che il successore di Cavour, il barone Ricasoli, appare ben determinato a continuare e a sviluppare il tipo di politica estera del grande statista scomparso, «en dépit des remonstrances que la malveillance de certaines puissances s'était permis d'y opposer».

La questione di Roma essendo tuttavia prioritaria, non si può pretendere che il governo italiano si impegni più di tanto nella soluzione della questione ungherese prima di avere risolto i suoi molteplici e gravi problemi interni:

«[...] il faudra proceder — così Kossuth sintetizza la posizione di Ricasoli — d'une manière bien sure pour que les contretemps de l'hiver passé éne se renouvellent point. Mais [...] pour assurer autant que possible les chances de victoire, il croit, avant d'entreprendre la guerre contre l'Autriche, devoir consolider, ce qui est déjà fait, pacifier

Naples, et résoudre la question de Rome, qui comme vous le savez bien, est le ciment indispensable de l'oeuvre de l'unité de l'Italie [...].».

Kossuth avverte, naturalmente, tutti i pericoli connessi al differimento di iniziative concrete di guerra per la liberazione dell'Ungheria. C'è il pericolo che si incrinì la compattezza del fronte patriottico nazionale, o che comunque subentrino la sfiducia e la stanchezza negli ungheresi, sia in patria che in esilio, di fronte all'indefinito prolungarsi dei tempi di una offensiva antiaustriaca e, soprattutto, di fronte alle iniziative di riconciliazione già messe in atto dal governo di Vienna allo scopo di spaccare il fronte patriottico ungherese e di far guadagnare consensi al partito della moderazione e del compromesso con l'Austria.

Kossuth è moderatamente fiducioso:

«[...] Avec la dissolution de la Diète le premier acte du grande drama celui de l'opposition légale est clos et la Diète a quitté la scène. Vient à présent l'acte second, celui de la résistance passive. C'est le temps de souffrances. On souffrira. Cependant — argomenta tuttavia Kossuth — ça ne peut durer au delà d'un certain limite. On ne se résigne point à souffrir rien que pour souffrir [...].».

Nella seconda parte dell'importante lettera, su cui mi sembra opportuno ancora insistere, Kossuth esamina poi la questione ungherese nel quadro più ampio della questione d'Oriente, a partire dai suoi sospetti e dalle perplessità sul recente comportamento e sulla buona fede dei governi di Romania e di Serbia, che hanno finito per condizionare negativamente le sorti della causa nazionale ungherese. Nell'annunciare a Cerruti che il suo agente Karacsay presto gli sottoporrà personalmente un piano tendente a fare a meno della collaborazione romena e serba, Kossuth fa intravedere abbastanza chiaramente il suo desiderio di coinvolgere in maniera più diretta per il futuro il governo ottomano, spingendolo a uscire da quell'atteggiamento di pretesa neutralità, che egli non esita a tacciare di cecità e di pusillanimità con riferimento alla sconfitta ungherese del 1849.

Si tratta, in buona sostanza, di attivare tutte quelle iniziative diplomatiche in grado di interessare direttamente la Sublime Porta, facendo capire che, sostiene Kossuth, «nous ne sommes pas sans appui, sans amis, sans protection, et que la cause hongroise entre bien dans le calcul des puissances, dont la Turquie pourrait bien avoir besoin».

Da queste premesse scaturiscono poi le sue personali convinzioni sulla complessità della questione d'Oriente e sulla possibilità di offrire al governo ottomano, in cambio di un appoggio più concreto alla causa ungherese,

sicurezza rispetto ai confini occidentali e sostegno di fronte alle mire espansionistiche del movimento panslavista.

Ne deriva, sempre secondo Kossuth, l'obbligo a continuare sulla strada diplomatica tracciata da Cavour («ne point toucher à la Turquie, ne point nous mêler de ses affaires») e perfettamente interpretata, nella sua delicata missione a Costantinopoli, da Marcello Cerruti, al quale Kossuth rivolge la sua preghiera finale di non abbandonare la difesa della causa ungherese, fino a quel momento così brillantemente sostenuta.

«Vous êtes donc Monsieur le Commenceur — gli si rivolge Kossuth — dans la position de pouvoir dissiper les soupçons qui nous sont tant injurieux. Je fais appel à Votre patriotisme éclairé et à Votre bienveillance pour ma patrie, de le faire. Si en même temps Vous vouliez nous prêter le poids de Votre intercession pour que la Sublime Porte comprenne que nous ne sommes pas sans appui, un bon premier pas serait fait vers la réalisation du plan dont le Comte Karacsay aura l'honneur de Vous entretenir. [...] *Sans Votre appui nous ne pouvons rien à l'Orient. Avec Vous, beaucoup*».

Malgrado queste speranze e nonostante la lodevole attività svolta da Cerruti, da Strambio, da Leardi e dagli emissari ungheresi di Kossuth nell'Europa danubiana e balcanica, anche la fervida stagione della possibile ripresa rivoluzionaria che caratterizzò gli anni 1860-62 si chiuse con un sostanziale insuccesso, dovuto in parte alle note incomprensioni e ai sospetti reciproci tra i capi dell'emigrazione politica ungherese (Kossuth, in particolare) e il principe Cuza, e in parte o, forse soprattutto, in seguito alla mutata situazione politica internazionale e al ruolo di moderazione e di difesa dello status quo in Europa assunto, dopo il 1860, dalla Francia di Napoleone III.

Con tale insuccesso si esaurisce pure il ruolo di coordinatore svolto da Cerruti a Costantinopoli. D'altra parte, dopo la morte di Cavour e in seguito al progressivo mutamento della politica estera italiana in senso moderato e fondamentalmente ossequioso degli equilibri internazionali, non occorre più tenere in piedi quel tipo di organizzazione a Costantinopoli.

Il discorso si chiude, dunque, almeno per quel momento, per essere riaperto solo nella primavera del 1866, quando il governo italiano, presieduto da Lamarmora, comincia, come è noto, ad avviare trattative con Berlino in vista di un patto militare contro l'Austria, che poi viene effettivamente concluso all'inizio di aprile del '66.

Ciò, però, non significava assolutamente, secondo le convinzioni di Lamarmora, un ritorno al sostegno di iniziative insurrezionali diversive o parallele rispetto alla imminente guerra contro l'Austria. Esse, proprio

perché gli sembravano del tutto inessenziali o utili solo come espedienti tattici minori, erano da lui, uomo d'armi più che politico, e perciò nettamente orientato a privilegiare l'azione dell'esercito regolare in collegamento con il potente alleato prussiano, personalmente avversate e, comunque, ritenute tali da non giustificare ulteriori pesanti impegni di tipo finanziario.

Relegate dunque al rango di puri e semplici diversivi tattici, si capisce come ogni iniziativa da parte di Kossuth e di Türr di riprendere le fila di un discorso interrotto alcuni anni prima fosse inevitabilmente condannata all'insuccesso, data la sostanziale indifferenza — che non vuol dire, si badi bene, ostilità — con cui il governo italiano guardava ormai alla questione ungherese, non considerandola più come parte integrante del disegno politico italiano tendente sì ad ottenere la liberazione del Veneto, ma non più o non direttamente interessato ad un rivoluzionamento complessivo dell'area danubiano-balcanica.

Ecco, dunque, il contesto storico e politico nel quale vanno inseriti i documenti dell'Archivio Cerruti relativi al 1865-1866. Un contesto che, ancora una volta, in mancanza di segnali espliciti e "forti" da parte del governo italiano a sostegno delle istanze nazionali ungheresi, ci fa capire come figure dei tipo di quella di Marcello Cerruti rappresentino ormai, in quel delicato frangente storico, l'unico anello di congiunzione rimasto tra l'emigrazione magiara e i vertici dello Stato italiano, una vera propria "ciambella di salvataggio" a cui ricorrere nei momenti difficili — e ce ne saranno tanti nel corso di quegli anni, segnatamente nel '66 —, allorché, svanite le speranze in un pronto riscatto nazionale, più pesante e opprimente si fa il peso dei sacrifici morali, delle privazioni materiali, della condizione di vera e propria indigenza cui questa schiera di irriducibili amanti della libertà è stata sottoposta per anni ed anni, lontana dalla patria e dagli affetti quotidiani.

Questo clima di sfiducia e di personale malessere si respira ampiamente in tutta la corrispondenza di cui Cerruti è destinatario, nel corso del '65 e del '66, da parte dei più importanti esponenti dell'emigrazione ungherese: György Klapka, Tivadar Csáky, György Komáromy, István Türr, e altri.

Quanto alla corrispondenza tra Kossuth e Cerruti relativa a questo stesso periodo, va detto che essa diventa fittissima, quasi quotidiana, come è facile immaginare, per via degli storici eventi che stanno maturando in Italia e in Europa in quel preciso momento.

Anche nell'archivio palermitano, dunque, si trovano tracce evidenti di questo intensificarsi dei contatti tra l'esule ungherese e il Segretario del gabinetto degli Esteri.

Si tratta, in particolare, di una decina di lettere, alcune delle quali non datate ma riconducibili tutte abbastanza agevolmente al periodo in questione, le quali vanno ad arricchire il già copioso patrimonio epistolare esistente

presso l'Archivio storico diplomatico del nostro Ministero degli Esteri, sia presso il *Magyar Országos Levéltár* di Budapest. Esse si collocano, cronologicamente, tra il maggio e il settembre del 1866 (tra le altre, si trovano gli originali di tre importanti lettere che il capo dell'emigrazione ungherese invia a Cerruti rispettivamente il 22 maggio, il 21 agosto e, infine, il 21 settembre di quell'anno e le cui copie sono possedute dall'Archivio nazionale ungherese).

Non c'è il tempo sufficiente per esaminare più da vicino queste lettere, che riguardano tutte le alterne vicende delle Legione ungherese in Italia, della sorte dei cui uomini, dopo il contraddittorio esito della guerra italiana contro l'Austria e le assai confuse notizie sull'armistizio tra le parti, Kossuth si preoccupa costantemente, soprattutto in relazione alle notizie sempre più insistenti di un ormai imminente scioglimento della Legione voluto dal governo italiano. «Puisque dans la Convention d'armistice l'échange des prisonniers est stipulé — scrive infatti a Cerruti a metà agosto —, je suis extrêmement anxieux de connaître la décision du gouvernement par rapport a la Legion; car si l'échange se faisait avant que l'affaire de la Legion soit réglée, le sort de ceux d'entre les légionnaires qui étaient prisonniers de guerre pourrait être irrévocablement compromis».

La sorte dei legionari ungheresi è ancora uno degli argomenti principali di un promemoria, di cui si erano perdute le tracce e da me ritrovato tra le carte dell'archivio palermitano, Esso porta la data del 12 agosto 1866 e reca l'intestazione *Questions à décider*.

Il documento, oltre ai motivi già ricordati, risulta oltremodo interessante perché contiene, a parte un rendiconto assai particolareggiato dei fondi spesi fino a quel momento su un totale di 80.000 franchi a lui assegnati, e a parte una serie di minuziose indicazioni su come eventualmente ripartire i fondi residui, anche una proposta operativa al fine di non disperdere del tutto quel grande patrimonio di idee e di uomini che ha costituito la linfa e ha dato forza, nei lunghi anni dell'esilio, al movimento d'opposizione antiasburgico da lui capeggiato.

La sua idea è di utilizzare, sempreché da parte italiana l'iniziativa trovi consensi e sostegno, una parte dei fondi residui per mettere in piedi un giornale anticonciliativo nei confronti di Vienna:

«Ce journal (quoique il ne pourrait ouvertement afficher le programme de 1849) serait destiné — scrive Kossuth — à combattre tous les projets de transaction avec l'Autriche, tenir l'esprit national éveillé, tenir les masses en garde contre des influences façonneuses, soutenir le principe de parfaite autonomie et indépendance dans l'administration nationale, combattre les tendances contraires, inspirer aux masses l'intérêt pour les affaires publiques et la participation dans les élections, donner de

temps en temps le mot d'ordre pour l'unité dans l'opposition, protéger devant l'opinion publique les anciens Honvéds toujours poursuivis de mille tracasseries, et de soutenir leurs intérêts individuels à l'occasion. Ce Journal devrait enfin si bien par ses tendances et sa direction, comme par son personnel choisi parmi les hommes le mieux connus pour leur attachement au drapeau de 1849 servir de point de ralliement au parti de 1849».

Ma la proposta di Kossuth cadrà nel silenzio. Da parte italiana non vi è più alcun interesse a tenere in piedi finanziariamente, e forse neppure soltanto a sostenere ideologicamente, un'organizzazione politica che intende perseguire un'opposizione rigida e intransigente nei confronti della dinastia asburgica, in un momento in cui si profilano nuovi equilibri politici in Europa e perfino in Ungheria, dove, in particolare, sembrano ormai prevalere le tendenze liberalmoderate non più pregiudizialmente ostili alla casa d'Austria.

Il governo italiano, in altri termini, non fa che prendere atto di questo mutato clima politico che si respira a Budapest e che porterà nel breve volgere di qualche mese, nel febbraio del 1867, alla conciliazione e all'*Ausgleich* con l'Austria, quel compromesso che, dando ragione alla *Realpolitik* e al pragmatismo di Ferenc Deák, segnerà nello stesso tempo l'inevitabile tramonto politico di Lajos Kossuth.

Anche il compito di Marcello Cerruti risulta, a quel punto, praticamente esaurito. Il diplomatico italiano rimarrà, come si può vedere dalla corrispondenza scampata in quei mesi con Kossuth e con altri esuli ungheresi, uno dei referenti principali dell'emigrazione politica magiara, certamente il più fidato tra gli italiani, quello a cui Kossuth, per esempio, partecipa tutta la sua delusione e la rassegnazione per il difficile momento.

Il diplomatico italiano lo ascolta sempre con attenzione e comprende certamente, perché li condivide in larga misura, i sentimenti, le ragioni, le preoccupazioni del grande esule, ma si rende pure conto di non potere incidere sulle decisioni di Ricasoli e del ministro della guerra. Nell'accingersi a lasciare — segno dei tempi mutati! — anche il suo incarico il Segretario generale presso il Ministero degli Esteri, nel dicembre del '66, egli saluta così il capo politico ma anche l'amico:

«Je crois qu'on fera tout le possible pour vous être agréable et je serai neureux d'apprendre par vous que vous avez su conserer la foi dans l'avenir au milieu des moments les plus décourageants».

TRA LETTERATURA E INDUSTRIA — SVEVO NELLE NOVELLE E NEI SAGGI

I protagonisti dei romanzi di Svevo, che partecipano alla vita finanziaria-commerciale di Trieste, sono personaggi piuttosto incapaci (anche se Zeno nel romanzo *La coscienza di Zeno* suo malgrado ha qualche successo nel mondo imprenditoriale). Una parte della critica, considerando il fatto che l'autore era anche lui impiegato di banca e poi industriale, attribuiva aspetti autobiografici a questi personaggi. Un parente, Fulvio Anzellotti, ingegnere, cioè neppure lui letterato di professione, ha pubblicato due volumi di saggi nei quali descrive oltre ai miti familiari un lavoro molto serio di ricerca di documenti che ha aggiunto egli stesso per verificarli. Da questi saggi emerge uno Svevo industriale abile, intraprendente, ben inserito nel mondo in cui vive.¹

I saggi di Svevo pubblicati o ripubblicati negli ultimi anni ci permettono di citare anche l'autore a questo proposito: paragonare lettere e saggi per quel che riguarda il suo atteggiamento nei confronti del suo lavoro "di fabbrica" e di scrittore.

Non sembra facile invece trovare testi creativi ambientati proprio nell'universo dell'industria, dato che la maggior parte delle opere sveviane si svolge nell'ambiente del commercio e delle finanze. Ci sono due novelle non finite: *Cimutti* e *In Serenella* ambientate in una vetreria di Murano. La famiglia Veneziani aveva veramente una fabbrica dello stesso tipo.

Nei due racconti presentati ci sono due vite parallele: quella del padrone, (il signor Perini nella prima, il signor Giulio nella seconda) e quella dell'operaio: Cimutti in tutt'e due. (Cimutti anche secondo i ricordi di Anzellotti era un operaio della ditta familiare.)²

¹FULVIO ANZELLOTTI, *Il segreto di Zeno*, Edizioni Studio Tesi, 1985, La villa di Zeno, Edizioni Studio Tesi, 1991

²Sulla vita di Svevo (e su Cimutti, operaio dei Veneziani a Murano) si veda anche John Gatt-Rutter, alias ITALO SVEVO, *Vita di Ettore Schmitz, scrittore triestino*, nuova immagine editrice, 1991

I personaggi appartenenti a strati sociali diversi, il padrone con la famiglia, l'operaio con la famiglia e i servi dei padroni convivono nel "deserto", nella "solitudine" tutto sommato in concordia. Hanno le case vicine e un rapporto patriarcale tra padroni e servi. C'è una coabitazione serena dei diversi ceti sociali: la differenza si capisce dal modo in cui sono chiamati, il padrone e la moglie sono rispettivamente "signor", e "signora" e l'operaio è indicato col semplice cognome, e i suoi familiari con i rispettivi nomi propri. Una concordia serena regna fra tutti.

La situazione di partenza resta la stessa nel caso di entrambe le novelle: si vede come si svolgono il lavoro e l'esistenza in quell'ambiente, che è la laguna, bella ma senza vita. Così il padrone che apprezza la laguna ne adotta il ritmo monotono e inerte. Nella prima novella Cimutti è più intraprendente anche se a causa del suo alcoolismo non è molto affidabile, nella seconda invece come contrappunto per l'inabilità del sig. Giulio si hanno i suoi due fratelli triestini veramente abili, commercianti nati.

La descrizione minuziosa del paesaggio, dell'isola, del mare, dell'acqua, è in sintonia con la descrizione delle abitudini che si adattano alle circostanze. Le abitudini riguardano anche il lavoro: per il padrone essere a Murano significa riconoscere la sua incapacità, perché altrimenti potrebbe avere un incarico non così insignificante all'interno della ditta la cui sede è a Trieste. L'uomo fallito nel mondo dell'impresa è invece un uomo soddisfatto sullo sfondo della laguna, il quale con sogni e meditazioni così lontani e diversi dal lavoro nella ditta, si è creato un mondo intimo più importante, arricchito dai rapporti umani necessari. Il signor Perini è un ingenuo, non vuole capire la furbizia degli operai: Cimutti già in partenza gli fa sapere che lo imbroghierà, ma lui non ne è consapevole, — uno dei pensieri del discorso indiretto libero, è appunto "Eh! Bastava saper trattare con gli operai!"³ tramite i quali lascia intravedere il carattere ingenuo che lo contraddistingue.

Un'altra persona ingenua è la nuova serva "venuta da poco di campagna" che ne combina di tutti i colori come viene narrato con affettuosa ironia.

La lentezza e la tranquillità delle descrizioni in qualche modo contrasta con la vivacità e l'umorismo sottile dei dialoghi (discorsi diretti), atti a riflettere i rapporti quotidiani. "Furfante! Non merita la fiducia che ripongo in lui." Così parla il signor Perini di Cimutti. "Sarebbe bella che quest'oggi

³ITALO SVEVO, Cimutti, in Tutti i romanzi e i racconti, a cura di Mario Lunetta, Newton, 1991, p. 755

tu capitassi a casa alle quattro”.⁴ La vita, priva di avvenimenti veri e propri, consta di movimenti minimi che significano anche i valori dei personaggi.

Nel romanzo *Senilità* un momento di “felicità perfetta”, di amore viene collegato all’immagine dell’Arsenale, de “La città del lavoro!” — Trieste, descritta di notte.

“Il mare, chiuso dalla penisola di faccia, nascosto dalle case, nella notte era sparito dal panorama. Restavano le case sparse alla riva come su una scacchiera, poi, più in là, un vascello in costruzione. La città del lavoro pareva anche maggiore che non fosse. Alla sinistra, dei fanali lontani parevano segnarne la continuazione. Egli rammentò che quei fanali appartenevano ad un altro grande stabilimento situato sulla sponda opposta del vallone di Muggia. Il lavoro continuava anche là; era giusto che alla vista apparisse come la continuazione di questo.”⁵

Svevo viaggiava spesso a Murano e anche all’estero p.es. a Londra, per sbrigare degli affari. Descrive queste sue attività nella fabbrica, i suoi viaggi, nelle lettere alla moglie. L’accento cade sempre sulle persone, sui momenti della vita quotidiana. In queste lettere figura uno Svevo non inetto, ma abile, che tra industria e letteratura trova molto più successo nella prima che nella seconda. Anche se, come dice giustamente Anzellotti, Svevo, da buon marito, poteva anche avere l’interesse di apparire nelle lettere come un buon uomo d’affari, il che non esclude comunque che lo sia davvero. “Si noti peraltro che sono tutti brevi tratti di lettere alla moglie, alla quale Svevo doveva provare di essere un buon gestore della sua azienda.⁶ A chi scrive sembra più proponibile interpretarle nel senso di una raccolta di esche gettate *to fish for compliments*, e ottenere, con l’applauso della moglie, il plauso della famiglia.”⁷ Che Svevo potesse veramente essere un buon uomo d’affari, lo dimostra la sua attività di dirigente “plenipotenziario” durante la guerra, quando non senza difficoltà riesce a salvare la fabbrica dei suoceri.

I suoi viaggi frequenti gli offrono anche degli spunti per paragonare altri paesi, altre usanze al suo mondo.

Nel saggio “Soggiorno londinese” osserva l’Inghilterra, Londra, un altro modo di concepire le cose e esprime la sua curiosità per quel paese. L’industria e i viaggi in Inghilterra gli servono anche da fuga dagli insuccessi

⁴Ivi p. 755

⁵Ivi, p. 280

⁶Anzellotti descrive dettagliatamente la decisione che Svevo prende nel 1899 lasciando la Banca Union per entrare nella ditta dei Veneziani. Per poter farlo, ha dovuto conquistare la fiducia dei suoceri, un’impresa certamente non facile. Vedi in *Il segreto di Svevo*, op. cit.

⁷Ivi p. 195

letterari. Forse proprio per quelli cerca di rafforzare in sé l'uomo d'affari, che non può permettersi l'hobby della letteratura.

Ecco come descrive alla moglie l'organizzazione della fabbrica di vernici:

Charlton, 11.12.1903

“...Bisogna anche pensare che se le macchine non fossero andate, sarebbe bisognato rifare gran parte della fabbrica fatta tutta per le macchine e soltanto per le macchine. Grazie al cielo (parlo di quello stellato o annuvolato perché tu non abbia a rimproverarmi religiosità) le macchine camminano a meraviglia ed io, dopo pochi giorni di esitazioni, ne ebbi la certezza. Insomma l'impiegato e letterato Ettore Schmitz, circa in chiusa di vita, dimostrò abbastanza senso pratico e quando mi faccio la barba mi guardo in specchio con grande ammirazione: “Bravo, caro Ettore, bravo! Adesso dovresti cambiare di nuovo mestiere per vedere quanti altri piccoli talenti sono in te”. ...⁸

Per quanto riguarda il sobborgo londinese e la mentalità inglese, Charlton e i suoi abitanti, Svevo scrive:

“Tutti quei padroni delle piccole officine che circondavano la mia fabbrica mi davano una idea abbastanza precisa della piccolissima borghesia inglese industriale, gente piccolissima che aveva viaggiato poco perché non era stata che al Canada o in Australia dunque non fuori dell'Impero, attaccatissima al suo pezzetto di terra, alla sua casetta, al Parlamento, alla religione, di solito alla setta e mai alla High Church, e in ultimo anche al suo vetusto comune di Greenwich.”

Svevo offre un ritratto del fabbro⁹ inglese che potrebbe collegare il

⁸*Epistolario*, a cura di BRUNO MAIER, Dall'Olio, p. 383

⁹ITALO SVEVO, *Joyce ed altri saggi*, Carlo Mancosu editore, 1993, pp. 25-26: “Il fabbro Richards (ve ne dico il nome ma spero lo dimentichiate) fu il primo che sopportò il mio inglese e lo sopportò volentieri forse perché ero suo cliente o forse anche perché egli si dedicava un po' ad un modesto apostolato politico e non trovava facilmente altri che lo stesse a sentire. Nel 1903 aveva passata la cinquantina ma robustissimo, essendo il padrone, lavorava per 12 ore al giorno mentre i suoi operai, membri delle Trade Unions non oltrepassavano le sette ore. Non dimenticai il suo *credo* politico. Egli avrebbe dapprima votato per Lloyd George finché questi non avesse distrutto il diritto di veto della Camera dei Pari con la quale ce l'aveva. Poi avrebbe votato ancora per Lloyd George che gli prometteva il diritto di riscatto del fondo su cui egli aveva costruita la sua officina. Ottenuti questi due postulati politici egli subito avrebbe voltate le spalle a Lloyd George e avrebbe votato per Joe Chamberlain dal quale si riprometteva l'introduzione dai dazi di protezione come vendetta (*retaliation*) alla Germania che s'era fatta protezionista. Ma Lloyd George fu più furbo di lui e non ci pensò a soddisfarlo nel suo secondo desiderio. Perciò egli per 22 anni continuò a

brano del saggio alle due novelle sovraccitate. Come abbiamo già visto, questi scritti sono più ironici che non le due novelle. Anche il fabbro è diverso dai personaggi delle due novelle: è un carattere pragmatico, ha un altro tipo di contatto con gli operai rispetto alla sua controparte muranese, non più quello patriarcale, ma uno di collaborazione con i sindacati, i suoi contatti vengono determinati dagli interessi, come anche le sue scelte politiche....¹⁰

Quanto alla cultura inglese, secondo Svevo, le manca quella umanistica, per esempio l'apertura per la letteratura, cosa che invece è diffusa dalle sue parti.¹¹ Comunque lui vuole trarre profitto da questa civiltà diversa per allontanarsi dalla letteratura (a Londra va spesso a teatro, che però non collega alla letteratura.) Invece di darsi alla letteratura si applica a suonare il violino.¹²

Per spiegare questo atteggiamento insincero (auspicato magari, ma mai veramente ottenuto) nei confronti della letteratura, Svevo descrive "l'inutilità della letteratura" presentando con la sua solita ironia un altro aneddoto:

"Io mi ricordo che pochi anni or sono un uomo d'affari interruppe le trattative serie in cui eravamo impegnati per domandarmi: "È vero che voi siete l'autore di due romanzi?". Arrossii come sa arrossire un autore in quelle circostanze e, visto che l'affare mi premeva, dissi: "No! No! È un mio fratello". Ma quel signore, non so perché, volle conoscere l'autore dei due

votare per lui. M'imbattei nel Richards l'anno scorso. È vecchio, cadente e non mette più piede nella sua officina ch'è ora diretta dal figliuolo suo, ma vota tuttavia. Gli ricordai le sue parole. Non le ricordava ma ammetteva di averle dette perché pensava tuttavia così. Ed io gli dissi: "Ma Lloyd George ha dimenticato la promessa fattale". "Sì!" mi rispose mitemente. "Ma in questi anni ebbe molto da fare. Adesso però con la sua Landreform ci sarà qualche cosa per me e voto tuttavia per lui."

¹⁰Ivi pp. 25-27

¹¹Ivi p. 22

¹²Svevo offre anche una descrizione dettagliata della non-letterarietà degli inglesi: "Io dicevo sempre che gli anglosassoni m'avevano ringiovanito. Sarei stato più esatto dicendo che mi avevano rasserenato. Quest'esempio dei 500.000 abitanti del distretto ove vivevo di cui a mio sapere nessuno nutriva sogni di gloria specialmente letteraria o se li nutrivano li celavano accuratamente, era tranquillante. Mi trovavo in un posto ove, se avessi detto ad alta voce quello che di me avevo pensato m'avrebbero rinchiuso all'ospitale fra' pazzi. Fra quella gente la rassegnazione era facile." Ivi p. 28. E più tardi: "...Nelle casette anglo-sassoni la letteratura entra per porte e finestre, predominantemente cattiva e bassa ma anche buona e scelta. Dove però molti anglo-sassoni s'adunano per godere insieme, a teatro cioè, la letteratura sparisce per lasciar posto ai lazzi, alle magnifiche messe in scena delle cose più assurde, alla *Review* che vorrebbe imitare la *Revue* parigina ma che, passando la Manica, si fece puritana e povera...." Ivi pp. 30-31

romanzi e si rivolse a mio fratello. Il quale poi non fu molto lusingato dell'attribuzione ch'evidentemente scemava la sua rispettabilità professionale." ¹³

Per quel che concerne il divario tra il letterato e l'uomo di affari si tratta dunque di trovare l'equilibrio giusto; un problema sicuramente molto difficile da risolvere, innanzitutto per motivi esterni. Sicuramente cambiava l'atteggiamento di Svevo nei confronti di questi due statuti secondo il periodo della sua vita, secondo i momenti del suo identificarsi con l'uno o con l'altro. Ecco come egli presenta il problema in piena maturità: ¹⁴

... "Io rido quando i miei critici per benevolenza non potendo farmi il piacere di proclamarmi un grande scrittore mi dicono grande finanziere e grande industriale. Io non sono né l'uno né l'altro. Per le grandi vie della finanza non passai giammai e come industriale fui bensì utilissimo alla mia ditta per la mia grande attività che proveniva da una ferrea risoluzione sostenuta da una riconoscenza sempre viva per la relativa indipendenza ed il benessere che l'industria mi concedeva. Ma io mai diressi gli affari e solo occasionalmente ebbi a trattare coi terzi con esito vario. Organizzai, lavorai, misurai, esaminai. Un venticinque anni or sono cominciarono le mie corse in Inghilterra e, devo dirlo, mi battei abbastanza bene con gli anglo-sassoni, sempre — devo confessarlo — coadiuvato da altri che meglio li conoscevano e sapevano trattare."

Oltre all'ironia nei confronti di se stesso, della letteratura, si capisce anche l'atteggiamento mantenuto per tutta la vita da Svevo: quello di separare "il lavoro", cioè gli affari, dalla letteratura, che era un passatempo. ¹⁵ Se nella gamma di valori di Svevo stavano al primo posto il benessere e l'indipendenza c'è da rilevare il fatto che con questa sua indipendenza poteva rimanere fuori dalle mode letterarie producendo un'opera non comune nella letteratura italiana. ¹⁶ È chiaro che per Svevo scrittore la letteratura, lo scrivere era importante, forse uno sfogo, ma forse semplicemente un altro aspetto del suo carattere, una fra le tante ambiguità che fanno parte di una persona.

¹³Ivi pp. 28-29

¹⁴Ivi. p. 22

¹⁵Sui vari aspetti dell'identità di Svevo, sul ricco commerciante, sull'artista negato, sull'essere vecchio e sulla condizione di ebreo si veda il saggio di PAOLO PUPPA, *La scrittura in scena*, in *L'ebraismo nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di Marisa Carlà e Luca De Angelis, Palumbo, 1995

¹⁶Anzellotti cita Svevo: "È evidente che un uomo vale per quello che seppe conquistare, non per quello che è." Op.cit. p. 205

CONTRIBUTI ALL'ONOMASTICA IPPICA ITALIANA

I nomi dei cavalli da corsa a differenza della maggior parte dei nomi, hanno anche una funzione speciale: quella pubblicitaria. Chi denomina un cavallo deve proporsi di attirare l'attenzione degli scommettitori nuovi ed inesperti, di accattivarsene la simpatia, di invogliarli ad investire in "marchionimi" spiritosi, sorprendenti ed originali, anche se quest'ultimo criterio non esclude naturalmente la resurrezione dei celebri antenati: reali come *Bucefalo* o immaginari come *Rocinante*. Nel presente articolo intendo offrire un campione di come si fanno valere i principi della propaganda nell'infinita varietà dell'onomastica ippica.

Su *Cavalli e Corse* (quotidiano che costituisce la fonte per il corpus di questa ricerca) abbondano i nomi designanti qualche qualità del cavallo. Uno dei requisiti più importanti è la velocità espressa più o meno direttamente da nomi, come: *Fuga*, *Veloce*, *Anno Luce*, *Attimo Fuggente*, *Tedesco Volante*, *Saetta di Fuoco*, *Pensiero*; da termini tecnici automobilistici ed aeronautici: *Turbo*, *Turborazzo*, *Propellente*, *Sei Un Jet*; da marchionimi presi in prestito da macchine per lo più lussuose, come *Nissan Sunny*, *Cadillac*, *Pontiac*; da altre metafore veicolari: *Silurante*, *Treno*, per estensione da *Il Ferroviere*, e per estensione ancora da *Furio Camillo*, *Re di Roma*, *Magliana*, *Ottaviano* e *Lepanto*, tutte fermate della metropolitana romana.

Bellezza, leggerezza e benessere promettono i nomi *Raso Rosso*, *Satina*, *Seta*, *Pelliccioni*, *Piumina*, *Piuma Fiori* creato per giustapposizione, e ultimo ma non da meno l'etichetta: *Puro Cotone*.

Ma il massimo della bellezza e allo stesso tempo della persuasione occulta è rappresentato dal paragone con la donna. La donna appare dappertutto sulla pista, spesso in forma di nomi propri: *Nushi*, *Pannushka*, *Ilonka*, a volte provvisti di un attributo: *Bella Michela*, *Classic Noemi*, *Lady Susan*. L'anglo-russo *Lady Zar* unisce nobiltà occidentale e orientale, la delicatezza e l'eleganza femminile al fascino del maschio imperatore. Da attributo *lady* si trasforma in sostantivo provvisto di attributo in *Sweet Lady*, *Sensitive Lady* o più all'italiana in *Teneralady* e *Rara Lady*; in complemento oggetto: *Love The Lady*. È altrettanto sintattico il nome *Belle al Bar* e *Scent*

of Woman, titolo di un film il cui effetto umoristico è scontato per il contrasto tra significato originale e referente (un cavallo sudato). Altre donne in gara sono *Tenerona*, la nordica *La Belessa*, la simpatica *Bella Vedova*, la meno simpatica *Vipera Bionda*, la sexy *Miss Boccia*, *Francesca Dellerà*, l'antica *Damigella* nonché la supermoderna *Super Model*, o la *Schiffer* che è la super model per antonomasia. Sono comunque prese di mira anche le scommettitrici con tutta una fila di dottori e signori: *Doctor Felix*, *Doctor Best*, *Mr Antony*, *Mr Walk* (antonimo della velocità), *Mr Zeus*, *Dr Cyclops*, *Don Juan* e *Mr Casanova*.

Vogliono catturare con la forza dell'amore i nomi contenenti appunto la parola *amore*: *Easy Love*, *Top Love*, *Our Love*, *Scelta d'Amore*, *Proa d'Amore* e *Nitrato d'Amore* (adattato al lessico ippico italiano). *Sex appeal*, *Bocca di Rosa*, *Notte Folle*, *Tentazione*, *Seduazione* e *Mi Seduci* seducono con la loro sensualità. Per non parlare di *Phenthouse* che anche con due *h* farà sicuramente colpo sui fornicatori.

Neanche gli altri vizi sono del tutto estranei al mondo delle corse, così si giustificano *Turpiloquio* o *Sortilegio*, gli alcolici: *Whisky*, *Don Perignon*, *Martini Rosso*, *Champagne*, *Sangria*, *Punch*, *Tequila Trio*, *Tocai*; *Nicoty* e *Caffeina*; le droghe: *Oppio d'Asolo*, l'eufemistico *Papavero*, e *Heroina* (semi-integrata nel sistema linguistico italiano); le carte per parafrasare un gioco d'azzardo con un altro: *Tre Assi*, *Asso di Cuori*, *Dama di Cuori*, *Gioli*, *Poker*, *Macao*; il più esplicito *Gioco d'Azzardo* o *Rischio Grosso*. Infine in casi più estremi si entra nell'ambito della criminalità organizzata con i cavalli *Mafioso*, *Al Capone*, *The Devil Boss*, *Sing Sing*, l'eufemisticamente storpiato *Tanghenty* e *San Vittore* che però non è l'unico santo dell'ippodromo. La religione (come anche la superstizione attestata da *Tredici*, *Talismano* e dalle carte menzionate sopra) è indispensabile sia per i proprietari dei cavalli, sia per chi scommette su un cavallo, ed è quasi come se si invocassero in aiuto: *Santa Clara*, *Santa Maria*, per antonomasia *Immacolata*, *Sant'Orsola*, *Santa Severa*, *Sanvito* e *Santa Pupa* (piuttosto laica), *Sisto*, *Sistina*, *Papa*, *Cupolone* (ovvero la Basilica di San Pietro alla romana), *Sinodo*, *Abate*, *Badessa*, *La Goddess* (in persona!), i biblici *Profeta*, *Mosé Big* (nome laicizzato dal cognome), *Salome*, *Babelle*, *Getsemani*, *Osanna* e perfino *Lutero* per chi non sia cattolico.

Gli idoli secolari superano comunque di gran lunga quelli ecclesiastici. Le pagine di *Cavalli e Corse* sono popolate alla rinfusa di personaggi di spicco di oggi, ieri e l'altro ieri. Alcuni nomi sono metaforici, vale a dire il referente originale (R_1) del nome e quello secondario (R_2 , il cavallo) hanno qualche qualità in comune. In altri casi il legame tra R_1 e R_2 sembra arbitrario o per lo meno l'uno è più difficilmente associabile all'altro. Sono trasparentemente metaforici i nomi propri di sportivi: i pugili *Muhammad Ali*,

Tyson e *La Motta* stanno per “forza”, l’automobilista *Prost* è la velocità per antonomasia, mentre l’ R_1 di *Puskas* ha in comune con l’ R_2 le “gambe d’oro”. Lo stesso vale per i ballerini *Nijinsky*, *Igor Moisseiev*, *Nureiev* (e per *Bolsoj* per estensione) nonché per il meno classico *John Travolta*. Faccio notare che lo stesso sostantivo *danza* figura in tanti nomi di cavallo (*Give Me A Dance*, *Dance Marathon*, *American Dance*), così come le sue realizzazioni particolari: *Tarantèlla*, *Polka*, *Samba*, *Mambo Jumbo*, *Rumba* ecc. Paragoni musicali: *Dixieland Band*, *Tamburo*, *Tamburello*, *Trombetta*, *Modern Jazz*, *Lullaby*, *Preludio*, *Symphony* e musicisti ricorrono altrettanto spesso, anche se pare un po’ forzata l’associazione basata su “la musica degli zoccoli”. Però, come qualunque altro nome proprio o marchionimo, garantiranno alta qualità sia i nomi di *Toscanini*, *Rostropovich*, *Luca Barbarossa*, *Sinatra*, *Paco De Lucia*, *Phil Collins*, *Rolling Stone*, *Ray Charles* (anche se quest’ultimo potrebbe essere anche un’allusione scherzosa alla cecità dell’ R_2), sia quelli di *Miss Butterfly*, *Rigoletto*, *Sarastro*, *Nabucco*, *Otello* e *Turandot*. Si pubblicizzano l’intelligenza dell’ R_2 di *Kierkegaard*, *Schopenhauer*, *Nobel* (che contiene anche la promessa di un premio), *Rubik*, la forza di *Tommy Lee Joe*, *Rambo Ciak* (stallone sottinteso) e *Tarzan*, la forza sovranaturale di *Mago Merlino*, e virtù varie, a volte indecifrabili di *Torquato Tasso*, *Petrarca*, *Boccaccio*, *Metastasio*, *Hemingway*, *Poe*, *Fratelli Grimm*, *Mammolo*, *Robin Hood*, *Rosenkranz*, *Ofelia*, *Robinson*, *Mister Cyrano*, *Tiepolo*, *Tintoretto*, *Rubens*, *Mirò*, *Marc Chagall*, *Picasso Max*, *Fellini*, *Polanski*, *Tinto Brass* (collegabile anche al motivo amore sensuale di sopra), *Newman*, *Ustinov*, *Robert De Niro*, *Snoopy Lord*, *Tartaruga Ninja*, *Ugo Fantozzi*, *Lorenzo de Medici*, *Oscar Schindler*, *Occhetto*.

Il pubblico (anche erudito), delle corse costituisce il bersaglio pubblicitario sia dei nomi antichi greci e romani di personaggi reali e mitologici: *Tito Livio*, *Sofocle*, *Socrate Il Grande*, *Tucidide*, *Ippocrate* (particolarmente spiritoso per l’omonimia con ippo=cavallo), *Io Claudio* (i cui referenti sono tre: l’imperatore, il libro di Robert Graves, il cavallo), *Leonidas*, *Spartaco* belli forti come *Ercole Il Grande* (vs. *Ercolino*); *Orfeo Negro*, *Nettuno Rosso*, *Sibilla*, *Penelope* ecc; sia dei nomi dotti, latinismi e grecismi come: *Semantica*, *Paradosso*, *Poliglote*, *Maiusco*, *Esclamativo*, *Teorema*, *Poema*, *Sillaba*, *Prologo*, *Allegorica*, *Algebra* (arabismo), *Triangolo*, *Parenthesis*, *Rebus*, *Symposium*, *Sapiens*, *Sapienza*, *Semper Pegaso*, *Thrill Kronos*. Ma anche coloro che non conoscono il significato di tutti questi termini possono rimanere affascinati lo stesso della loro scientificità per l’effetto: “non so che cosa sia, perciò dev’essere buono” sfruttato anche dagli spot televisivi che ci incantano con liposoma, nanosfera e Ph della pelle: I miracoli della scienza e della tecnica: *Airbag* di oggi, *Astrolabio* di una volta, e ancora: *Gyroscop*, *Tecnigrafo*, *Sifone*, *Reattore* colpiscono

anche all'ippodromo. Come anche tutto ciò che è ancora di là da venire. Oltre a *Marziano*, simbolo un tempo esclusivo ma ormai un po' logorato del futuro entrano in scena *Cyborga*, *Robocop*, *Terminator*, *Highlander*, personaggi e allo stesso tempo titoli di film di fantascienza. Portando i nomi di film e dei loro eroi, i nomi di canali televisivi: *Telesette*, *Italia Uno* e delle loro creazioni: *TV Starlet*, *Subret*, *Thriller Jet*, *Baywatch*, *Telenovelas*, *Selly Spectra*, i cavalli si rendono messaggeri di un'epoca al giogo dei mass media. Così per gli studiosi futuri della nostra civiltà sfogliare *Cavalli & Corse* e trovarvi *Top Gun*, *Trappola Mortale*, *Team dei Sogni*, *Ottoemesso*, *Ciao Maschio*, *La Lista di Schindler*, *Gooduglybad* e *Rio Bravo* sarà come sfogliare *Tv Sorrisi e Canzoni* o *Ciak*. La scelta degli ultimi due nomi pare più motivata delle altre; infatti, trattandosi di due film western (= film con cavalli) possiamo parlare di denominazioni metonimiche. Lo stesso vale per *Far West* e, a maggior ragione, per *Palio* e *Torneo* i cui R_1 comprendono numerosi cavalli. Si danno metonimicamente ai cavalli pure i nomi di famosi cavalieri: *Attila Scretch*, *Kublai Khan*, *Lancelot* (anche italianizzato in *Lancillotto*), *Parsifal*, *Ussaro di Zamaglia*. Oltre ai guerrieri i nomi di cavallo documentano anche guerre (rivolte o battaglie): *Trafalgar Air*, *Lavarone*, *Primavera di Praga* e paci: *Trianon* e *Tienanmen* (con un'antinomia tragica tra significato e R_1). Hanno referenti originali negativi, anzi catastrofici anche *Apocalypse*, *Sismico*, *Terremoto Simon*, *Tornado* e *Tifone*, *Tritolo*, *Dinamite* e *Timebomb*. Altrettanto veloci, forti e/o esplosivi ma meno fatali sono: *Tuono Gigante*, *Tempesta*, *Turbine* e *Tramontana*. Un altro gruppo di nomi si riferisce a qualche difetto caratteriale del cavallo: *Pestifero*, *Piccola Peste*, *Amnesia*, *Spinosa*, *Tormento*, *Tremendo Luis*, *Tremenda King*, *Oziosa*, *Stregghetta*, *Mefisto*, *Belfagor*, *Top Monster*, *Dr Leckter*, *Sam Matto*, *'Obrutto*, *Tantino Mal*, *Rompi dell'Est*, pubblicizzandolo dunque con i mezzi dell'anti-pubblicità, spesso più efficace dei luoghi comuni esprimenti positività: *Popolare*, *Trionfo*, *Selvaggia*, *Grandiosa*, *Tenace* ecc. Ma anche un pregio come la tenacia può essere reso insolitamente anziché con un semplice aggettivo: p.es. con cosificazioni metaforiche: *Ossoduro*, *Noce di Cocco*, o con una parola macedonia: *Robossum*.

La dote maggiore e quindi anche più accentuata di un cavallo di corsa è la sua capacità di renderci ricchi. Tale preziosità, insieme alla ricchezza promessa, si riflette in tantissimi "nomi d'oro": *Oro d'Assia*, *Orovivo*, *Tulipano d'Oro*, *Oro del Reno*; nei titoli nobiliari (tra cui i più frequenti sono i più nobiliari re e regina): *Queen Nordico*, *Regina Grigia*, *Regina Blu*, *Re-Big*, *River King*, *Desert King*, *Taylor King*, *Monarch*, *Royal Prestige*, *Prince Ippi*, *Inca Princess*, *Archiduke*, *Tzarina di Isa*, *Sultano d'Alba*, *Pascià*, *Rais*, *El Gran Señor*, *Bourbon*, *Tudor*, *Renata d'Este* oggi convertibili in una *Tipica Vip*.

Con *Rockefeller*, *Rothschild* e *Onassis* si entra poi nel mondo degli affari, dove ci aspettano *Milione*, anzi *Il Miliardario*, *Eldorado*, *Cash Only* (ma anche *Inflazione*), *Tender*, *Offshore* e *Joint Venture*. I miracoli più tangibili dell'industria sono le marche trasformate in status symbols dei quali a loro volta si appropriano i proprietari dei cavalli in nome della reciprocità: il cavallo pubblicizza la ditta e in cambio viene pubblicizzato da un marchionimo davvero DOC, classico come *Rolex*, *Stradivarius*, *Tiffany*, più moderno e giovanile come *The Swatch*, *Ungaro King*, *Onyx*, *Stefanel*, *Timberland*, *Invicta*, *Sisley*, *Crizia*. Con *Pepsi Trio*, *Perfect Coca* (se intesa nel senso più innocente della parola) e *Toblerone* si passa invece ai generi alimentari; ovvero al "supermercato ippico" dove si vendono soprattutto dolci: *Vanilla*, *Ice Cream*, *Smart Cookie*, *Chocolatine*, *Topsugar* (e perfino *Insulina* per gli scommettitori diabetici), *Castagna*, *Marron Glaces*, *Tapioca* ma anche *French Toast*, *Pizza Forum*, *Senape*, ghiottonerie come *Tartufo Nero*, *Ostrica Chic* e *Rosbeef* ortografato (almeno in parte) secondo la pronuncia italiana. I nomi di animali morti e a maggior ragione vivi possono fungere da nome di cavallo. *Levriere*, *Pantera*, *Impala d'Ausa* e il meno comune *Gecko* sono metafore della velocità (contrariamente a *Tartaruga*; e in più anche *Orca* sa di oziosità) e lo stesso vale per la maggior parte degli uccelli (*Falco*, *Sparviero* ecc.), anche se a proposito di *Canarino Mannaro* (parafraresi di lupo mannaro), *Cucu di Jesolo* e *Tucano* le nostre associazioni più immediate probabilmente non avranno a che fare con la loro "volata". *Toro Negro*, *Jolly Bull* e *Bivay* sono sinonimi palesi della forza. *Mosca Bianca* è la metafora istituzionalizzata della rarità (*Pangolina* e *Tatu* sono quelle non istituzionalizzate). È trasparente la motivazione della scelta di nomi come *Unicorno* o *Cavallino Marino* (con una sostituzione del diminutivo -ino all'ufficiale -uccio) i cui referenti primari sono più o meno equidi. *Scimmia* ci fa sorridere perché oltre ad essere zoomorfo è anche antropomorfo soprattutto se si considera il suo senso figurato. E sono di nostro gradimento tutti i nomi (p.es. *Sorridente*) in cui ci riconosciamo. A colpo d'occhio, un nome come *Zebù* non sembrerà più motivato di una cosificazione di tipo *Tavola* le cui gambe sono quattro, invece si spiegherà subito se l' R_2 è per caso gobbo. I complementi di specificazione animaleschi: *Naso di Falco*, *Occhio di Lince* riproducono l'onomastica indiana, a volte parodisticamente: *Pelle d'Oca*. (Ma anche un complemento attributivo come *Salsa Piccante* può essere considerato una parodia indiana). Gli stessi indiani, analogamente ai western e ai cavalieri in genere, sono coinvolti nell'imposizione metonimica dei nomi. Ne risultano cavalli chiamati *Comanche*, *Apach*, *Cheyenne*, *Navajo* e *Red Skin*. Si mettono ai cavalli anche i nomi di altri popoli: *Magiara*, *Vogul*, *Ebrea*, *Tuareg*, *Tzigano*, *Maori*, che siano cavalieri o meno, hanno un nonsché di speciale. La stessa fame d'esotismo spiega

anche i numerosi toponimi in gioco (certo non quelli come *Pontebba*), ma quelli come *My India*, *Thandor*, *Tasmania*, *Tahiti*, *Waikiki-Beach*, *Takla Makan*, *Sahara*, *Sumatra*, *Tagikistan*, *Niagara* e in un certo senso anche i piuttosto storici *Hebron* o *Timisoara*. Oppostamente al fascino un po' selvaggio di tali luoghi, i nomi delle strade: *Viale Trastevere*, *Park Avenue Joe*, soprattutto se americane, garantiscono pieno lusso e comodità. *Cavalli & Corse* ci rivela l'americanizzazione anche linguistica della società italiana, le cui spie non sono solo le centinaia di nomi contenenti la parola "americano" (*American Dance*, *American Baby*, *American Best*), ma anche i numerosi nomi misti, italo-americani. *Joe Pesci* e *John Travolta* sono i più profondamente misti, in quanto hanno non solo nomi ma anche R₁ italo-americani. *Sugar Fornaciari* benché abbia un R₁ non ha di misto che il significante. Americanizzazioni altrettanto formali sembrano *Marco Forever*, *Senza Diamond*, *Tuo Diamond*, *Stella Cat*, *Stella Golden*, *Storica Hawk*, *Roccia Queen*, *Saputo Man*, *Yankee Bambino*, *Gelati Boy*.

Un nome di cavallo può infatti saltare agli occhi oltre che per il contenuto o per il referente anche per la forma: per la melodia (p.es. tanti nomi propri ingiustificabili come metaforici), per qualche gioco linguistico oppure stilistico che contiene. *Big Erotavlas*, *Otrebor* e *Otrap* sono semplici rovesciamenti. *Hello Goodbye* è un ossimoro (così si distingue dagli altri saluti: *Olà*, *Addio*, *Arrivederci*, *Benvenuto*, *Bentrovato*); *Lord President*, *Super Lovely* e *Sir Regal* sono nomi iperbolici; *Lady Bird* ed *Andy Capp* (quest'ultimo con R₁ di identica realizzazione) fanno parte dei giochi di segmentazione come anche i numerosi nomi sintattici i cui costituenti sono scritti attaccati: *Obenkapi*, *Oggivincio*, *Falabella*, *Nontidico Bell*, *Permauro* (cfr. *Chimelofafa'* in *Mi manda Picone*). Bisogna aggiungere che ricorrono molto spesso anche i nomi sintattici regolarmente ortografati, come: *Dagli Il Via*, *Sotto Le Stelle* o il nordico *Andemo Pier*. È particolarmente spiritoso perché polisemico *E pur si muove*: il suo senso galileiano istituzionalizzato viene automaticamente concretizzato dal momento che è riferito a un cavallo.

Presentano altre manomissioni ortografiche *Sun Rice* (basato sull'omofonia), *Mark Twayn*, l'anglicizzato *Nicoty* e *Tanghenty*, *Potbury* (per molti italiani impossibile da articolare con due occlusive sorde), *Overkam* la cui forma grafica segue quella fonica, *Polniuman* con lo spelling all'italiana (v. anche *Rosbeef* di sopra). *Montecarla* e *Pavarotta* invece sono esiti di un processo morfologico chiamato bigenerizzazione che è proprio del linguaggio infantile.

Detto una volta sola è facile che un nome sfugga allo scommettitore, ma ripetuto non potrà non avere effetto. È tale la logica dei corpi fonici raddoppiati: *Princess Princess*, *Sara Sara*, *Senti Senti*, *Quasi Quasi*, *Pago Pago*, *Ancora Ancora*. I monosillabici iterati *Run Run*, *Tak Tak*, *Tamtam*,

Sing Sing mostrano ancora maggiore sonorità analogamente a qualsiasi nome assonante: *Sing Song* o rimante: *Rony del Tony*, *Run for fun*, *Titty d'Hilly*, *Light In The Night*, *Ciccioriccio*.

La mia raccolta finisce qui, ma i cavalli continuano a correre. E finché correranno avranno nomi. Nomi che vanno considerati secondo un'ottica particolare. Se a qualcuno dei miei lettori capiterà di sfogliare un numero di *Cavalli & Corse*, si renderà conto, spero, di avere in mano uno specchio non solo della pubblicità viva con i suoi aspetti psicologici nonché linguistici, ma anche di un'intera epoca con usanze, mode, sorrisi diversi, con un intreccio di forme e contenuti tradizionali e moderni, popolari e colti, quotidiani e ricercati.

Bibliografia

- RAGUSSIS MICHAEL: Acts of naming, Oxford University Press, 1986. (Introduction + p. 183.)
- RODARI GIANNI: Grammatica della fantasia, Einaudi, Torino 1973. (pp. 130-134.)
- RODARI GIANNI: Storie per ridere, Il giornale dei genitori, Speciale Gianni Rodari 58/59 - luglio/agosto 1980. (pp. 37-39.), (1.ed.: Il giornale dei genitori n° 4, 1971)
- RUGGIERI RUGGERO M.: I nomi parlanti nei poemi cavallereschi, VII. Congresso internazionale di Scienze Onomastiche vol.3. Firenze, Istituto di Glottologia dell'Università degli Studi, 1963. (pp. 279-293.)
- ZABEEH FARHANG: What is in a name? An inquiry into the semantics and pragmatics of proper names, The Hague, 1968. (p. 67.)

ANALISI DELLA POESIA DI PASCOLI INTITOLATA “GELSOMINO NOTTURNO”

Si sa che Pascoli scrisse questa poesia per le nozze di un suo caro amico ed in essa canta il miracolo dell'unione di due esseri e la conseguenza di quest'unione: la nascita di una nuova vita. L'opera invece rappresenta questa "storia" in un modo molto represso: quando viene la notte, la gente parla ancora un poco nella sala illuminata ("una casa bisbiglia", "Splende un lume là nella sala"), poi sala per la scala al piano, spegne la luce ed entra nel regno dell'amore "*Passa il lume su per la scala; / brilla al primo piano: s'è spento...*". Questi ultimi versi della penultima strofa di solito vengono interpretati così, perché si ritiene che Pascoli come un fanciullo timido e vergognoso — e veramente, la sua infanzia è una tema centrale per il poeta, a questo proposito basta menzionare la sua opera "Il fanciullino" — non voglia descrivere l'atto d'amore che avviene: a questo si riferiscono i puntini. Poi nell'ultima strofa si presenta la nuova vita ancora nascosta ("felicità nuova").

Questa è la solita interpretazione della poesia che si potrebbe ancora integrare con l'osservazione che la natura nell'opera dà un ambiente adatto al mistero dell'amore con la sua atmosfera arcana, lussuriosa ed intensa. I fenomeni, gli avvenimenti della natura esercitano una notevole influenza su tutti i cique sensi del lettore.

L'alternarsi delle immagini della natura e della vita umana sembra ovvio, anche se l'uomo non si presenta personalmente nell'opera e sono visibili solo oggetti che ha costruito lui (la casa, la sala, la luce nel senso di 'lampada' e la scala). Ma generalmente non viene notato il fatto che nella natura avviene lo stesso che tra la gente.

Per quanto riguarda la "linea" della natura nella poesia, essa prima fa apparire le farfalle, simboli antichi dell'amore che — svolazzando intorno ai viburni — suscitano il processo del corteggiamento. Poi, quando i calici dei fiori sono già aperti — siccome nella prima strofa avviene soltanto il processo dell'aprirsi — hanno il profumo di fragole rosse. Questa è un'anticipazione, dato che il frutto risulta dal fiore (in questo punto la traduzione ungherese è

ottima). L'immagine delle fragole rosse ci dà l'impressione dell'acceleramento dell'amore, il quale — come il frutto — è già maturato. Non si può non pensare alla poesia del poeta ungherese Attila József intitolata "Estate", dove il passare sempre più veloce del tempo viene espresso con l'aiuto dell'immagine della "fragola piena di sangue" "*vérbő eper*". Inoltre, se si tratta della prima notte di nozze (e come sappiamo questa era l'occasione che ha ispirato Pascoli a scrivere la poesia), la fragola del colore del sangue può denotare anche la perdita della verginità e sottolineare il fatto che sia il concepimento sia la nascita sono accompagnati dal sangue.

L'apparizione del verbo nascere ("Nasce l'erba sopra le fosse") chiarisce assolutamente che si tratta di una nuova vita che nasce adesso. L'ape è il simbolo della fecondazione, dato che compie l'impollinazione, cioè la fecondazione dei fiori. E le celle già prese possono riferirsi al compiuto desiderio amoroso. Nei versi seguenti della strofa si presentano anche i frutti dell'amore attraverso metonimie e una sinestesia nell'immagine della Chiocchetta, che è il nome delle Pleiadi usato dai contadini, la quale nel cielo (= l'aia) va con i suoi pulcini ("va col suo pigoli di stelle").

Si può dire, anzi, che il concepimento avviene prima nella natura che tra la gente, siccome la casa solo "bisbiglia", quando fuori le farfalle già fanno la corte; c'è ancora luce nella sala, quando nella natura si tratta già della nascita possibile; e la "Chiocchetta" cammina già da lungo tempo con i suoi pulcini, quando gli uomini spengono la luce per iniziare lo stesso processo che nel loro ambiente è già compiuto.

Però interpretando altrimenti — più simbolicamente — la "linea" della gente, si osserva che i due processi amorosi si svolgono parallelamente. Si sente anche l'intensificazione dell'amore umano, quando dopo il "bisbiglio" appare una luce che poi passa su, brilla per un attimo e si spegne: tutto questo è la descrizione dell'atto amoroso, del sorgere del desiderio (che viene rappresentato sul livello della "storia" dal movimento di ascesa), del suo acceleramento fino al limite estremo ("brilla al primo piano"), della sua fine e del suo compiersi ("s'è spento..."). L'acceleramento dell'azione viene espresso dal ritmo e dall'allitterazione intensa di vari suoni: la frase "brilla piano" affretta le parole che si susseguono sempre più velocemente. Il ritmo coglie il parlante che è costretto a pronunciare questa frase molto rapidamente. Il verbo "s'è spento" con il suo aspetto momentaneo rappresenta benissimo la fine dell'atto che avviene in un attimo.

Il ritmo in ogni strofa — ad eccezione dell'ultima — ripete lo stesso atto, essendo nei primi due versi sempre incalzante, ascendente, "con

l'inpennata prodotta dall'accento sulla seconda sillaba"¹, cambiando però negli ultimi due in discendente.

Fra le ultime due strofe invece c'è una rottura rappresentata in vari modi: essa appare nel cambiamento del tempo, siccome era notte e adesso all'improvviso viene l'alba; sul livello del contenuto con l'improvvisa fine dell'atto amoroso, cioè di tutto il processo di cui si trattava nella poesia sino a questo punto; poi fa la sua comparsa anche visualmente in forma di puntini; e c'è una differenza anche nella metrica, dato che il primo verso dell'ultima strofa è discendente. Dunque gli ultimi quattro versi della poesia in tutti i sensi si separano fortemente dagli altri, segnando così la loro funzione conclusiva e riassuntiva. Tanto sono questi versi ad accogliere, unire e sintetizzare le due "linee" dell'opera, le immagini delle quali fino ad ora si alternavano. La convergenza della "linea" della natura e quella della gente si presenta in tropi ed espressioni che allo stesso tempo denotano due cose: i "petali/ un poco gualciti" mirano allo stato dopo l'unione non soltanto della pianta, ma anche del corpo femminile, mentre la "felicità nuova" può nascondersi sia nel calice di un fiore impollinato che nell'utero della donna.

Ma la poesia parla non solo dell'amore e della nascita di una nuova vita: l'altro suo tema non meno importante è la morte. Il secondo verso della prima strofa si riferisce ai parenti già morti del poeta (si sa che suo padre fu ucciso quando Pascoli aveva dodici anni, poi presto morirono anche la sorella maggiore e la madre, e infine dopo otto anni morì pure suo fratello Giacomo; si sa anche che la morte in Pascoli si presenta quasi sempre a proposito della tragica biografia del poeta). Quindi Pascoli pensa ai suoi morti, quando viene la notte, simbolo tradizionale del trapasso. Invece — in modo strano — in questa notte si aprono i fiori ed appaiono le farfalle, simboli pure tradizionali dell'amore e di conseguenza anche della nuova vita.

È come se vita e morte si incontrassero in questa notte. Questa loro relazione curiosa si presenta anche sul livello della grammatica, più precisamente nella struttura della prima frase. Salvatore Guglielmino ha notato che la poesia è caratterizzata dalla paratassi, cioè dall'assenza di frasi subordinate. Invece ce ne sono quattro: due meno accentuate nella seconda e quinta strofe e due nelle prima e nell'ultima. La collocazione di queste proposizioni assicura la costruzione simmetrica della poesia sul livello grammaticale. Ma la prima e l'ultima sembrano avere più significato, legandosi agli unici due verbi in prima persona singolare. Ed infine la subordinazione temporale della prima frase semanticamente mostra una certa illogicità, che si rivela subito, se la frase si trasforma, mantenendo però la

¹GUGLIELMINO, SALVATORE, *Guida al Novecento*, Principato editore, Milano, 1971. p. II/49.

direzione della subordinazione: “Quando io penso ai miei cari, si aprono i fiori notturni”. Cioè non è il pensiero della morte che viene in un momento preciso, nel momento dell’arrivo della notte, ma è la notte ad aprire i calici dei suoi fiori quando il poeta pensa alla morte. Con questa struttura l’accento cade più sull’aprirsi dei fiori che sulla notte (e questo componente). Come se la vita dei fiori notturni cominciasse sotto l’influenza del pensiero umano, del pensiero della morte; come se la morte condizionasse la vita e non viceversa, come di solito si crede.

Lo stesso pensiero filosofico si presenta nell’ultima strofa, dove “l’urna”, che si riferisce direttamente alla morte, nasconde in sé qualche “felicità nuova”, e cioè la vita. Ma il concetto del sorgere della vita appunto dalla morte si trova anche nell’immagine bellissima dell’erba che nasce sopra “le fosse”, dunque sopra le tombe.

La penultima strofa invece rappresenta il rapporto tra vita e morte come reciproco. L’espressione “s’è spento” segna anche la fine della vita (si può “spegnere” pure “la vita di qualcuno” sia nella lingua italiana sia in quella ungherese). Soprattutto se si pensa che “il lume” — che nella poesia è il soggetto del verbo “s’è spento” — è l’antico simbolo della vita: basti pensare che Dio, creando il mondo, ha fatto la luce già il primo giorno e l’ha separata dal buio. Non per caso esistono in molte lingue espressioni che riguardano la nascita come “vedere la luce”. Così il lume che si spegne mitologicamente simbolizza sempre la fine della vita. Nella poesia dopo il buio della morte invece viene di nuovo la luce: “È l’alba”.² Nella lingua della mitologia questo significa che la vita e la morte si condizionano e l’una non può iniziare o finire senza l’altra. (Questo pensiero compare anche nel “contenuto” concreto dell’opera, tanto l’amore è “la morte nell’altra persona”, ma nello stesso tempo è pure il pegno della nascita.) Sembra che la morte e la vita siano elementi di un processo infinito, i quali si alternano senza sosta, e creano questo processo appunto con il loro permanente alternarsi. Questo cambio continuo è illustrato dall’immagine del gelsomino notturno — il quale come un emblema diventa il titolo della lirica — che si apre non solo nella notte data, ma si apre continuamente ogni notte, come anche si chiude ogni giorno. Pare che il tempo non esista, ma esista soltanto l’alternarsi di due cose, che noi percepiamo come il passare del tempo (cioè l’alternarsi del giorno e della notte come quello della vita e della morte). Così tutti noi facciamo parte di quest’infinito processo universale — anche se non lo notiamo nella nostra vita quotidiana — e non esiste nessuna cosa al mondo che non vi sia sottomessa.

²Purtroppo la traduzione ungherese qui è sbagliata, anzi ha il senso contrario, perché dice: “È notte”.

Questa universalità che governa il mondo ed i cui portatori sono tutte le cose, tutti gli esseri viventi, viene rappresentata nella poesia sia sul livello lessicale, sia nelle immagini poetiche, sia nel “campo” grammaticale dell’opera.

La poesia cerca di influenzare tutti i cinque sensi umani, e più particolarmente: 1. la vista, con varie immagini, ma anche coi colori “fragole rosse”, “l’aia azzurra”, “il lume” (è interessante pure il fatto che nella poesia sono presenti soltanto questi due colori, i quali di nuovo possono simbolizzare i due lati della legge universale: il rosso, essendo il colore della carne e del sangue, si riferisce sempre a qualcosa di terrestre, cioè alla vita in “corpo”, mentre l’azzurro riguarda il cielo, il regno di un’altra vita già /oppure ancora/ senza corpo); 2. l’udito con suoni piani e strozzati (“bisbiglia”, “si taquero i gridi”, “sussura”); 3. il gusto, coi sapori dolci ed intensi della fragola e del miele; 4. l’olfatto, con la vera orgia dell’odore particolarmente forte del gelsomino, dei viburni, delle fragole che viene portato dal vento; e anche il tatto con la rappresentazione del vento e dell’urna “molle”.

Sembra molto strano che mentre tutte le piante e tutti gli animali della natura sono precisamente determinati (per es. i viburni, un’ape, le fragole rosse ecc.), la gente non abbia una denominazione, ma neanche un’apparizione. Invece di definire la gente il poeta usa metonimicamente le espressioni “la casa” e “il lume”. si osserva che queste espressioni hanno il corrispondente tra le “locuzioni fisse” pascoliane che riguardano la natura, e cioè “il nido” che è un motivo permanente nella lirica del poeta, ma il ruolo del quale qui è assunto dalla parola “il calice”, mentre la variazione del “lume” sarà “l’odore”. La prima coppia — la casa e il calice — indica un posto chiuso, caldo e sicuro, mentre la seconda denota qualcosa che passa lungamente e si diffonde. Nel primo caso si tratta di qualcosa che viene fecondato, nel secondo di qualcosa che è capace di fecondare e feconda. Si tratta così di due principi essenziali: uno caratterizzato dalla passività, dall’immobilità, dall’accoglimento e dall’aprirsi — questo sarebbe il principio femminile —, l’altro — quello maschile — i cui segni particolari saranno l’attività, il dinamismo e la capacità di penetrazione.

Di conseguenza non c’è bisogno di accentuare la presenza della gente, siccome fa già parte della natura, come i fiori e gli animali. Non c’è bisogno di denominarla anche perché ha gli stessi attributi della natura. E questo evidenzia di nuovo che la legge universale è uguale sia per la natura che per la gente, vale a dire che la gente può sentire quest’essenza dell’esistenza soltanto attraverso l’unione con la natura.

L’infinito di questo processo è rappresentato anche nell’immagine “*Per tutta la notte s’esala / l’odore che passa col vento*”. Qui si nota un’estensione sia nel tempo (“Per tutta la notte”) sia nello spazio (“passa col vento”). L’espansione infinita si presenta anche nella terza strofa in forma di due

direzioni, tra le quali una indica su ("l'erba") e l'altra giù ("le fosse"). Infine è curioso che l'accrescimento dell'erba si esprima in un verso discendente dal punto di vista del ritmo.

L'universalità del processo è dimostrata anche dal fatto che il poeta usi verbi in prima persona singolare soltanto due volte: l'assenza dell'"io" del poeta segna che il processo esiste indipendentemente da lui. Il primo verbo in prima persona è "penso", che non per caso si trova all'inizio della poesia, sottolineando la forza del pensiero: sebbene il processo non dipenda dal poeta, è lui a richiamarlo!

L'altro verbo invece, il quale appare proprio alla fine dell'opera ("non so"), nonostante chiuda il filo dei pensieri e delle immagini del poeta e chiuda in una forma stretta anche l'infinito come suo argomento, con la sua semantica dimostra pure che il poeta può esser capace solamente di accorgersi dell'essenza della vita, e constatarla, ma non può capire mai come in realtà avvenga questo mistero.

L'incapacità della ragione umana nel rivelare questo segreto dell'esistenza si mostra, sul livello della scrittura, sotto forma dei puntini alla fine della penultima strofa. I puntini stanno sempre al posto di qualcosa che non viene espresso. I critici considerano che il Pascoli, per la sua timidezza, non volesse esprimere questa cosa. Invece — anche perché il poeta non si è mostrato tanto timido — sembra più convincente l'opinione secondo la quale Pascoli **non è capace** di esprimerla (altrimenti), perché essa è inesprimibile.

La doppia apparizione del poeta però, la quale incornicia la poesia, accentua anche l'**atto poetico** che riesce a dimostrare l'universo nella "parte", l'infinito nel momentaneo, e cioè nell'opera della letteratura. Così il poeta può ripetere il mistero della natura, l'atto della creazione. Questo pensiero si nasconde anche nell'immagine dell'ape che fin dalla mitologia greca è un simbolo del poeta. Il risultato dell'atto creativo sarà la poesia concreta (che, di solito, si forma di notte). E così dopo l'aspetto concreto — unione amorosa di due esseri — e quello filosofico-universale — il mistero della creazione, del rapporto stretto della vita e della morte — la poesia "Gelsomino notturno" dà adito anche ad una terza interpretazione, aprendo pure l'**aspetto della filosofia dell'arte**: la poesia rappresenta in sé il processo della nascita di un'opera d'arte.

Si potrebbe dire che il "messaggio" della poesia, a tutti i livelli d'interpretazione, è l'alternarsi perpetuo della vita e della morte. Questa relazione del finito e dell'infinito si presenta in modo lessicale nel primo verso della poesia, dove il verbo "s'aprono" si riferisce a qualche inizio, "i fiori" segnano la fioritura di qualcosa, cioè la metà, la punta più alta di un processo, mentre la parola "notturni" con il suo significato allude alla fine di questo processo. Cioè queste tre parole presentano l'arco di una vita intera (con il verbo che, come si sa, era al principio; con il sostantivo che mostra

la sostanza di qualcosa; e con l'aggettivo che soltanto rende completo il significato). Ma nello stesso tempo tutte quante sono sottomesse alla congiunzione "E" che inizia il verso e, in modo molto strano, anche tutta la poesia. La congiunzione, collegando le varie parti della frase, indica sempre un processo. Questo soprattutto vale per la "e" che, essendo la più neutrale tra le congiunzioni nel campo semantico, ma anche quella di senso più lato, è illimitata ed infinita. La "e" iniziale, come se lanciasse l'opera nel processo perpetuo della vita, e la poesia stessa, diventa così parte della natura e dell'universo.

INTERPRETAZIONE: LIMITI O VINCOLI?

— Attualità del programma ermeneutico di Péter Szondi —

L'autore di un nuovo saggio dedicato ai problemi dell'interpretazione¹, Luigi Tassoni, mette in questione che il concetto dei "limiti dell'interpretazione", proposto da Umberto Eco, e la distinzione tra "interpretazione" e "sovrainterpretazione"², rilevata ugualmente da Eco, descrivano adeguatamente la situazione in cui si cerca di stabilire le interpretazioni corrette di un testo. Tassoni crede che il concetto dei "vincoli", preso in prestito da altra sede, sia più adeguato perché i vincoli, "anziché limitare l'interpretazione, originano delle possibilità di senso, magari impreviste."³

Infatti, nel quadro della polemica sul decostruzionismo, Eco ha precisato la teoria della semiosi illimitata. "La nozione di semiosi illimitata — osserva Eco — non porta necessariamente a concludere che l'interpretazione non abbia criteri". Egli aggiunge ancora: "sostenere che l'interpretazione (in quanto caratteristica basilare della semiosi) è potenzialmente illimitata non significa dire che l'interpretazione non abbia oggetto".⁴ Sembra che tale precisazione con cui Eco cerca di escludere la possibilità di usi arbitrari di un testo implichi, per Tassoni, la restrizione del carattere illimitato della semiosi, una restrizione che va rifiutata perché il concetto dei "limiti", contrariamente a quello dei "vincoli", non è in grado di spiegare "le possibilità di senso, magari impreviste".

¹LUIGI TASSONI, *Sull'interpretazione*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) — Messina, 1996.

²UMBERTO ECO, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.; *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.; *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Bompiani, Milano 1992.

³LUIGI TASSONI, *Op. Cit.* p. 8.

⁴UMBERTO ECO, *Interpretazione e sovrainterpretazione*. pp 33-34.

Eco ha dedicato diverse opere ponderose all'elaborazione concettuale dei limiti dell'interpretazione. Ha presentato anche delle analisi dettagliate di casi concreti che, come quelli delle interpretazioni esoteriche di Dante⁵, vanno oltre ogni limite accettabile. Basta osservare che in tale confronto il concetto dei "vincoli" non ha un grado sufficiente di elaborazione da poter essere utilizzato come una vera e propria alternativa.

Ciò nonostante, le osservazioni di Tassoni, in quanto rivelatrici di una situazione che fu creata da alcuni esponenti estremisti della decostruzione, meritano una seria considerazione. È banale — o, sempre con le parole di Tassoni, navigare "nel mare dell'ovvietà" — ricordare che vi sono due posizioni estreme nel campo della teoria dell'interpretazione: la prima considera la lettura critica e l'analisi "investimento d'una soggettività sul testo"⁶, mentre la seconda è caratterizzata da uno scientismo obiettivante. Se alcuni decenni fa, sotto la specie di *New Criticism* e strutturalismo, la posizione dominante era la seconda, oggi la prima prevale in tale misura che parlare di limiti in rapporto all'interpretazione sembra un atto offensivo.

Ciò può avere molte diverse spiegazioni. Se il rapporto storico tra strutturalismo e post-strutturalismo dovesse essere considerato come uno dei momenti dei corsi e ricorsi di obiettivismo e subiettivismo non si avrebbe nemmeno una comprensione superficiale della situazione reale. Era un fatto necessario, e indipendente da ogni cambiamento di moda, che i metodi strutturalisti dovevano essere respinti, prima o poi, dalla critica letteraria, perché essi erano puntati sull'analisi del sistema, cioè della *langue*, mentre "il testo da interpretare — come osservò Szondi nel momento delle polemiche più acute sullo strutturalismo — fa parte della *parole*."⁷ Furono, appunto, le deficienze dello strutturalismo e delle concezioni formali e obiettivanti che resero necessario il ricorrere ad un'ermeneutica letteraria elaborata.

Oggi, nonostante le esigenze chiaramente percepite, non si vedono ancora i profili di quell'ermeneutica che Szondi teneva presente. Tale fatto può essere, indubbiamente, addotto come una delle ragioni della diffusione cospicua dell'arbitrarietà critica. È quindi valida ancora l'analisi della situazione che Szondi negli anni sessanta formulò così: "Oggi manca una

⁵UMBERTO ECO, *Introduzione — La semiosi ermetica e il "paradigma del velame"*, In: Maria Pia Pozzato (a cura di), *L'Idea deforme*, Bompiani, Milano 1989. pp 9-39. Cfr. Il capitolo *Sospetto e dispendio interpretativo de I limiti dell'interpretazione*, pp 86-99.

⁶LUIGI TASSONI, *Op. Cit.* p. 7.

⁷PÉTER SZONDI, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Einaudi, Torino 1992. pp 119

ermeneutica letteraria nel senso di una scienza materiale (vale a dire rivolta alla prassi) dell'interpretazione dei testi letterari."⁸

Sappiamo che l'*Introduzione* di Szondi fu scritta con l'intenzione di prospettare un "sistema futuro"⁹. Le sue analisi, perciò, possono essere lette ancora come frammenti di un programma per la costruzione di una ermeneutica letteraria d'oggi. Per caratterizzare il problema fondamentale della situazione in cui nacque il programma di Szondi dobbiamo ricordare che lo strutturalismo si era proposto di trovare le condizioni formali e universali del senso e del significato su diversi piani della realtà ("strutture della parentela", "mito", "l'inconscio", "lingua"). In tale quadro teorico la possibilità della comprensione doveva essere garantita da codici, comuni al mittente e al destinatario, e determinati da ultime strutture ontologiche. In base a questa assunzione non emerse, in senso proprio, la questione dell'interpretazione. Il problema, dunque, consisteva nel sapere se la storicità della comprensione e la libera creatività inerente all'atto interpretativo non rendessero fin da principio impraticabile la descrizione formale delle strutture significative. O all'inverso: era possibile andare oltre lo strutturalismo senza sacrificare la struttura, i criteri e le regole della validità dell'interpretazione, o la questione stessa relativa alla validità dell'interpretazione?

Per illustrare il fatto che tali questioni determinarono veramente gran parte di ciò che a partire dagli anni sessanta aveva luogo in questo campo mi riferisco ai cambiamenti tematici nell'opera di Umberto Eco. Nella prima fase della sua attività, in cui fu considerato innanzitutto un teorico della semiotica, Eco si era già dimostrato un forte critico dello strutturalismo il quale doveva rendersi conto di una "struttura assente"¹⁰ o, più precisamente, dell'assenza delle ultime strutture ontologiche. Nel suo *Trattato di semiotica generale*¹¹, in un saggio che ha separato la teoria della produzione del segno da quella del codice ed ha introdotto la problematica della storicità, della prassi e di una logica dialettica, Eco ha esteso la critica dello strutturalismo al concetto stesso del segno per passare, poi, allo studio dei problemi dell'interpretazione. Intanto, però, si è visto costretto a delimitarsi dal lato opposto, denunciando le conclusioni eccessive, tratte dalla caduta dello strutturalismo: "La battaglia per il codice è stata una battaglia contro

⁸PÉTER SZONDI, *Op. Cit.*, p. 17.

⁹*Ibidem*

¹⁰UMBERTO ECO, *La struttura assente*. Bompiani, Milano 1968. Cfr. il capitolo *La struttura assente*, pp 251-381.

¹¹UMBERTO ECO, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975

l'ineffabile" e, perciò, "l'enfasi (diciamo pure la fretta) con cui il post-strutturalismo ha cercato di far giustizia dei codici e dei loro sistemi, sostituendo alla regola il vortice, la *béance*, la differenza pura, la deriva, la possibilità di una decostruzione sottratta ad ogni controllo, non va salutata con troppo entusiasmo." "Non costituisce un passo avanti, bensì un ritorno all'orgia dell'ineffabilità."¹²

In Szondi non si trovano denunce del genere, formulate in termini così forti. Ma anche se non è nel contesto della teoria della letteratura dello strutturalismo che egli interpretava la propria situazione, è chiaro che — come Maurizio Ferraris rileva — il suo programma è stato concepito contro lo scientismo della tradizione della *Literaturwissenschaft* tedesca: "L'originalità della proposta szondiana consiste nel fatto che in essa la rivendicazione della validità nella interpretazione e della portata pratica della ermeneutica letteraria va di pari passo con la polemica contro la soggezione della *Literaturwissenschaft* tedesca rispetto a modelli positivistico-obiettivanti mutuati dalle scienze della natura."¹³ Questa impostazione è del tutto giustificata dall'analisi szondiana della natura della conoscenza filologica.¹⁴ Ma lo scopo che nella sua battaglia per il riconoscimento della natura particolare della conoscenza filologica Szondi si prefigge consiste non nel "sostituire alla regola ... la possibilità di una decostruzione sottratta ad ogni controllo" ma nel trovare i mezzi ad opera dei quali è possibile individuare i criteri della validità dell'interpretazione. Tali mezzi potrebbero essere offerti da un'ermeneutica letteraria "d'oggi".

Quando Szondi descrive l'intendimento di un testo come passo dalla *langue* alla *parole* dà a vedere chiaramente che, per la critica, la via praticabile non è quella di una semplice negazione dello scientismo: "Il passo dalla *langue* alla *parole*, che è il modo in cui può essere altrimenti definito l'intendimento di un testo, il recupero dell'attualizzazione, può perciò esser debitore al vocabolario come pure alla grammatica e alla filologia nel suo complesso solo della conoscenza delle proprie possibilità: vocabolario e grammatica possono mostrare l'erroneità di un'interpretazione in quanto essa ipotizza un rapporto tra *langue* e *parole* (un'attualizzazione) che non è

¹²UMBERTO ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1984. P. 300-301.

¹³MAURUZIO FERRARIS, *Storia dell'ermeneutica*, Bompiani, Milano 1988. p. 372.

¹⁴PÉTER SZONDI, *Über philologische Erkenntnis*. In: Peter Szondi, *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970. (1. Edizione: Insel Verlag, Frankfurt am Main 1967.) p. 9-37.

possibile, ma né vocabolario né grammatica possono mostrare *quale* passo tra quelli possibili sia quello giusto, la ripetizione di *quale* attualizzazione tra le varie possibili colga nel caso dato del giusto senso.”¹⁵

Rileviamo qualche concetto peculiare di questo brano importante: “erroneità di un’interpretazione”, “un’attualizzazione che non è possibile”, “un passo giusto”, “giusto senso”. Sono termini il cui uso presuppone la possibilità della distinzione tra interpretazioni giuste e erranee. Szondi vuole dire naturalmente che la *langue* (il vocabolario e la grammatica) e “la filologia nel suo complesso” assicurano *solo la possibilità* di intendere un testo o, meglio, di distinguere un’interpretazione giusta da quella erranea. Ma ciò che importa è che tale possibilità esiste ed è assicurata. Di conseguenza, la *langue* e la filologia, insieme con altri fattori da considerare, sono condizioni limitative le quali, potremmo dire, segnalano *i limiti dell’interpretazione*. Szondi aggiunge: “Sotto quest’aspetto né l’etimologia, né l’omonimia, né la sinonimia sono un principio ermeneutico, anzi l’interpretazione ha il suo principio in se stessa, nella fondazione dell’evidenza.”¹⁶ Questo non può esser messo in dubbio. Se per principio (per fondazione) s’intendono le ragioni che possono essere addotte per mostrare la validità di un’interpretazione è naturale che le condizioni limitative o *i limiti* dell’interpretazione non costituiscono un principio o una fondazione estranei al testo. L’interpretazione, per essere quello che è, deve includere anche la pretesa e l’evidenza della sua validità che sono già inerenti all’atto stesso dell’interpretazione.

Jan Maclean ha ricordato, forse ironicamente, che l’approccio ermeneutico ha integrato il punto di vista della storia tanto che ogni saggio ermeneutico abbozza prima la storia dell’ermeneutica stessa.¹⁷ Se ciò è vero non si tratta, comunque, di uno storicismo eccessivo e immotivato. Per esempio, in *Verità e Metodo* di Gadamer, da cui Maclean parte per illustrare la sua tesi, la necessità di ricostruire la storia dell’ermeneutica deriva dallo scopo stesso che l’opera si è prefisso. La stessa cosa vale per l’*Introduzione* szondiana. In questo caso è il proposito dell’ermeneutica letteraria “d’oggi” che fonda la necessità di combinare il metodo storico con quello sistematico: “La via da seguire è dunque una combinazione del metodo storico e di quello

¹⁵PÉTER SZONDI, *Introduzione all’ermeneutica letteraria*, p. 118-119.

¹⁶*Ibidem*

¹⁷IAN MACLEAN, *Lettura e interpretazione*, In: Ann Jefferson, David Robey (Eds), *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*, London, B. T. Batsford, 1987. Citato dalla traduzione ungherese del volume: *Bevezetés a modern irodalomelméletbe*, Osiris, Bp. 1995. p. 151.

sistematico, da perseguirsi interrogando la storia dell'ermeneutica in vista di un sistema futuro che poi si rivelerà a sua volta storico"¹⁸

La tesi che la *ricostruzione storica* è un inevitabile punto di partenza per la *costruzione sistematica* consegue direttamente dalla comprensione del fatto che l'ermeneutica "di oggi" non può essere abbozzata *ex nihilo*. Questo argomento "ex nihilo" s'impone spesso in diversi altri campi del sapere, ma per l'ermeneutica, che pressuppone a fortiori la consapevolezza storica, è decisivo. Non è solo l'oggetto dell'ermeneutica, l'intendimento dei testi, che è condizionato storicamente, ma anche il modo stesso in cui ci rendiamo consapevoli, con l'aiuto dei nostri concetti ermeneutici, dell'attuazione dell'intendimento. E anche quest'ultimo fatto può essere illuminato dalla riflessione sulla tradizione ermeneutica: "solo il riesame critico di precedenti teorie ermeneutiche ci dà infatti la possibilità di divenire coscienti della storicità non solo di quelle ma anche dell'ermeneutica d'oggi che cerchiamo di fondare."¹⁹

Questa affermazione è più che una mera presa di posizione teoretica: essa ha una portata pratica molto seria. Ogni atto interpretativo presuppone una consapevolezza ermeneutica che fa parte della struttura stessa dell'interpretazione. Nel caso in cui questa presupposizione non si realizzi risulta sbagliata l'interpretazione stessa. Qui abbiamo una condizione limitativa la quale, analogamente a quelle menzionate prima, determina il campo delle interpretazioni possibili e, come tale, deve essere accettata come un *limite dell'interpretazione*.

Dobbiamo riconoscere che il rapporto dei limiti dell'interpretazione alle interpretazioni che essi permettono di elaborare è più complesso di quanto si creda in base alle osservazioni precedenti. Bisogna tener presente, da una parte, che lo stabilire i limiti e l'elaborare le interpretazioni non sono due atti distinti, né nel senso del loro rapporto temporale, né nel senso qualitativo. Non è indipendentemente dall'atto interpretativo che si stabiliscono i limiti ma, al contrario, è nel corso dei tentativi interpretativi concreti che nasce la questione stessa relativa ai limiti. Basta questa sola ragione per sostenere con Szondi che "un'odierna ermeneutica letteraria... non potrà essere un'ermeneutica normativa che necessariamente astrae dalla specificità dell'oggetto da intendere."²⁰ Dall'altra parte, è un'illusione che il chiarimento dei limiti sia il risultato di una riflessione puramente teorica o di un'operazione tecnica (nel senso della grammatica o della filologia), mentre il compito propriamente

¹⁸PÉTER SZONDI, *Op. cit.* p. 17

¹⁹*Ibidem*

²⁰*Op. cit.*, p. 181.

ermeneutico consista nell'elaborazione delle interpretazioni concrete. Le analisi storiche che Szondi rapporta sempre ai compiti dell'ermeneutica "di oggi" conducono, appunto, alla denuncia sistematica di tali contrapposizioni. Il che significa, fra l'altro, che — contrariamente alla tutt'ora vigente tradizione ermeneutica del settecento (Chladenius) — i diversi tipi di oscurità del testo non possono essere rinviati alla competenza della linguistica o della storia della lingua. "Per contro — dice in modo programmatico Szondi — andrebbe messo in chiaro che sia la ricostruzione del testo sia la spiegazione di un passo in base alla storia della lingua, e dunque ciò che rientra nella competenza di critica e grammatica, sono sempre anche interpretazione: critica ed ermeneutica sono interdipendenti."²¹ Si aggiunga che la tesi di Szondi può essere formulata in termini più forti: la critica testuale è già un'operazione ermeneutica.

In questa sede non posso soffermarmi su altre tesi che, in base agli episodi fortunati o falliti della storia dell'ermeneutica, Szondi stabilisce per chiarire i compiti dell'ermeneutica letteraria "di oggi". È senza ulteriori prove chiaro che il suo tentativo è ancora attuale: la prassi critica ha bisogno del soccorso dell'ermeneutica letteraria da lui proposta.

Ciò è sufficientemente dimostrato dalle polemiche sui limiti dell'interpretazione. Abbiamo bisogno di mezzi concettuali per descrivere le condizioni tecniche, o quelle di principio, della possibilità dell'interpretazione, cioè, *i limiti* di essa. I limiti dell'interpretazione, come si è visto, vengono posti nel corso del concreto atto interpretativo il che non significa che essi, solo per questo, smettano di essere limiti. *Sono* limiti che è meglio chiamare col loro nome senza nasconderli pudicamente sotto altri concetti.

²¹Op. cit., p. 31.

SALVATORE QUASIMODO: GLI ANNI GIOVANILI¹

Salvatore Quasimodo inizia a scrivere le sue prime poesie tra il 1916 e il 1917, negli anni in cui frequenta l'Istituto Tecnico matematico-fisico di

Messina. In questi anni, a Messina, nascono le amicizie intellettuali che dureranno tutta la vita: con Salvatore Pugliatti (futuro giurista e docente universitario che diventerà rettore dell'Università di Messina), con Giorgio La Pira (futuro uomo politico e sindaco di Firenze), i quali sono i primi a riconoscere i segni della poesia di Quasimodo. Pugliatti scrive nel 1932 il primo saggio sulla poesia di Quasimodo. Intorno ai tre si forma una piccola comunità letteraria, in cui si legge Dante, Platone, la Bibbia, Moro, Campanella, Erasmo da Rotterdam, gli scrittori russi, soprattutto Dostoievskij e Gorki, i simbolisti francesi, in particolare Baudelaire, Mallarmé e Verlaine. Nel 1917 Quasimodo fonda con gli amici messinesi una rivista, il "Nuovo Giornale Letterario" (che La Pira vende nella tabaccheria di Viale San Martino, divenuta luogo di ritrovo dei giovani letterati) dove pubblicherà alcune poesie. Alla rivista, che vive dal marzo al novembre, collaborano Lionello Fiumi, Filippo de Pisis, Giuseppe Ravagnani e Giuseppe Villaroel (la rivista documenta legami dell'ambiente messinese con la letteratura d'avanguardia); e sempre nel 1917 compare sulla rivista di Corra e Settimelli "L'Italia Futurista" (giornale fondato e diretto da F. T. Marinetti) la composizione futurista *Sera d'estate*.

L'aurora sarebbe la sua primissima prova poetica, edita insieme con i *Canti marini* su "Humanitas", settimanale barese, nel 1917. Finzi dice che secondo un'affermazione del giovane poeta in una cartolina postale del 17 ott. 1917, indirizzata a Lionello Fiumi, queste poesie risalgono addirittura al 1915 (Quasimodo, 1973, biografia di Finzi, p. 296).

¹Il presente scritto è un estratto della tesi di laurea di Márta Kocsis, intitolata *L'elemento autobiografico nella poesia di Salvatore Quasimodo*, discussa al Dipartimento di Italianistica dell'Università Janus Pannonius di Pécs nel giugno 1997. A questa tesi è stato assegnato il Premio Quasimodo-Balatonföldvár 1997.

Il primo manoscritto giovanile, intitolato *Bacia la soglia della tua casa* (l'edizione anastatica è stata pubblicata nel 1981, a cura di Alessandro Quasimodo) risale agli anni fra 1918 e il 1922, secondo le indicazioni di Finzi, il quale dice che le informazioni riguardanti la nascita di queste poesie possono essere direttamente o indirettamente ricavate dalle poesie che ne fanno parte (Finzi, 1972, p. 31). Si tratta in effetti di un manoscritto rimasto nel cassetto perché — come spiega Gilberto Finzi — troviamo di fronte “a un esercizio poco più che scolastico, a un testo di ‘formazione’ che ha l’unico pregio di mostrare alcune fonti letterarie della poesia maggiore che verrà in seguito” (Quasimodo, 1995, introduzione di Finzi, p. VII).

Il secondo manoscritto, *Notturmi del re silenzioso* (datato “3 febb. 1929 — 1 giugno 1930”, dedicato “a Salvatore Pugliatti, dolcissimo fratello”) viene pubblicato per la prima volta da Gilberto Finzi nel 1995, dopo un’edizione in facsimile del 1989 (Sicania Editrice, Messina).

Quasimodo con una lettera del gennaio del 1929 offre trentotto testi del *Notturmo* al giudizio dell’amico Salvatore Pugliatti, liriche in cui — secondo Giuseppe Amoroso — il giovane poeta entusiasta cerca di riflettere sulle proprie poesie con una coscienza di distacco (Quaderni quasimodiani, 1990, p. 11): Ho frugato fra le mie carte, bruciando e mutilando. [...] Siccome la poesia non è verso di tutti i giorni, credo che ancora qualcosa ci debba essere da stroncare. Il senso dell’autocritica, sottile, insonne, mi vorrebbe far ritornare da capo: ma se l’ascoltassi, addio povere cose mie. Ora che ho raccolto questi “*Notturmi del re silenzioso*” ho bisogno di liberazione. Bisogna che cerchi il modo di non doverli più leggere su brani di carta che posso stracciare nei momenti di sconforto. [...] Desidero il tuo giudizio, spietatamente sincero; sarà la prima e l’ultima battaglia. Vita o morte.

Nel 1919 il poeta lascia definitivamente Messina e la Sicilia: va a Roma dove vive in povertà con Bice Donetti (la “donna emiliana” che il poeta canterà, da morta, in *La vita non è sogno*), pubblica qualche poesia in periodici messinesi, fa vari lavori per sopravvivere. Gli anni romani sono assai poveri di poesia, e i rari scritti — secondo Tondo — sono “esercizio di stile” (Tondo, 1970, p. 13). Anche Finzi osserva che il poeta non ha ancora trovato il proprio linguaggio e la sua poesia si nutre di reminiscenze delle poesie altrui, e con questo fatto spiega che nel secondo manoscritto si rintracciano solo quattro poesie del manoscritto precedente, mentre undici testi di *Notturmi del re silenzioso* passano nella prima edizione di *Acque e terre* (ma tre soltanto di questi rimangono nel definitivo *Acque e terre* di *Ed è subito sera* (Quasimodo, 1995, introduzione di Finzi, p. VII).

Nei primi decenni del ventesimo secolo influenzano molto la letteratura italiana sia modelli italiani sia modelli stranieri (soprattutto francesi), e naturalmente la poesia del giovane poeta assorbe le diverse lezioni. Vari critici hanno già notato rivelanti echi dannunziani, pascoliani, crepuscolari e

influssi del simbolismo francese nell'opera poetica di Quasimodo, tutte influenze che con il passare degli anni diventano sempre meno significative. Mengaldo punta però sulla problematica del rapporto dei poeti del primo Novecento rispetto alla posizione di Pascoli e di D'Annunzio: l'atteggiamento della nuova generazione dei poeti è contraddittorio nei riguardi dei maestri in quanto l'opera dei predecessori ha servito da una parte come modello, punto di riferimento ai seguaci sul piano linguistico-formale, dall'altra parte ha suscitato il loro superamento sul piano ideologico (Mengaldo, 1987, p. XXXVIII—XXXIX).

Come si era già detto, con i suoi due manoscritti giovanili Quasimodo naturalmente non riesce ancora a raggiungere uno stato di maturità poetica, e le poesie di questo periodo “sono, per lo meno, illuminazioni (un verso o due, al massimo) che preparano la strada al poeta, e segnano soprattutto un preciso legame” con *Acque e terre*. Finzi parla della scarsità di temi e motivi originali nel primo manoscritto del poeta, critica la sua adesione alla tradizione letteraria, il suo atteggiamento prevalentemente “letterario”, il linguaggio della raccolta manoscritta caratterizzata dalla “provvisorietà”, che riguarda il lessico e anche la sintassi, e riconosce però che nel linguaggio di alcune poesie si manifesta già una certa “sinteticità” che dopo caratterizzerà le opere mature del poeta (Finzi, 1972, p. 32).

Giuseppe Amoroso, pur riconoscendo l'esistenza di echi dannunziani, pascoliani, crepuscolari e liberty nei *Notturni* — in questa poesia ancora non matura — scorge anche i nuclei preziosi dei temi più importanti (legati all'autobiografia) della poesia futura del poeta: il tema dell'esilio, quello della Sicilia dell'infanzia e i motivi degli diversi elementi naturali ricorrenti nella poesia quasimodiana, con cui rappresenta un mondo mitico, aurorale ed esprime la sua ricerca spirituale (Quaderni quasimodiani, 1990, p. 13-14). Quasimodo sente intensamente l'influenza di D'Annunzio nelle sue prime raccolte, soprattutto sul piano fonico della parola. Però la sonorità della poesia del poeta pescarese è frutto di una sensibilità estetizzante, mentre la musicalità della parola del poeta siciliano tende all'essenzialità, all'assolutizzazione della parola. Quasimodo pian piano si stacca decisamente da questo modello e nel suo saggio intitolato *D'Annunzio e noi* (scritto nel 1939), dichiara i limiti della poetica d'annunziana: “Noi gli fummo avversi non per inerzia o carenza d'amore, ma per sostanza della nostra natura impegnata al canto; e per essa cercheremo di rendere ragione della resistenza opposta a una poetica della parola intesa in senso qualitativo, cioè lessicale, durante la ricerca di un nostro probabile strumento espressivo.” (Quasimodo, 1960, p. 129-130).

A proposito di Pascoli si nota un tono comune, la congiunzione enfatica di attacco, la ripresa di parole da strofa a strofa.

Oreste Macrì nel suo famoso saggio del 1937 prende in esame l'opera della grande triade ottocentesca, e dice che mediante lo sviluppo del loro linguaggio poetico (talvolta riescono anche loro a staccarsi dalla tradizione poetica e liberare la parola, elevandola a mito) emergerà la "poetica della parola" di Quasimodo (pienamente in *Oboe sommerso*) (Macrì, 1941, pp. 104-105).

Come elemento comune con la poesia dei crepuscolari è stato individuato il senso dell'ironia, un atteggiamento etico-culturale con l'aiuto del quale Quasimodo accerta in certo modo la realtà.

Nelle prime raccolte quasimodiane, come anche nei due manoscritti giovanili, si possono scorgere i segni di uno scoperto autobiografismo, la volontà decisa di testimoniare la propria vita e quella dei siciliani. Uno dei temi fondamentali del primo manoscritto giovanile che riguarda una situazione intima è la nascita delle poesie. Nella lirica intitolata *La poesia* il poeta rappresenta proprio questo momento della creazione che arriva insieme con il calare della sera. In una lettera a Maria Cumani, Quasimodo dirà che "siamo [i poeti?] aiutati dalla notte, da una quiete profonda quasi come quella che ci abita prima della nascita del sonno" (Quasimodo, 1973, p. 17). Con l'arrivo della notte entriamo in un momento mistico e religioso in cui si aprono "le porte azzurre del sogno". (Il colore azzurro è un motivo spesso ricorrente nelle sue primissime poesie, ed è spesso legato al momento della creazione delle liriche.)

In questa poesia Quasimodo mostra già i segni di una vocazione al realismo, ma colloca gli elementi reali in una situazione mistica, religiosa, irreali. La poesia "nuda" irrompe come una forza primitiva e originale, "come tutte le canzoni dei nomadi". Il lemma "ora" segna un momento preciso, un tempo concreto, si riferisce a una sensazione presente e vivissima, reale e mistica nello stesso tempo, che provoca una specie di ebbrezza (emozione forse esagerata):

*Brucia, e l'incenso è sorriso di fanciulla,
brucia e l'hashish è carezza di bocca
su le mammelle d'una femina perfetta.*

Nella poesia la figura del poeta è presente anche fisicamente ("mio corpo freddo") e sembra che anche la poesia "nuda" si disponga di una certa corporeità. Poi Quasimodo rompe questa presenza fisica sicura della propria immagine autodefinendosi "fragile sognante", uomo aperto verso l'amore e il dolore del mondo.

Il sonetto *Zingaro* apparve il 1° dicembre 1918 su "La Vela", un periodico quindicinale di Rovigo (diretto da Eugenio Palmieri e Enzo Duse). Tondo dice che "lo stesso titolo rivela quella tendenza alla fuga e al vagabon-

daggio tanto presente in *Acque e terre*" (Tondo, 1970, p. 11). Zagarrìo osserva che il motivo della fuga e il tono ironico vanno insieme nelle poesie di Quasimodo in quanto il secondo esprime il primo concetto (Zagarrìo, 1967, p. 12). Il poeta rifiuta la situazione di arretratezza in cui si trova la sua terra, è sensibile verso la condizione "miserabile" degli altri:

*Più non voleva, come una murena,
strisciare nel fango e affogar la fame.*

e si avvia alla ricerca di qualcos'altro — fisicamente o con l'aiuto dell'immaginazione o del sogno:

*Sognava il sole e, libera licena,
aleggiare sui prati e su lo stame
del sogno...*

Il rapporto tra fuga e ironia cambia in continuazione tra le diverse poesie e anche dentro la stessa poesia. La fuga ora si realizza in una "dimensione religiosa" ("sbocci di baci impressi su la cera!"), ora in quella "arcadico-idillica" (Zagarrìo, 1967, p. 12):

*Sognava le carezze, ed una culla,
un armonioso canto ne la sera:*

Nel verso finale la "smorfia" — secondo Zagarrìo l'atteggiamento etico-culturale proprio dei siciliani (Zagarrìo, 1967, p.12) — sbiadisce nella pena:

s'inquietò il mare e non sognò più nulla

Si noti che nella poesia elementi della realtà dura e misera ("fango", "fame", "rena", "letame"), legati proprio all'esistenza, vengono confrontati con quelli armoniosi del sogno ("carezze", "armonioso canto") o con quelli sacri della cristianità (per esempio la "mirra", uno dei tre doni dei Re Magi a Gesù bambino):

*... Reggia gli fu la rena,
a notte, e mirra il fiato del letame.*

creando un effetto dolorosamente ironico.

Nella poesia si rivelano echi dannunziani. Per esempio Quasimodo usa la parola "luccicori" cara a D'Annunzio, e la musicalità delle parole come "sbocci di baci" (allitterazione) richiama pure lo stesso poeta.

L'altro tema importante dei due manoscritti giovanili è il problema religioso. Zagarrìo percepisce la religiosità di Quasimodo come "una tipica

panreligiosità laico-mistica” in cui sono presenti anche “urgenze orfiche” e “memorie medievali” insieme con “ardori razionali” e “socialismo premarxista” (Zagarrio, 1967, p, 15).

Il titolo della poesia *Cilicio*, la quale fa parte del secondo manoscritto, *Notturmi del re silenzioso*, riguarda un tema tipicamente medievale che è la volontà di macerazione:

*O mio Francesco, intriso di rugiada
che pare sangue, e di ferite acceso,
un cilicio ho trovato per la strada
e lo porto sul cuore; e non ha peso.*

Zagarrio osserva che il poeta con l'autopunizione dimostra la sua pena e nello stesso tempo lo percepisce come unica speranza (Zagarrio, 1967, p. 62).

La seconda strofa è la confessione del poeta che si rivolge con una domanda al Signore d'Assisi. In questi versi centrali è presente uno dei temi fondamentali della poesia di Quasimodo: il dolore della vita, il “male, che germina occulto”.

In questa poesia si osserva il “processo di riduzione”, intuito da Zagarrio, che si manifesterà in misura completa in *Oboe sommerso*. “La riduzione dunque, è la legge della ricerca quasimodiana. Essa si svolge sull'uomo e ovviamente sul rapporto esistenziale nel senso più pieno.” (Zagarrio, 1967, p. 53) Nel caso di questa poesia l'uomo si riduce alla “notte” che di nuovo appare come l'avvento di un momento religioso:

*Notte che pari, così serena d'ombre,
affresco di cenobio, in te mi chiudo*

Con la parola “cenobio” Quasimodo rinforza il carattere solitario, tranquillo e meditativo del momento, e sottolinea il chiudersi in se stesso. Con la stessa parola però allude anche alla sua origine greca. (La nonna paterna, Rosa Papandrea, era figlia di profughi greci provenienti da Patrasso.)

Questa radice molto importante per il poeta ritorna anche nella poesia intitolata *Oro su la neve*: “la mia anima di puro orientale”. In questa poesia il poeta ‘va alla busca’ di qualcosa di indefinibile, forse della fede, di Dio, e tale ‘ricerca’ mostra i segni di un certo “francescanesimo” (Zagarrio, 1974, p. 48), un amore verso tutte le creature. Svolge questa sua ‘ricerca’ nel campo dei fenomeni della natura (“fra gli usignoli nei cirri turchini delle foreste”) e pensa di trovare la fonte della fede in diversi elementi della natura e in fenomeni biologici:

*Ti trovo ne la luce, come in una reggia,
presso lo zampillo d'una fonte che, come un piumino
incipria l'azzurro. Sei forse la stella che galleggia
sul lago de la sera e affonda nel mattino
per trovarsi, goccia di rugiada,
su le labbra socchiuse d'una mammola.*

La poesia implica elementi tipici del simbolismo cristiano: il “sole” come allusione a Dio, l’ “oro” come segno della sacralità, la “neve” col suo colore bianco che richiama la purezza, la perfezione, la “mammola” che allude alla sofferenze di Cristo.

Nel ripercorrere l'opera poetica di Quasimodo bisogna tener conto delle poesie che sono state successivamente, dopo una revisione, eliminate. Si tratta specialmente di alcune poesie di *Acque e terre*, che sono importanti dal nostro punto di vista, essendo state lasciate fuori proprio per il loro scoperto autobiografismo.

Le poesie di *Acque e terre* — secondo l'opinione di Tondo — sono state scritte probabilmente tra il 1917 e il 1930 (secondo le date apposte nella prima edizione che poi, forse tenendo conto dei testi definitivamente rifiutati, Quasimodo le ha corrette negli anni 1920-1929).

Tra 1919 e 1926 Quasimodo vive a Roma e si mantiene collaborando a varie riviste (“Marchesino”, “L'Albatro”, “Pagina d'arte”) e facendo diversi lavori: prima trova un posto di disegnatore tecnico in un'impresa di costruzione, poi fa il commesso in un negozio di ferramenta, poi si impiega presso la Rinascente, in Piazza Colonna, da dove viene presto licenziato per aver organizzato uno sciopero (il giorno precedente dell'applicazione della legge fascista contro gli scioperi).

Intanto nel 1921 comincia a studiare — nelle ore libere e di notte — il greco e il latino sotto la guida di Monsignor Rampolla del Tindaro (che era il fratello dell'insegnante d'italiano di Quasimodo all'Istituto Tecnico di Messina, figura determinante per l'educazione poetica e umana del poeta). Nonostante studi e letture, questi restano comunque gli anni più dispersivi del poeta, il quale, per qualche tempo smette anche di scrivere.

Nel 1926 entra, per concorso, come tecnico al Genio Civile di Reggio Calabria dove prende servizio il 10 giugno. Presto, a Reggio Calabria, Quasimodo riprende scrivere, incoraggiato dagli amici siciliani. Ritornano le antiche discussioni, le letture collettive delle poesie di Quasimodo. In questi anni il poeta progetta la pubblicazione dei *Notturmi del re silenzioso*. Nel 1927, a Reggio Calabria sposa Bice Donetti che lo accompagnerà nel suo peregrinare impiegatizio fino a Reggio e in seguito ad Imperia.

Nel 1930, invitato da Elio Vittorini, che ha sposato la sorella di Salvatore e abita a Firenze, si reca in questo vivo centro della cultura

italiana. (I giovani intellettuali, piú o meno apertamente contrari al regime, che gravitavano intorno alla rivista "Solaria" si riunivano al caffè della stazione o a quello delle "Giubbe rosse".)

Ancora nel 1930, esce per le Edizioni di Solaria, il volume *Acque e terre*, che in un secondo tempo, come è stato già detto, viene rielaborato dal poeta. Tondo osserva che Quasimodo ha rivolto il suo lavoro di revisione verso le sue poesie piú antiche, caratterizzate dalla presenza (forse eccessiva) di elementi autobiografici (Tondo, 1970, p. 16).

Fanno parte delle prime liriche, poi non ripubblicate di *Acque e terre*, *Convegno e Mercati*, le quali rivelano una tendenza del poeta al raccontare la propria esperienza, e legata a questa, testimoniare la vita della sua gente. Quasimodo rappresentando la propria storia intima, i propri problemi esistenziali, arriva anche a delinearne il dramma dell'uomo contemporaneo.

Nelle sue poesie, soprattutto in quelle del primo periodo, si manifesta la lezione di Verga. Quasimodo e Verga partono da una situazione comune, essere figli della stessa terra, della Sicilia. Zagarrìo osserva che lo scrittore e il poeta arrivano alla "universalità" attraverso la loro "sicilianità" o "provincialismo", cioè attraverso "un continuo scavo direttamente impegnato dentro il proprio destino del tutto legato alla profonda e misteriosa realtà della propria terra e della propria gente". Il critico vede però una differenza fondamentale tra gli atteggiamenti dei due siciliani: mentre Verga "ha fatto di sé dei personaggi oggettivi, visibili", Quasimodo "ne ha fatto un personaggio invisibile, una voce intima, la coscienza stessa, l'intima verità" dell'anima che non si può vedere ma è sempre operante (Zagarrìo, 1974, p. 7).

In *Mercati* e anche in *Convegno* la lezione verghiana è ben presente — come Tondo osserva — con un modo di espressione "giovanilmente esasperata" (Tondo, 1970, p. 16):

*Ti sei data sui giunchi delle forre
ai mozzi dei burchi,
sui letami in fermento
ai pastori arcigni come cerri,
ti sei data al vento
che sbraccia cumuli di stelle
per non esser priva delle cose povere:
scarpe e legacci per non sanguinare.*

(MERCATI)

*E se mi segui ti porto nel suburbio,
nelle taverne che fanno di vinaccia,
dove accanto alle bestie vive il santo
e presso alle femmine, la madre;
dove io scesi, in parabola, alla luce.*

(CONVEGNO)

Quasimodo è sensibilissimo verso le questioni sociali, s'interessa molto della condizione misera in cui si trova la sua Sicilia. La storia del poeta si colloca dentro quella della sua gente:

*Io battevo la strada
per il pane che basti a una giornata
e la borsa non portava baratti né moneta;
per la gola bruciata
c'eran femine scalze a vender l'acqua
cogli orcioli rosei in bilico sul cercine
fermo su le minute trecce dei capelli.*

(MERCATI)

Tondo nota che in queste due poesie “i due difetti, il penetrante autobiografismo e l'atteggiarsi letterario, convivono insieme” (Tondo, 1970, p.17). In *Convegno* possiamo leggere questa strofa che descrive il paesaggio tipico siciliano con un tono elevato:

*Scendiamo negli orti: l'eliotropia estatica
con le mille pupille d'odalisca
si specchia nella fonte a prima sera,
fra i roveti e le macchie d'azalee.*

e l'ultima strofa di confessione retorica:

*Scendiamo negli orti: e non ti dica nulla
di ciò che in vortice già torna,
e se in sogno parlai,
perdonami, sorella;
volevo dirti una cosa bella,
e non seppi.*

Secondo l'osservazione di Tondo in queste prime poesie Quasimodo esprime apertamente il suo “provincialismo”. Ma la sua poesia tende ad uno sviluppo, e Quasimodo via via elimina gli eccessivi elementi autobiografici e arriva dopo il '30 al prevalere del momento formale, dovuto all'incontro con i solariani (Tondo, 1970, p.18).

Pur tenendo conto di quello che hanno detto i critici sul “provincialismo” di Quasimodo, ma facendo una lettura moderna delle opere, bisogna concludere che questo non è funzionale. Infatti si potrebbe proporre una lettura che riveli una forte influenza di D'Annunzio nei versi citati, per via del grande valore fonosimbolico (una musicalità espressa) del verso. Per la poesia quasimodiana (soprattutto per le prime raccolte) l'influenza della poesia dannunziana resta una fonte importante soprattutto sul primo formale.

Bibliografia

- AA. VV. 1990 *Quaderni quasimodiani 1-2.*, Pungitopo.
- FINZI, GILBERTO, 1972 *Invito alla lettura di Quasimodo*, Milano, Mursia editore.
- MACRÌ, ORESTE 1941 "La poetica della 'parola' (Quasimodo)", in *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, Vallecchi Editore.
- MENGALDO, PIER VINCENZO (a cura di) 1978 *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- QUASIMODO, SALVATORE 1960 *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Schwarz editore.
- QUASIMODO, SALVATORE 1973 *Lettere d'amore a Maria Cumani*, prefazione di Davide Lajolo, biografia di Gilberto Finzi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- QUASIMODO, SALVATORE 1995 *Tutte le poesie*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- QUASIMODO, SALVATORE 1996 *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di Gilberto Finzi, prefazione di Carlo Bo, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- TONDO, MICHELE 1970 *Salvatore Quasimodo*, Milano, Mursia.
- ZAGARRIO, GIUSEPPE 1974 *Quasimodo* Firenze, La Nuova Italia.

LA PROBLEMATICAM DELLA VERITÀ NELLE OPERE DI PIRANDELLO

“La novità del teatro moderno consiste nell’aver riportato sulle scene (per la prima volta dopo i Greci benchè in modo assai diverso) il dramma dell’uomo alle prese con *la verità*, deciso ad andare fino in fondo alla propria natura, fare i conti col mondo in cui vive e quindi non fermarsi dinanzi a nessuna regola umana e sociale. Da Ibsen a Shaw, a Cechov, a Pirandello, non si “tratta” più, a teatro, di questo o di quel conflitto, di questo o quel caso umano, di questa o di quella passione, ma della “verità”. O, per meglio dire, del problema della verità; e questo già stabilisce il carattere altamente intellettuale... del teatro moderno, dal patriarca Ibsen... ai contemporanei...” (N. CHIAROMONTE, 1960)

Per capire la problematica della verità pirandelliana, si deve partire da questa osservazione.

“La storia del teatro pirandelliano è una sorta di processo di liberazione dall’illusione della verosimiglianza che era il pilastro del verismo... Pirandello si pose subito il problema della finzione teatrale come veicolo per giungere a una “verità” più alta, che coinvolga tutti nel profondo. Le opere sono legate per alcuni aspetti al “vero oggettivo”. Pirandello cominciò a intrecciare la mimesi propria del verismo. Questa era un’operazione più intuita che realizzata, ma essa apriva la strada verso la rottura della sincronia fra vita e arte, fra verità e finzione. I due termini, vita e arte, diventano antagonisti. L’illusione verista cede di fronte agli interrogativi che il drammaturgo pone a se stesso e agli spettatori sulle ragioni e sulle motivazioni umane.” (GIOVANNI ANTONUCCI, 1995, 75)

Ecco allora le *due caratteristiche* fondamentali del teatro moderno: la prima è che, attraverso la volontà di *interrogarsi e d’interrogare gli spettatori* sul senso dell’azione messa in scena, il drammaturgo diventa effettivamente personaggio del dramma, è coinvolto lui stesso nell’azione, responsabile della questione che solleva, è obbligato a *rendere conto della sua verità*, del suo svolgimento, e dell’esito finale, ossia della risposta che egli dà alla domanda che ha sollevato. La seconda caratteristica del teatro

moderno, parallela alla prima, è che *lo spettatore*, anche *lui*, è *coinvolto nell'azione*, anche lui è sulla scena, costretto a porsi i quesiti che si pongono i personaggi, a giudicare la logica (ossia la necessità) dei loro atti, a discutere, finire, le loro conclusioni.

Questa concezione in una forma sviluppata viene rappresentata in un secondo periodo delle opere teatrali pirandelliane. (Sei personaggi in cerca d'autore.) Il linguaggio dei Sei personaggi è quello della teatralità assoluta: "il teatro non è illusione: è realtà che finalmente apre. Non sono infatti della materia dei sogni: sono i sogni a essere fatti della nostra stessa inafferrabile materia". (CHIAROMONTE, 1976, p. 124.)

Il pensiero pirandelliano, prima di completare il proprio *iter*, e raggiungere l'altezza della dialettica scenica fra concretezza dello spirito e l'astrattezza della ragione umana, passa attraverso una lunga fase caratterizzata dall'interpretazione *della verità*; quella resa dai personaggi. L'interpretazione della verità nel suo aspetto oggettivo ed in quello apparente, cioè la verità di cui ognuno dà una interpretazione personale. La problematica della *verità* emerge chiaramente dall'analisi dell'opera teatrale *Il berretto a sonagli*, dove "il personaggio filosofo" risulta la chiave di lettura del pensiero pirandelliano.

È il tema del matrimonio falso che serve a dimostrare l'ambiguità, la molteplicità della verità, rileva chiaramente il ruolo dell'individuo nel giudicare un problema, in questo caso, quello della verità, (la scelta è stata determinata certamente dal matrimonio fallito dello scrittore.)

La problematica profonda della *verità* e quella dell'*esistenza sociale* che appare nell'opera "Il berretto a sonagli" scaturisce da una precedente novella intitolata "La verità".

Per comprendere l'andamento dello sviluppo del pensiero pirandelliano è fondamentale l'analisi della novella "La verità". Il protagonista è un bracciante soprannominato Tararà, questi ha ucciso con un colpo d'ascia la moglie che lo tradiva con il cavaliere Fiorica. Perché si prostituiva la moglie? Era costretta a farlo "*per procurarsi un tozzo di pane!*" (Addamo, 91/1995)

Tararà essendo persona sottomessa si reputava quasi onorato per la posizione della moglie che era l'amante di "un degno galantuomo, il cavalier Fiorica, cioè fino a quando rimaneva nascosto l'adulterio.

L'argomento dell'adulterio mostra la molteplicità della *verità*: essa dipende dalla interpretazione soggettiva: può derivare *dalla passione, dall'istinto, dall'affermazione di individualità fino alla ossessione.*

La sua ossessione indurrà il tribunale a condannarlo per l'omicidio premeditato invece di concedergli l'irrisoria pena del delitto d'onore.

(Per la legge italiana di quei tempi, uccidere la moglie (o il marito) sorpresa a far l'amore con un altro (con un'altra) veniva considerato delitto d'onore, punito in modo molto meno severo, perchè la difesa dell'onore, in una società che ne faceva il valore più alto, veniva infatti considerata una grossa attenuante, cioè un elemento che diminuiva la gravità del delitto.)

Tararà sta cominciando a dire che egli non ha ucciso la moglie perchè spinto da un moto di gelosia. Il suo discorso si sviluppa in modo assolutamente logico e nello stesso tempo paradossale e raccapricciante. Alla domanda se la tresca gli fosse nota, Tararà dà una risposta sibillina: "La verità è questa: che era come se non lo sapessi."

Alle parole di Tararà, dal fondo dell'aula si sente provenire una voce, che rappresenta il coro: "Ah, broccolo!" e la voce "del popolo", quella di un vecchio contadino. La gente esprime il suo concetto di verità dalle multiformi sfaccettature, attraverso la voce del vecchio che decreterà la rovina di Tararà. L'esclamazione del vecchio contadino rappresenta uno spartiacque posto per discriminare luce e ombra, pochi anni di carcere o la durezza di una condanna.

Tararà con il discorso logico e raccapricciante rileva i due lati paradossali della verità. Il paradosso deriva dall'*ipocrisia della società*, concetto che ritorna anche in "Pensaci, Giacomino!". Una relazione nascosta, falsa viene considerata come una colpa solo in caso di apparenza davanti al mondo. Da questo fatto prende le mosse la logica di Tararà, che è pronto a trarre una assurda conseguenza. Tararà si esprime tanto logicamente: "l'uomo è uomo, e le donne sono donne." (*Addamo, 94/1995*) Le donne tradiscono i mariti costretti a uccidere per riparare l'offesa.

La sua conclusione sarà la seguente: la responsabile di quel delitto è la moglie del cavaliere Fiorica, che va a fare una scenata davanti alla porta degli amanti, così costringe Tararà a uccidere la propria moglie. Quindi non sono colpevoli nè lui, nè il marito offeso, nè la moglie di Tararà, ma la donna tradita. L'argomento della novella viene rielaborato da Pirandello sotto il titolo: "Il berretto a sonagli" in un concetto più complesso, più drammatico, nel quale si intrecciano le verità: *la questione del personaggio filosofo e dell'umorismo*.

Nell'opera "Il berretto a sonagli", sono già presenti in modo abbastanza sviluppato, quasi tutti i temi principali del teatro di Pirandello, e cioè: l'*ipocrisia della società*, il contrasto tra privato e pubblico. Nel discorso tormentato vengono riprese le stesse tematiche sviluppate nella novella "La verità": l'*ipocrisia della società* che costringe le persone ad apparire rispettabili, seguendo i comportamenti tradizionali e comuni nel modo di pensare dei rappresentanti dei diversi ceti sociali. Tutto è permesso nella vita: non si intende infierire sulle debolezze umane, soffocare le

passioni, impedire rapporti extraconiugali, le infrazioni, le frustrazioni che esistono, l'importante è salvare le apparenze.

La scrittura assume toni morbidi, meditativi, filosofici che caratterizzano un ambiente borghese in cui niente trapela e tutto avviene all'insaputa di tutti, ma in assoluto silenzio. Nel carattere di Ciampa de "Il berretto a sonagli" si intravedono tratti del bracciante Tararà de "La verità": mentre Tararà si spiega senza tergiversare, le idee vengono espresse dallo scrivano, Ciampa si esprime con stile sottile senza metafore. Mentre Tararà dice: "era come se non lo sapessi," Ciampa nel suo monologo, tiene una "lezione" su le corde che nascono in testa. Con abilità psicologica porta la propria moglie in casa del cavaliere davanti alla moglie del traditore, tenta di far scattare la signora Beatrice "per farle scatenare dalla bocca tutta la tempesta, che lei covava dentro" (PIRANDELLO: *Maschere nude*, 3/189) sperando che le si allaghi il cuore; così cerca di evitare lo scandalo che sta preparando Beatrice, la moglie del traditore. Entrambi accusano per lo scandalo solo la moglie gelosa e offesa, che non tollerando la situazione, non ha voluto vedere il marito nel ruolo del "pupo, burattino rispettabile".

Tutti e due i protagonisti (Tararà e Ciampa) cercano di riparare l'offesa con l'omicidio, la vergogna si riversa non solo su due persone fraudolente ma anche su tutta la famiglia. Secondo Ciampa per riconquistare la stima degli altri sarà costretto ad ammazzare la moglie e il cavaliere Fiorica.

Ciampa: "...mia moglie ritorna a casa, io con l'accetta le spacco la testa! E non ammazzo soltanto lei, perchè forse farei un piacere, così, alla signora! Ammazzo anche lui, il signor cavaliere — per forza, signori miei! per forza!" (*Maschere nude* 3/190)

La soluzione del dramma — prima di questo intervento di Ciampa — sembra essere più facile per la famiglia di Beatrice e per il delegato Spano. Il rimedio — secondo il verbale fra la signora Ciampa e cavaliere Fiorica non c'è stato alcun rapporto — va bene a tutti meno che a Ciampa. Loro neanche pensano alla vulnerabilità delle persone sottomesse, cioè a Ciampa, con la moglie arrestata, alla sua onorabilità, al fatto che la signora Beatrice gli ha imposto pubblicamente il cappello a sonagli, il ridicolo capello da buffone e da "becco". "E chi pensava più a Ciampa?" dice Fifi la Bella. (*Maschere nude* 3/185) La soluzione finale del dramma "Il berretto a sonagli" — e che risulta la più congeniale a Pirandello — sembra venga trovata all'improvviso da Ciampa ascoltando la spiegazione degli altri: è quella proposta, come nell'opera "La verità", dall'intervento di un contadino "broccolo". Si tratta cioè di diventare assassino o fingere

la pazzia, ritenere folle la signora Beatrice e ricoverarla in una casa di cura, in modo da ripristinare la vita di tutti i giorni.

Ciampa indurrà la signora Beatrice a fingersi pazza, a trasformare la denuncia in un delirio, per evitare di essere costretto, a lavare l'onta, a uccidere, per salvare la faccia sua, di sua moglie, del cavaliere. Così lo scandalo viene vanificato, la serietà tragica si trasforma in farsa, e a causa delle farneticazioni di una folle, la signora Beatrice s'è dovuta immediatamente ricoverare in una casa di cura. La menzogna della società non soltanto rimane, ma viene duplicata riprendendo la similitudine di *luce e ombra* che dobbiamo esaminare: a chi la luce e a chi l'ombra? Ai membri della borghesia pieni di conformismo, plasmata dalla falsità della società, che creano un fronte unito contro la signora Beatrice. L'atteggiamento di Ciampa, che esprime una ponderatezza e una profondità di pensiero capaci di incrinare l'equilibrio immaginato dall'ambiente ipocrita, crea un nuovo fronte unito che si schiera con il marito cornuto, esprimendogli solidarietà.

Vedendo questa solidarietà dell'ambiente dettata dall'interesse e dall'ipocrisia, si chiarisce che la pazzia non è una invenzione di Ciampa, ma piuttosto dei parenti della cerchia "teoricamente vicina a Beatrice". Sono Fifa, Assunta, Spano a parlare per primi di pazzia che viene ripresa e accettata da Ciampa come la soluzione per evitare l'omicidio. (Fifa: Ha voluto cacciarsi in questi guai, la pazza; Spano: ...che farà cosa da pazzi!)

La presenza solenne di Beatrice ha un significato simbolico, esprime la ribellione alla tradizione, al maschilismo. Sotto questo aspetto si avvicina al protagonista di "Pensaci Giacomino", al professor Toti, al suo comportamento anticonformista. Ma il fatto che il professore riesca a raggiungere lo scopo della propria ribellione, mentre il sollevamento di Beatrice si ritorce contro di lei, fa vedere chiaramente la situazione sottomessa delle donne. Beatrice lotta contro il mondo, vuole smascherare l'onorato marito, ma non può contare nemmeno sull'uomo della legge, il delegato Spano, che è amico di famiglia. Il primo atto si apre "con Beatrice che piange, anche il secondo inizia con la donna che scoppia in singhiozzi nelle braccia della madre. Al pianto dell'impotenza e della gelosia del primo atto si è però ora sostituito il pianto eroico vittorioso, il pianto in cui la donna consuma il suo distacco dalle leggi sociali e dell'opprimente moralità borghese." (ROBERTO ALONGHE, 1993)

Il concetto della verità è inseparabile dal concetto dell'umorismo. Ciampa anche è un esempio dell'umorismo pirandelliano, cioè di un personaggio che fa ridere per il proprio comportamento, Ciampa ha un dolore segreto, per renderlo sopportabile crea una filosofia nel monologo delle corde. Ciampa enuncia i fondamenti della sua teoria riguardante le corde presenti nella nostra testa:

la corda *seria*,
la corda *civile*,
la corda *pazza!*

Tutte e tre assolvono un compito: per poter vivere nella società serve la corda civile e quella seria comanda la vita personale. Se queste due suonano insieme vengono fuori le parole giuste. La più pericolosa è la corda pazza, che interviene quando si perde la vista, e si perde il controllo delle azioni. La dissonanza tra la corda civile e quella seria rappresenta la distanza e la contrapposizione tra l'interesse pubblico e quello privato. Il contrasto tra privato e pubblico provoca il dolore segreto (sia il dolore di Tararà che quello di Ciampa), che si esprime all'esterno con la pazzia, quale sfogo di tale dolore. Le contrapposizioni insite nella vita sfociano in diversi interessi, modificano il volto della verità, assegnandole nuovi significati.

Bibliografia

- S. ADDAMO, *Pensaci*, Giacomino di Pirandello, Laterza Figli Spa, Roma—Bari, 1995
- R. ALONGE, *Introduzione*, in Luigi Pirandello e *Il berretto a sonagli*, Oscar Mondadori, 1993
- N. CHIAROMONTE, *La situazione drammatica*, Bompiani, pp. 221-225, Milano, 1960
- N. CHIARAMONTE, *Scritti sul teatro*, Torino, Einandi, 1976
- L. PIRANDELLO, *Il berretto a sonagli* a cura di Roberto Alonghe, Arnoldo Mondadori Editore, p. XI, Milano, 1993
- L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, Tascabile Economici, Roma, 1993
- L. PIRANDELLO, *Maschere nude*, Grandi Tascabili Economici, Roma, 1993

LA FORTUNA DELLA LETTERATURA UNGHERESE IN ITALIA FRA LE DUE GUERRE

Negli anni Venti e Trenta del nostro secolo in Italia si manifestava un interessamento senza precedenti per la letteratura e generalmente per la cultura ungheresi. La cultura ungherese dell'epoca diventò quasi una moda da seguire, numerosi romanzi occuparono i primi posti delle liste dei successi stranieri delle varie case editrici, sui programmi dei teatri italiani le opere ungheresi erano presenti ininterrottamente. Il nostro obiettivo è quello di trovare i motivi di questa grande fortuna della letteratura ungherese in Italia durante il ventennio tra le due guerre.

Tra i motivi possibili per primo deve essere menzionato la politica d'amicizia italo-ungherese dichiarata anche ufficialmente dai due governi. In questo senso si distinguono sia l'anno 1927, quando fu firmato il Patto d'Amicizia, sia il 1935, l'anno della Convenzione Culturale nata tra i due Paesi. In seguito a questi accordi ufficiali si formò la rete istituzionale delle relazioni culturali italo-ungheresi: fu fondata l'Accademia d'Ungheria a Roma, furono istituite varie cattedre universitarie, si organizzarono delle associazioni culturali italo-ungheresi e dei programmi di scambi culturali e si destò l'interesse dell'editoria italiana per la letteratura ungherese.

Questo saggio cerca di costruire un quadro del lettore italiano dell'epoca e della sua cultura letteraria, delle sue abitudini di lettura, tenendo presente che il ventennio non fu un periodo compatto e unitario né in Italia, né in Ungheria.

Durante i primi anni di pace dopo la prima guerra, agli inizi degli anni Venti, sia in Italia che in Ungheria si possono osservare i fenomeni della letteratura di massa nella sua nascita. Una accanto all'altra si schierano le diverse fasi dello sviluppo di questa letteratura: nascono i tipi fissi dei personaggi, i temi e i generi fissi. In Ungheria la metà degli anni Venti segna la crisi economica, mentre in Italia esordisce il fascismo — così, i nuovi contenuti della cultura di massa possiamo considerarli come le risposte date ai problemi di un'epoca in piena crisi.

Negli anni Trenta in Italia — soprattutto in Lombardia — esiste già un'industria editoriale vera e propria, mentre in Ungheria si sta delineando la seconda congiuntura della letteratura di massa. Il fenomeno si ricollega alla ripresa economica causata dalle nuove preparazioni belliche, tutto ciò nell'atmosfera di un desiderio di fuggire dalla realtà, che si manifestò come un comportamento di massa.

Sebbene durante il ventennio al lettore italiano fosse giunto in maggior parte la produzione letteraria di medio valore della nostra letteratura e più raramente "il fior del fiore", l'importanza del periodo consiste nel fatto che si riuscì a destare una certa attenzione e interesse per la cultura ungherese, preparando il terreno all'accoglimento delle migliori opere della nostra letteratura, che, grazie all'attività della nuova generazione dei traduttori, giunsero in Italia dopo la seconda guerra.

Nel 1929 sulla rivista italo-ungherese *Corvina* apparve un articolo su "La diffusione del pensiero ungherese in Italia" nel quale l'autore, Ignazio Balla, traduttore e redattore di moltissimi libri ungheresi usciti in Italia, scrisse così:

Gli scrittori e gli artisti ungheresi possono finalmente essere contenti. Per il passato, i professionisti della politica non davano troppa importanza alla Cultura, e nemmeno i Governi vi scorgevano quel valore nazionale del quale dobbiamo essere fieri (...) Così il Genio magiaro non poté scendere in campo e farsi valere, perché la sua lingua non era conosciuta e perché la cultura ungherese aveva a mala pena varcato i confini. Oggi la situazione è mutata (...) Oggi non sono più soltanto gli scrittori, gli artisti, gli scienziati ungheresi a proclamare la forza della cultura magiara e la necessità della sua espansione nel mondo, ma gli uomini di Stato.

L'autore a questo punto sottolinea l'importanza dell'attività svolta per la diffusione del pensiero ungherese in Italia dal Conte Kuno Klebelsberg e dal Presidente dei Ministri, István Bethlen: "...che hanno dichiarato che la cultura ungherese e la sua propaganda all'Estero sono la più potente arma nella guerra per il trionfo della verità magiara (...) L'avanzata in territorio straniero della letteratura magiara, secondo l'opinione dei più competenti uomini di Stato, è anche un interesse nazionale, ed e anzi, la vittoria stessa della politica estera." Ignazio Balla tra i motivi principali della scarsa conoscenza della cultura ungherese all'estero da un lato elenca le difficoltà linguistiche, cioè la mancanza di buoni traduttori che fossero in grado di fare la parte di mediatori, dall'altro lato, parla dell'inadeguatezza del terreno politico: l'isolamento dell'Ungheria dopo la sconfitta subita nella prima guerra. In questo senso, al di là della missione culturale che la letteratura deve compiere, essa è il mezzo ideale dell'espressione del "Genio magiaro", in conseguenza, deve fare parte della politica estera.

Questo ragionamento trova la sua tendenza parallela in Italia, dove la letteratura era uno dei mezzi attraverso i quali il fascismo cercava di darsi una dignità culturale, oltre all'educare le nuove generazioni in età giovanile. Le opinioni stesse di Mussolini sul conto dell'arte erano abbastanza eclettiche e questo fattore consentì alcune evasioni; così possiamo ammettere che l'Italia culturale conviveva con il fascismo in un reciproco silenzioso ignorarsi. Non si poteva stampare tutto, non si poteva scrivere tutto, però in Italia non ci fu quel che accadde in Germania dal 1933 in poi. Se vogliamo inquadrare il ruolo avuto in tutto ciò dalle maggiori case editrici, vediamo che esse nella Milano degli anni Venti costituivano già un insieme imponente (la Treves, la Mondadori, la Rizzoli, l'Alpes e altre) e avendo aderito in varia misura al movimento fascista — non per motivi politici o ideologici, piuttosto per quelli economici e di mercato — riuscirono a sopravvivere, anzi, ad espandersi, passando da una struttura artigianale alle dimensioni industriali.

Che cosa poteva leggere il lettore italiano della letteratura ungherese negli anni Venti e Trenta?

Alla fine della prima guerra mondiale Milano confermò la sua posizione di guida nel campo dell'editoria, sia libraria che delle riviste. Molti tra i nostri narratori in prosa del periodo — e non sempre i peggiori — sapevano usare uno stile che piaceva al lettore italiano di media cultura; erano libri che trattavano gli argomenti che interessavano un pubblico più largo, perché erano divertenti, commoventi e, soprattutto, nuovi: venivano da un paese lontano, parlavano di paesaggi sconosciuti portando i sapori e gli aromi un po' esotici della fantasia ungherese — cioè orientale. D'altra parte, un altro gruppo di romanzi era talmente uniforme che non contava chi l'avesse scritto e a quale nazionalità appartenesse: i leggeri romanzetti di consumo trovano i loro consumatori sempre e dappertutto.

Per completare il quadro, tra le due guerre anche in Italia fioriva una moda del cinema e del teatro: il teatro era un palcoscenico vero e proprio della vita sociale della media borghesia, nella quale potevano entrare benissimo le opere di un Ferenc Molnár, di un Jenő Heltai, di János Bókay, ecc. La maggior parte di queste commedie, anche se erano un po' superficiali, aveva una trama e una drammaturgia ben fatte e accontentava le esigenze della media borghesia. Per il successo di queste prime opere teatrali si aprivano le porte, le vie e le orecchie per tutto ciò che arrivava dall'Ungheria.

Accanto al teatro il maggiore successo ebbe la nostra narrativa, mentre la poesia ungherese aveva poca fortuna in Italia durante il Ventennio. Da alcuni dati riguardanti il numero delle pubblicazioni della narrativa risulta che tra il 1920 e il 1940 furono pubblicate in Italia 158 opere ungheresi. Chi avesse voluto acquistare tutti questi libri, poteva farne benissimo una piccola

biblioteca di ben 76 scrittori ungheresi, tra i quali i più popolari erano Ferenc Herczeg (con 13 opere tradotte), Mihály Földi (11 opere), Lajos Zilahy (8 opere), Ferenc Körmendi (6 opere), Jenő Heltai (6 opere), Mór Jókai (5 opere), Mihály Babits, Gusztáv Rab, Rudolf Török (4-4 opere). Non sono da dimenticare poi le numerose traduzioni delle novelle e dei racconti apparse sulle pagine delle varie riviste culturali — letterarie e dei quotidiani (*Due lire di novelle*, *Emporium*, *Termini*, *La domenica del Corriere*).¹

Nel periodo tra le due guerre la capitale letteraria dell'Italia fu senz'altro Milano, la quale mantenne, anzi, rafforzò la sua funzione di capitale organizzativa della cultura. Da una parte, a Milano era presente un pubblico relativamente vasto e vario, dotato di un'abitudine alla lettura ormai consolidata; dall'altra parte, l'imprenditoria editoriale faceva tutto per rinnovare e allargare il mercato librario. In conseguenza, già agli inizi degli anni Venti, si avvertirono i primi segni di una letteratura massificata, assieme al passaggio dall'egemonia culturale francese a quella angloamericana, offrendo uno spazio più largo anche alle letterature dell'Est dell'Europa, prima di tutto a quella russa e a quella dei Paesi "piccoli", considerati un po' lontani, sconosciuti, come l'Ungheria. Milano, il centro della produzione libraria e giornalistica, aveva risentito pesantemente la crisi economica del primo dopoguerra. Per risollevarsi, occorreva allargare, e, nello stesso tempo, omogenizzare il mercato librario. Il pubblico, su cui l'Editoria mirava era la piccola o media borghesia che costituiva lo strato fondamentale del consenso al regime. Così la politica editoriale a Milano nel corso del Ventennio rifletteva lo stato d'animo di quello strato della borghesia che, anche se non si era fascistizzata, aveva accettato più pacificamente la convivenza con il fascismo. A quei lettori bisognava offrire dei prodotti letterari di medio valore che si adattassero al loro livello di competenza linguistica-stilistica-letteraria e alla loro struttura mentale. Così si formava un terreno d'incontro fra la politica culturale del fascismo e degli interessi dello sviluppo editoriale. Gli editori dovevano stare molto attenti nel rivolgersi per gli acquisti alle aree più convenienti per importare dei prodotti con le opportune garanzie di successo. Su questo piano di scelte concrete lo spostamento d'attenzione dalla parte occidentale dell'Europa verso l'America e verso i Paesi dell'Est-Europa si configurava come carta vincente. In questo senso, le prime case editrici concepite secondo i criteri dell'editoria industriale trovarono un terreno d'acquisto molto convincente in Ungheria.

In Ungheria il ventennio tra le due guerre non fu un periodo compatto né dal punto di vista politico né dal punto di vista culturale. Nel campo

¹I dati sono ricavati dall'*Avviamento della lingua e letteratura ungherese*. *Bibliografia italiana*, a cura di László Pálínkás, Napoli, Edizioni Cymba, 1970.

dell'editoria libraria i segni della crisi dovuta alle conseguenze della prima guerra si manifestarono prima di tutto nella misura delle tirature e in uno squilibrio tra le varie specie delle pubblicazioni. C'era un notevole aumento nella pubblicazione dei libri scolastici — basta ricordare la riforma dell'istruzione scolastica introdotta da Klebelsberg — e delle collane economiche della narrativa (va ricordata l'impresa della *Singer e Wolfner*, la famosa collana "*Milliók könyve*" — "*I Libri dei Milioni*"). Nello stesso tempo la saggistica, la letteratura scientifica e la letteratura classica mostravano un calo notevole. (La collana dei romanzi classici "*Klasszikus Regénytár*" che durante la prima guerra aveva una tiratura di 10-14.000 copie, negli anni Venti usciva in sole 2-3.000 copie.) Quegli strati della società i quali erano ormai tradizionali amici della lettura, perdevano le loro forze finanziarie e non potevano acquistare nuovi volumi, in conseguenza l'interessamento degli editori si era volto verso i prodotti più economici, di facile successo, di massa. Così ricevettero un nuovo slancio le collezioni di romanzi che molto spesso erano pubblicate non dalle case editrici affermate, ma da piccole tipografie. Questi "quaderni" a volte uscivano come supplementi delle varie riviste e di alcuni periodici. Negli anni Venti le imprese di editoria in Ungheria non avevano ancora delle dimensioni imponenti: funzionavano l'una accanto all'altra, con una netta divisione degli indirizzi e dei settori in cui operavano; erano specializzate nei vari temi: libri gialli, libri rosa, libri di viaggi, racconti di indiani, ecc. Solo negli anni Trenta si distinguono le collane di grande successo pubblicate dalle case editrici maggiori, che seducono con una grande varietà di temi.

In Italia questo cambiamento avvenne già a metà degli anni Venti: la Mondadori offriva l'intera gamma dei suoi prodotti a prezzi bassi per accontentare ogni gusto, ogni interesse:

"MONDADORI: I libri alla portata di tutte le borse; *I libri verdi* — drammi e segreti della storia: L.8; *I libri gialli* — la proverbiale collana poliziesca: L.5; *I Romanzi della Palma* — i più appassionanti romanzi del mondo: L.3; *Il Romanzo Moderno Mondadori* — grandi romanzi di oggi e di ieri, italiani e stranieri: L.2; *Il Romanzo dei Ragazzi* — la più popolare, la più attuale collana per la gioventù: L.3; *I Gialli economici* — un'altra collana che non lascia dormire: L.2; *I Romanzi di Cappa e Spada* — amori, duelli, avventure: i romanzi romantici: L.3."²

I dati statistici relativi al numero delle pubblicazioni ci fanno arrivare ad alcune conclusioni interessanti. Se facciamo un paragone tra il primo e il secondo decennio del nostro periodo, vediamo che anche il numero delle pubblicazioni riflette benissimo le condizioni di "export-import" del mercato

²Bollettino della Bompiani, Nr. dicembre, 1937. (pubblicità)

librario. Tra il 1920 e il 1929 uscirono 20 opere della narrativa ungherese in volumi a sé, ai quali si aggiunge l'unico romanzo per la gioventù, *I ragazzi della via Pál* di Ferenc Molnár (Roma, Sapiientia, 1929). Altre tre opere uscirono in alcuni periodici o nei quadernetti: *I Romanzi di Novella*, *Romanzo per Tutti*. Questi numeri nel secondo decennio si moltiplicarono: dal 1930 fino al 1940 uscirono 74 volumi di narrativa, più 26 volumi di letteratura per la gioventù. *I ragazzi della via Pál* di Molnár ebbe 7 edizioni e numerosissime ristampe; era molto popolare anche la serie dei racconti di Tino Tappo di Piroska Tábori. Nello stesso tempo i periodici pubblicarono 16 romanzi e racconti ungheresi nella serie del *Romanzo per Tutti*, nel *Romanzo Mensile* e *Novella*.

Godeva di una popolarità mai vista anche il teatro ungherese. In questo campo durante il secondo decennio si manifestò un notevole aumento nel numero delle pubblicazioni: mentre tra il 1920 e il 1929 uscirono solo 5 volumi delle opere di teatro, tra il 1930 e il 1940 ne avemmo già 11 pubblicazioni in volumi. La *Tragedia dell'uomo* del Madách ebbe due edizioni e due diverse traduzioni.³ Anche perché, del resto, le opere teatrali erano degli "articoli di moda" e si consumavano velocemente, per loro offrivano una migliore possibilità per la pubblicazione le varie riviste di argomento teatrale: *Il Dramma*, *Rivista di Commedie*, *Teatro*, *Scenario*; le quali nel primo decennio pubblicarono in totale 21 opere tra le quali 8 di Ferenc Molnár, 3 di Ferenc Herczeg e 4 di László Fodor. Con un grande salto, dal 1930 al 1940 uscirono invece 40 opere. Tra gli autori di gran lunga il più popolare fu Molnár (12 opere tradotte), lo seguirono László Fodor (9 opere), László Bús-Fekete (3 opere) e Ferenc Herczeg (3 opere). Alcune riviste ebbero addirittura dei numeri speciali "ungheresi": *I Nostri Quaderni* (nov-dic del 1925), *Due lire di Novelle* (nr. 22. del 1928), e il *Termini*, il periodico redatto a Fiume dedicò più volte un intero fascicolo alla letteratura e alla cultura ungheresi (nei 1939, 1941, 1942, 1943).

Sebbene il centro dell'editoria fosse a Milano, la letteratura ungherese arrivò anche in altre parti d'Italia: a Roma durante il Ventennio uscirono 11 opere di letteratura ungherese contemporanea — tra le quali anche *Sei jugeri di rose* di Babits Mihály — la maggior parte nella pubblicazione dell'*Istituto per l'Europa Orientale*. A Bologna, la casa editrice *Cappelli* tra il 1928 e il 1938 pubblicò 5 libri ungheresi di Jenő Heltai, di Gyula Pekár, di Ernő Szép, mentre a Firenze uscirono 3 opere, tra cui anche *I Baradlay* di Jókai, e

³I. MADÁCH, *La Tragedia dell'uomo*, a cura di U. NORSIA, Torino, UTET, 1936, pp. 281. "Grandi Scrittori Stranieri", Nr. 69.; I. Madách, *La Tragedia dell'uomo*, in versi di ANTONIO WIDMAR, pref. di A. BERZEVICZY, xilografie di DEZSŐ FÁY, Milano, Genio, 1936, pp. 273.

uscirono delle opere ungheresi sia a Foligno che a Torino, qui per esempio *Gli schiavi di Dio* di Géza Gárdonyi.⁴

Nelle squadre delle case editrici lavoravano alcuni traduttori ben preparati, una parte di loro era italiana, mentre l'altra parte apparteneva al gruppo degli ungheresi che viveva da molto tempo in Italia, molto spesso furono i professori del Ginnasio di Fiume. Tra questi intellettuali c'era un Ignazio Balla, giornalista e letterato che ebbe un ruolo fondamentale nella divulgazione della letteratura ungherese in Italia. Scrisse numerose prefazioni ai volumi pubblicati e curava attentamente l'edizione di una parte dei libri e fece molto affinché nei maggiori giornali e riviste italiani di tanto in tanto apparissero piccoli e grandi articoli sui singoli scrittori. Fu sempre il Balla a comporre un'antologia della narrativa ungherese contemporanea pubblicando trenta caratteristiche novelle di trenta narratori ungheresi, in collaborazione con Aldo Borgomaneri (*Novellieri ungheresi*, Milano, Alpes, 1931). Balla fece uscire anche un'antologia a parte degli scrittori transilvani (*Lupi —Narratori transilvani. Una terra e una razza sconosciute nei loro più bei racconti*, Milano, 1933.) e una raccolta degli scritti umoristici ungheresi che contiene le opere di Karinthy, Mikszáth, Heltai, Herczeg, Molnár (*Paprika: Umoristi ungheresi*, Milano, L'Eroica, 1934.).

Fra i traduttori più attivi troviamo Filippo Faber che da solo tradusse 38 volumi di una larghissima gamma di narratori ungheresi: due libri di Sándor Márai (*Divorzio a Buda, Recita a Bolzano*), la trilogia "Ábel" del transilvano Áron Tamási, *Il Monastero nero* di Aladár Kuncz, *Gli schiavi di Dio* del Gárdonyi, la *Tentazione* del Móricz che stranamente per lungo tempo rimase l'unico romanzo tradotto in italiano dello scrittore, e molti altri libri di Mihály Földi, di Zsolt Harsányi, di Rózsa Ignác, di László Passuth, di Dezső Szabó, di Ernő Szép, di Lajos Zilahy.

Silvino Gigante, fiumano, professore di storia, oltre al suo lavoro scientifico — basta pensare al suo volume intitolato *Ungheresi nella storia d'Italia* tradusse 21 volumi tra cui troviamo alcune opere di prim'ordine della nostra letteratura: *I figli della morte* del Babits, *L'ombrello di San Pietro*, *Le donne di Selistie*, *Il vecchio farabutto* di Mikszáth, il *Popolo mio* di József Nyíró.

Nella traduzione del milanese Franco Vellani-Dionisi furono pubblicate 13 opere ungheresi, mentre Mario Brelich Dall'Asta tradusse 10 libri. I nomi degli autori si ripetono sempre: Ferenc Herczeg, Gyula Pekár, Miklós Surányi, Kálmán Csathó, Jenő Heltai, Mihály Földi, Lajos Zilahy e altri minori.

⁴Avviamento allo studio della lingua e letteratura ungherese. *Bibliografia italiana*, a cura di LÁSZLÓ PÁLINKÁS, Napoli, Edizioni Cymba, 1970.

Se paragoniamo l'editoria italiana dell'epoca a quelle della Gran Bretagna e della Francia, risulta che l'industria editoriale in'Italia a quell'epoca era decisamente meno forte delle altre due. Durante il Ventennio in Italia c'era una produzione media di circa 10.000 volumi pubblicati contro i 16.000 volumi usciti in Francia o in Inghilterra. Di questi 10.000 volumi italiani il numero delle pubblicazioni dei romanzi e della narrativa era intorno al 7-11%: si trattava quindi di una media di mille romanzi pubblicati ogni anno. La tiratura di un libro di narrativa era mediamente 2.000 copie, raramente raggiungeva le 5.000: una tiratura di 20.000 copie significava un grande successo, per altro presso un pubblico molto più ristretto di quello odierno. Certamente, anche in questo campo c'è una netta differenza tra il primo e il secondo decennio del Ventennio. Poi bisogna fare una serie di considerazioni relative al pubblico potenziale dell'Italia dell'epoca. Se mettiamo insieme la borghesia, le classi medie, la piccola borghesia, i commercianti e gli artigiani, non arriviamo neanche al 25% dell'intera popolazione — ciò vuol dire che poteva trattarsi di circa 10 milioni di lettori. Dobbiamo tener presente poi quell'enorme distacco che esisteva tra i vari strati nel campo della cultura: la scarsità dell'istruzione scolastica, l'analfabetismo, l'isolamento geografico che escludevano una grande parte della popolazione dalla possibilità di diventare lettori. Se oggi possiamo parlare dei veri lettori e della gente che legge poco, negli anni Venti e Trenta c'era chi leggeva e c'era chi non leggeva assolutamente. A quel tempo la lettura assieme al cinema significava l'unico accesso alla cultura del tempo. L'obiettivo principale degli editori fu quello di fare uscire delle pubblicazioni a largo consumo determinando così — fino a una certa misura — il panorama culturale del tempo. Con l'allargamento delle possibilità di scelta, con la traduzione delle numerose opere straniere, con il diffondersi della stampa giornalistica e periodica, la nuova cultura con carattere di massa riuscì a toccare degli strati sociali assai consistenti — come per esempio quello femminile e dei ragazzi — che prima erano quasi del tutto esclusi della possibilità di leggere. Per accontentare questo pubblico nuovo e molto largo e per adattarsi alle esigenze del mercato, le maggiori case editrici fecero partire le loro collane di successo nel quadro delle quali entravano benissimo i libri ungheresi.⁵

La **Mondadori**, come la maggiore nel settore, pubblicò 16 romanzi ungheresi durante il periodo fra le due guerre. La maggior parte di questi romanzi uscì nella collana de *I Romanzi della Palma*, di autori come Pál Barabás, Rudolf Török, Gábor Vaszary, Gizella Dénes, Ferenc Molnár. I

⁵I dati sono ricavati da: M. GIOCONDI, *Lettori in camicia nera. Narrativa di successo nell'Italia fascista*, Firenze-Messina, D'Anna, 1978.

temi erano quelli romantici o quelli umoristici. Il successo consisteva nel ritrovare sempre gli stessi elementi delle storie in diverse figurazioni, offrendo così al lettore uno schema gradito che assomigliava alle sue modeste condizioni di vita, per offrirgli la possibilità di identificarsi. La collana partì nel 1932, con un anno di anticipo sulla più prestigiosa *Medusa*. *I Romanzi della Palma* furono destinati a preparare il terreno ai romanzi della *Medusa* e presentarono le opere narrative della letteratura contemporanea straniera che hanno avuto il maggior successo nei vari Paesi. La scelta dei titoli venne eseguita su un panorama vastissimo di opere contemporanee le quali venivano destinate a una delle due collane, riservando alla *Medusa* i titoli di maggior impegno culturale. La scelta fu eseguita tramite un apposito gruppo di specialisti in letterature moderne ai quali si affiancarono un libraio, un giornalista, una studentessa e un giovane laureato, formando così la commissione di lettura. L'iniziale periodicità mensile delle pubblicazioni de *I Romanzi della Palma* diventò quindicinale già nel 1933, poi tornò mensile e poi di nuovo quindicinale fino alla cessazione della collana stessa avvenuta nel 1943. La tiratura media toccò delle cifre abbastanza alte, tra le 15 e le 20.000 copie. De *I Romanzi della Palma* furono stampate in totale 3. 442.221 copie di 186 titoli, di cui 14 ungheresi. Tra i libri della collana *Medusa* Mondadori pubblico l'*Abele cervello fino* di Áron Tamási e fu sempre la Mondadori a pubblicare nella sua collana *Collezioni Omnibus* il *Fra Giuliano* del Kodolányi.⁶

La **Bompiani** che pubblicò 8 romanzi ungheresi — dei quali 6 erano le opere di Ferenc Kőrmenyi — e la **Baldini e Castoldi** (con un numero di 38 pubblicazioni ungheresi) miravano ad un successo ancora più sicuro e facile. Le due collane di Baldini e Castoldi, *I Grandi Successi Stranieri* e *I Libri d'Oro* già nel loro titolo portano la promessa del successo. I nomi degli autori preferiti rispecchiano la grande varietà dei temi, dello stile e della qualità: Renata Erdős, Mihály Földi (11 romanzi), Géza Gárdonyi, Zsolt Harsányi, Dezső Kosztolányi, Sándor Márai, Zsigmond Móricz, László Passuth, Gusztáv Rab, Lajos Zilahy.

L'Editore **Corbaccio** aveva addirittura una serie a parte dei libri ungheresi, la *Hungaria*. *Collezione di Opere Magiare* che ebbe cinque pubblicazioni di autori come Ferenc Herczeg, Jenő Heltai, Kálmán Csathó, Miklós Surányi, Gyula Wlassich. Nelle altre due collane dell'editore *Scrittori di tutto il mondo* e *I Corvi* — *Collana Universale Moderna* uscirono sia *La*

⁶“I Romanzi della Palma”, in *Catalogo storico Arnoldo Mondadori Editore 1912-1983*, Milano, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 1985, 5 voll., vol. 2. Le Collane, pp. 1855-1876.

primavera mortale di Zilahy che *Il figlio di Virgilio Tímár* del Babits, accanto alle altre opere di Herczeg e sempre Zilahy.

L'Editore Genio sceglieva più accuratamente tra le opere da pubblicare: quasi tutti i libri pubblicati rappresentano una migliore qualità: *Nero, il poeta sanguinoso* del Kosztolányi, *Il califfo della cicogna* del Babits e altre opere del Gárdonyi, di Ernő Szép e Rózsa Ignác.

Prestavano un'attenzione particolare alla letteratura ungherese anche l'Alpes e il suo erede, la Garzanti. L'Alpes aveva la *Collezione di Scrittori Ungheresi* nella quale pubblicò i romanzi di Cecilia Tormay, di Margit Bethlen, di Ferenc Herczeg e di Miklós Bánffy, nella traduzione dei più fecondi traduttori della nostra letteratura: Silvino Gigante, Franco Vellani-Dionisi e di Silvia Rho. Nella collana della Garzanti *Il Milione — Grandi Scrittori Stranieri* e nella *Vespa — Scrittori Stranieri* uscirono *I figli della morte* del Babits, *Le partenze settembrine* di László Németh, accanto alle opere di Zsolt Harsányi, di Sophie Török e di Ferenc Herczeg.⁷

È molto difficile però avere un vero quadro relativo alla cerchia dei lettori della letteratura ungherese perché non si sa chi leggesse veramente, chi acquistasse questi volumi, chi li prendesse dalla biblioteca. Il fascismo, come tutti i regimi totalitari, fu consapevole dell'importanza del libro e della biblioteca come mediatori di ideologia e di consenso, quindi voleva inquadrare le scelte di lettura degli italiani mediante una rete bibliotecaria "popolare", soprattutto quelle delle Opere nazionali, Dopolavoro, balilla, combattenti, diretta e controllata da un apposito Ente nazionale. Nel 1922 F. Ciarlantini — il presidente della Federazione degli Industriali Editori — che aveva appena fondato a Milano la casa editrice Alpes, la quale pubblicava numerosi libri ungheresi, insisteva sulla necessità di creare una "coscienza libraria" nel Paese, alimentando le biblioteche di ogni specie e in particolare quelle popolari. Gli interessi dell'editoria e del fascismo trovarono un consenso, in quanto gli editori miravano ad ottenere dal regime un mercato privilegiato e protetto, il regime invece considerava una produzione editoriale alleata uno strumento di grande importanza politica.

Nei 1929/30 in Italia funzionavano 3.270 biblioteche popolari, con prevalente distribuzione nell'Italia Settentrionale (nella Venezia tridentina si calcolava una biblioteca per circa 3.000 abitanti, in Piemonte, in Lombardia, in Sardegna una per 8.000, nelle Puglie una su 28.000, in Sicilia una per oltre 32.000 abitanti) di cui la maggior parte erano scolastiche. C'erano però solo 141 biblioteche popolari che possedevano oltre 3.000 volumi (385 biblioteche possedevano da mille a tremila, 408 biblioteche da 500 a mille

⁷Avviamento allo studio della lingua e letteratura ungherese. *Bibliografia italiana*, a cura di LÁSZLÓ PÁLINKÁS, Napoli, Edizioni Cymba, 1970.

volumi), le altre, quasi 2.300, possedevano pochissimi libri, talvolta 5-10. L'Ente nazionale tentò di inquadrare le scelte di lettura attraverso i libri-guida bibliografici, l'invio di libri nel pacco-dono, i libri scontati, ecc. C'erano pacchi speciali per bambini, ragazzi, signorine, balilla, avanguardisti, giovani fascisti, di "libri divertenti", "popolari", di viaggi e avventure, "libri per adulti", nei quali prevalevano i testi di storia e di guerra, la narrativa italiana e, fino al 1938 anche quella straniera.⁸ La fondazione della biblioteca del Dopolavoro aziendale della FIAT (57.000 aderenti), voluta da Agnelli, risale al 1925: la meta dei 9.000 volumi posseduti apparteneva alla letteratura amena. Accanto ai classici della letteratura europea sette-ottocentesca figurava una buona scelta di opere della letteratura internazionale d'avanguardia. Negli anni trenta le opere di narrativa straniera più richieste nella biblioteca del Dopolavoro aziendale furono i seguenti volumi:⁹

1. F. Körmendi: Un'avventura a Budapest
2. A.J. Cronin: E le stelle stanno a guardare
3. A.J. Cronin: La cittadella
4. A.J. Cronin: Gran Canaria
5. Pearl S. Buck: Questo indomito cuore
6. J. Wassermann: Il caso Mauritius
7. A. Zweig: La questione del sergente Grischà
8. L.F. Céline: Viaggio al termine della notte
9. L. Feuchtwanger: Süß l'ebreo
10. A. de Saint-Exupéry: Volo di notte

Che cosa sta leggendo l'Italia? — nel Meridiano di Roma (12 settembre 1937) apparve la classifica — molto interessante dal nostro punto di vista — della narrativa più venduta in venticinque librerie delle più importanti città italiane. La situazione ai primi di settembre:

1. Civinini: Trattoria di paese
2. D'Ambra: Romanzo di Abbazia
3. Mihály Földi: Sposi amanti

⁸S.M. BETRI, "La politica bibliotecaria dal 1926 al 1934", in Id. *Leggere, obbedire, combattere. Le biblioteche popolari durante il fascismo*, Milano, Franco Angeli Storia, 1991, pp. 55-71.

⁹M. L. BETRI, "Le biblioteche dell'Ond", in Id. *Leggere, obbedire, combattere. Le biblioteche popolari durante il fascismo*, Milano, Franco Angeli Storia, 1991, pp. 95-109.

Nel mese di dicembre del 1937:

Era saldamente in prima posizione **Zilahy: Il bastone bianco**

2. S. Maugham: Il velo dipinto

3. J. Cronin: E le stelle stanno a guardare

Come abbiamo visto, la gamma dei libri da leggere fu molto svariata: si pubblicava un po' di tutto della letteratura straniera in generale e anche della letteratura ungherese, dai veri valori ai romanzetti più superficiali da leggere e poi da buttare via. Ma dobbiamo constatare che maggiore successo ebbero i romanzi del filone realistico-borghese che affollavano il mercato maggiormente durante il secondo decennio del periodo. In genere al centro della trama stavano i sentimenti e la famiglia, la dolorosa necessità di rinunciare ai piccoli sogni nascosti o la ricerca delle vie dell'evasione dalla quotidianità. Tutto questo in un sottofondo molto simile a quello dei film del cinema dell'epoca. La differenza tra i due decenni del periodo tra le due guerre sta solamente in quel fattore che negli anni Venti predominava cioè quello della rottura con la quotidianità assieme alla proposta di fuggire, con la speranza di un lieto fine. Negli anni Trenta invece queste possibilità perdevano la loro realtà, i leggeri romanzetti, perché non potevano più dare delle risposte alla crisi dell'identità del lettore, pian piano diventarono ormai incapaci di coprire le esigenze del mercato, lasciando un maggiore spazio ai prodotti importati dalle culture più lontane. Il peccato è che quei romanzi e novelle che erano molto diffusi in Italia tra le due guerre non davano un'immagine completa e fedele della letteratura ungherese contemporanea. C'era una parte di questi romanzi ungheresi che era talmente superficiale da non forniva nessuna notizia della realtà ungherese perché apparteneva ai prodotti dell'industria libraria internazionale essendo solo una "merce andante". Per liberarci da questa falsa immagine — anche se consideriamo la preziosa attività di una nuova generazione di traduttori — ci vorrà ancora molto tempo.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Per capire lo sfondo storico-culturale:

Ciano gróf olasz külügyminiszter beszéde, elmondotta 1939. december 16-án a faszó és testületek házában, ford. Ruzicska Pál, felelős kiadó Dr. Pálincás László, Budapest, Franklin Társulat Nyomdája, 1939, pp. 32.

La cooperazione intellettuale tra l'Italia e l'Ungheria, discorso pronunciato da S.E. Conte Cuno Klebelsberg, Ministro ungherese del culto e della pubblica istruzione il 16 marzo 1927 a Roma, Budapest, Tipografia Franklin, 1927, pp. 27.

Z. Éder, "Contributi per lo studio della convivenza delle lingue e culture italiana ed ungherese nella città di Fiume", in *Roma e l'Italia nel contesto della storia delle Università ungheresi*, a cura di C. Frova e P. Sárközy, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 181-199, + appendice

Gróf Klebelsberg Kuno emlékezete, a cura di I. Zombori, Szeged, Keresztény Értelmiségiek Szövetsége, 1995.

"Legge XII. dell'anno 1935", in *Corvina*, vol. 1. (XXXI), nuova serie, pp. 40-45.

R. Mosca — G. Miskolczy — Surányi — Unger — J. Hankiss — I. Várady — L. Salvivi — E. Ybl, *Ungheria oggi*, Roma, Edizioni Roma, Anno XVII, 1939, pp. 174. + bibliografia

L. Pásztor, "Le origini dell'Accademia d'Ungheria di Roma", in *Un istituto scientifico a Roma: l'Accademia d'Ungheria 1895-1950*, a cura di P. Sárközy e R. Tolomeo, Periferia, Cosenza, 1933, pp. 9-29.

I. Vitéz Nagy; "La Convenzione Culturale tra Ungheria e Italia", in *Corvina*, vol. 1. (XXXI), nuova serie, pp. 10-39.

L'Ungheria, Pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa Orientale, seconda serie, politica - storia - economia, XVIII, Roma, 1929, pp. 454. parte IV: lingua- letteratura - arte - scienze - scuole.

Per i rapporti letterari italo-ungheresi fra le due guerre

G. CIFALINO, *La fortuna di Petőfi in Italia*, Budapest, Tipografia Franklin, 1942, pp. 28.

Elenco dei traduttori 1938-XVI. Federazione Nazionale Fascista Industriali Editori e Sindacato Nazionale Fascista Autori e Scrittori, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1938-XVI, pp. 54.

S. GIGANTE, *Canti popolari ungheresi*, scelti e tradotti da S. Gigante, Milano, Sandron, s.a., Biblioteca dei Popoli n. XII.

- E. MIKLÓS, *Italia e Ungheria — letteratura e turismo*, con 46 illustrazioni, sotto gli auspici dei Comitati d'Azione per la Universalità di Roma, Roma, 1937-XV, pp. 206.
- L. PÁLINKÁS, *Bibliografia italiana della lingua e letteratura ungheresi*, Roma, Istituto di Cultura Ungherese per l'Italia, 1943, pp. 64.
- L. PÁLINKÁS, *Avviamento allo studio della lingua e letteratura ungherese. Bibliografia italiana*, Napoli, Edizioni Cymba, 1970.
- L. SALVINI, *L'Italia nei canti popolari magiari*, Roma, Biblioteca del Messaggero della Libreria Italiana, 1932, pp. 44.
- P. SANTARCANGELI, *Magyarok Itáliában. Tanulmányok és előadások*, Budapest, Akadémiai Kiadó, Irodalomtörténeti Füzetek, 121. sz. 1990, pp. 140.
- P. SÁRKÖZY, *Letteratura ungherese — Letteratura Italiana*, Roma, 1991, pp. 229. (ampia bibliografia)
- P. SÁRKÖZY, *Roma, la patria comune. Ungheresi in Italia e altri saggi italo-ungheresi*, Roma, Lithos, 1996.
- E. VÁRADY, *L'Ungheria nella letteratura italiana*, Roma, Pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa Orientale, serie prima, Letteratura — Arte — Filosofia XXIII, 1932, pp. 53.
- E. VÁRADY, *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*, vol. I. Storia, vol. II. Bibliografia, Roma, Istituto per l'Europa Orientale, 1934, vol. I. pp.496.

Per la politica editoriale e bibliotecaria fra le due guerre

- G. BARONE — A. PETRUCCI, *Primo: non leggere. Biblioteche e pubblica lettura in Italia dal 1861 ai nostri giorni*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1976, pp. 208. (cfr. cap.VI.)
- M. L. BETRI, *Leggere, obbedire, combattere. Le biblioteche popolari durante il fascismo*, Milano, Franco Angeli Storia, 1991, pp. 150.
- E. DEDERA, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993, XIV + 610 pp.
- A. FERRAU, "Libri e autori preferiti nelle biblioteche popolari", in *La parola e il libro*, n. 6-7. , 1934, pp. 283-289.
- M. GIOCONDI, *Lettori in camicia nera. Narrativa di successo nell'Italia fascista*, Firenze-Messina, D'Anna, 1978.
- G. LAZZARI, *Libri e popolo. Politica della biblioteca pubblica in Italia dal 1861 ad oggi*, s.l. Liguori Editore, 1985, pp. 192. (cfr. cap.II. pp. 64-108.)
- G. ZANOLI, *Libri, librai, lettori. Storia sociale del libro e funzione della libreria*, Firenze, Il Ponte alle Grazie, 1989.

Cataloghi storici e altre fonti di dati

Catalogo generale Bompiani 1929-1979, Milano, Bompiani, 1980.

Catalogo storico Arnoldo Mondadori Editore 1912-1983. Milano, Fondazione A. e A. Mondadori, 1985, voll. 5.

Le edizioni Olschki (1886-1986). Catalogo a cura di S. Alessandri, R. Reale, G. Tortorelli, Firenze, Giunta Regionale Toscana — La Nuova Italia, 1986.

Einaudi 1933-1993. Indice bibliografico degli autori e collaboratori, elenco delle collane, indici per argomenti e per titoli, Torino, Einaudi, 1993.

Feltrinelli: catalogo storico 1955-1995, Milano, Feltrinelli, pp. 420.

Banche dati e archivi dell'Editrice Bibliografica

Giornale della Libreria. Organo ufficiale dell'Associazione Italiana Editori, (1888 —), Milano, Editrice Bibliografica

CRISTIANESIMO, LIBERALISMO E PATRIOTTISMO NELL'OPERA DI EÖTVÖS E MANZONI

Il primo Ottocento è un'epoca in cui fra l'Ungheria e l'Italia, sia nei rapporti storici sia in quelli culturali, dominano, se vogliamo usare i termini di Magda Jászay, piuttosto i "parallelismi" che gli "incroci".¹ La comunanza sempre meglio riconosciuta della sorte delle due nazioni — la dipendenza e la volontà di liberarsi dallo stesso dominio staniero — preparava l'età del grande incontro, della "fratellanza d'arme" nella Primavera dei popoli e nelle successive guerre di indipendenza nazionale, quando un Alessandro Monti combatteva, a capo della Legione Italiana, per la libertà ungherese così come un Lajos Tüköry, un István Türr, un Nándor Éber o un Ferenc Pulszky davano il loro sangue per l'Italia unita. Le aspirazioni, le idee, i programmi e le lotte delle due nazioni erano, in questo periodo, talmente simili che József Antall chiamava l'età delle riforme (*reformkor*) "Risorgimento ungherese" (*magyar Risorgimento*).² Un simbolo di questo Risorgimento comune è la parentela spirituale, culturale, ideologica e artistica fra due grandi classici dell'Ottocento ungherese e italiano: József Eötvös e Alessandro Manzoni, parentela intuita per la prima volta già da Antal Szerb³ ma che è stata studiata, verificata e approfondita filologicamente solo negli ultimi anni.⁴ Nel loro caso non possiamo parlare di influenza o di vera conoscenza reciproca — anche se, con ogni probabilità, Eötvös aveva letto (e sicuramente teneva nella sua biblioteca) il capolavoro manzoniano *I*

¹JÁSZAY MAGDA: *Párhuzamok és kereszteződések. A magyar-olasz kapcsolatok történetéből.* (Parallelismi ed incroci. Dalla storia dei rapporti italo-ungheresi), Budapest 1982.

²ANTALL JÓZSEF: *Modell és valóság* (Modello e realtà), Budapest 1993, vl. p. 92.

³SZERB ANTAL: *A világirodalom története* (Storia della letteratura mondiale, 1941), Budapest 1980, p. 497.

⁴MADARÁSZ IMRE: *Az Alpokon innen és túl... A francia forradalom hatása az olasz irodalomra* (Al di qua e al di là delle Alpi... L'influenza della rivoluzione francese sulla letteratura italiana), Budapest 1995, pp. 96-99.

*promessi sposi*⁵ — ma nella loro vita e nelle loro opere troviamo tante analogie e coincidenze che non possono essere considerate casuali.

Le date della loro nascita e della loro morte — il Manzoni è vissuto dal 1785 al 1873, Eötvös fra il 1813 e il 1871 — indicano che erano contemporanei, anche se i periodi più fecondi della loro attività sono separati da una decina di anni. Entrambi provenivano da famiglia nobile — il Manzoni aveva il titolo di conte, Eötvös quello di barone — e avevano genitori conservatori legati al passato, ostili alla “voce dei tempi” che affascinarono i figli. Nello stesso tempo però il nonno materno del Manzoni era Cesare Beccaria, uno dei più grandi illuministi italiani ed europei, così come il precettore del giovane Eötvös era l'ex-giacobino e patriota József Pruzsinszky. Ambedue avevano scelto dei padri spirituali, maestri di vita, di pensiero, d'arte: tali furono il Parini e l'Alfieri per il Manzoni adolescente, o per il giovane Eötvös, Ferenc Kölcsey, padre del liberalismo ungherese, grande patriota, pensatore e poeta, padre anche dell'Inno nazionale ungherese.⁶

Le loro “idee dominanti” (come diceva Eötvös) erano comuni: il cattolicesimo, il liberalismo ed il patriottismo, sicché la loro concezione ideologica potrebbe essere definita come una sorta di liberalismo nazionale e cristiano (oppure, usando il termine desantiziano più conciso, “cattolico-liberale”⁷

Il Cristianesimo cattolico ebbe un'importanza maggiore in Manzoni che in Eötvös. L'autore degli *Inni Sacri* (1812-22), delle *Osservazioni sulla morale cattolica* (1819) e soprattutto de *I promessi sposi* (1827, 1840) “romanzo della Provvidenza”⁸ può essere considerato il più grande rappresentante dell'idealità cattolica nella letteratura mondiale del secolo XIX. Ma l'ispirazione cristiana è costante anche in Eötvös a cominciare dal primo romanzo giovanile *Il Certosano (A karthausi)*, (1842) fino al grandioso progetto di una storia della civiltà europea come civiltà cristiana (opera mai portata a termine, di cui possediamo solo dei frammenti).⁹ Anche il motivo apologetico — così forte nelle *Osservazioni sulla morale cattolica*, uno “scritto

⁵BÉNYEI MIKLÓS: *Eötvös József könyvei és eszméi* (Libri e idee di József Eötvös), Debrecen 1996, p. 86. *Eötvös József könyvtára* (La biblioteca di József Eötvös, a cura di Gábor Gángó), Budapest, 1996, pp. 280-281.

⁶MADARÁSZ IMRE: *Kölcsey, Eötvös, Madách*. Budapest 1989. pp. 7-54.

⁷FRANCESCO DE SANCTIS: *Storia della letteratura italiana nel secolo XIX. II. La scuola cattolico-liberale (1872-73)*, Milano, 1959, pp. 1-11.

⁸NATALINO SAPEGNO: *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze 1978, vol.III. p. 193.

⁹EÖTVÖS JÓZSEF: *Vallomások és gondolatok*, Budapest 1977, pp. 847-848.

destinato a difendere la morale della Chiesa cattolica”¹⁰ — è frequente nei *Pensieri (Vallomások és gondolatok)* di Eötvös, dove spesso egli contrappone polemicamente il cattolicesimo al mondo antico, al potere secolare dell’Impero medioevale e al Protestantesimo contro i quali, sostiene Eötvös, esso difendeva la libertà individuale.¹¹

Era dunque forte e comune nel Manzoni e in Eötvös l’esigenza di conciliare il Cristianesimo (cattolico) con il liberalismo, un altro pilastro, questo, della loro ideologia.

Come il Manzoni nel Cattolicesimo, così Eötvös eccelleva nel liberalismo: il suo grande trattato *L’influenza delle idee dominanti del secolo XIX sullo Stato (A XIX. század uralkodó eszméinek befolyása az álladalomra, 1851-54)* è la più importante sintesi del pensiero liberale ungherese, una vetta tuttora insuperata della filosofia politica magiara, notevole però anche da un punto di vista europeo. Anche nella politica pratica Eötvös fu più attivo: capo del partito dei Centralisti prima del ’48, ministro della pubblica istruzione durante la rivoluzione e dopo il Compromesso (del 1867) con l’Austria al suo nome è legata l’introduzione dell’istruzione elementare obbligatoria.

Il Manzoni invece, dopo un rifiuto iniziale nel 1848, accettò solo nel 1860 la nomina a senatore (controfirmata da Cavour) nella quale veste non mostrò comunque (anche per l’età e lo stato di salute) grande zelo, pur rimanendo fino alla morte un punto di riferimento per le forze moderate.

Il liberalismo, per Eötvös e Manzoni, era inseparabile dal patriottismo, dall’idea nazionale. Questa sintesi che possiamo indicare con il termine liberalismo nazionale trova la sua definizione più concisa e lapidaria nel grande trattato politico di Eötvös dove le tre “idee dominanti del secolo XIX” sono appunto la libertà, l’uguaglianza e la nazionalità: “La nazionalità — egli scrive — è l’applicazione dei principi della libertà individuale a dei popoli interi.”¹² Al Manzoni dobbiamo invece la bella, famosa e classica definizione poetica dell’idea romantica di nazione: “Una d’arme, di lingua, d’altare, / di memorie, di sangue e di cor.” E anche in questa ode *Marzo 1821* la terra della patria è — o meglio: deve essere — “libero suol”, e il popolo che lo abita “gente libera tutta”.¹³

Come si è visto anche fino ad ora sia Eötvös sia Manzoni coltivavano quasi tutti i generi letterari che la loro epoca offriva, dalla lirica al dramma (in questi generi era più grande il poeta milanese) dal trattato al romanzo. La loro poetica era assai simile. Il Manzoni nei suoi scritti di teoria letteraria

¹⁰ALESSANDRO MANZONI: *Scritti filosofici*, Milano 1976, p. 53.

¹¹EÖTVÖS: *Vallomások és gondolatok*, pp. 218, 341-342, 387, 553-554, 740

¹²EÖTVÖS JÓZSEF: *A XIX. század uralkodó eszméinek befolyása az államra*. Budapest 1981, vol. II., p. 60

¹³ALESSANDRO MANZONI: *Liriche e Tragedie*, Milano 1979, p.57

(*Lettre a M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, 1823, *Lettera al Marchese Cesare d'Azeglio sul Romanticismo*, 1823, *Del romanzo storico e, in genere, de'compenimenti misti di storia e d'invenzione*, 1845) ed Eötvös nelle famose digressioni de *Il notaio del villaggio* (*A falu jegyzője*, 1845) e nell'introduzione de *L'Ungheria nel 1514* (*Magyarország 1514-ben*, 1847) sostenevano che la verità artistica, la verità morale e la verità storica sono inseparabili: lo scrittore deve educare moralmente i suoi lettori, lottare per un'umanità più pura e più libera, rappresentando fedelmente la realtà, la storia.¹⁴

Entrambi i classici hanno dato il meglio del loro talento nel genere romanzesco. *I promessi sposi* e *L'Ungheria nel 1514* sono i capolavori del romanzo storico italiano ed ungherese, ambedue dotati di grande realismo, di fedeltà storia e di umana e cristiana compassione per gli "umili" eterne vittime dei cataclismi storici e dei potenti, anche quando s'illudono di poter prendere in mano le redini del loro destino ribellandosi (come nel tumulto milanese e nella rivolta contadina di Dózsa).

Il realismo storico dei romanzi di Eötvös e Manzoni è motivato anche dal fatto che entrambi erano anche degli storici seri. Svolgevano delle ricerche approfondite non solo per scrivere in modo veritiero i loro romanzi storici ma anche per interrogare il passato sui grandi problemi del presente.

Una coincidenza davvero sorprendente e rara — tale da sembrare quasi inspiegabile per chi non conosce le affinità dei due personaggi — è che sia il Manzoni sia Eötvös incominciarono a scrivere una storia della rivoluzione francese che volevano mettere a confronto con la "loro" rivoluzione nazionale, entrambi però sono arrivati alla stesura sistematica solo fino alla Dichiarazione dei Diritti dell'uomo e del cittadino lasciando due opere incompiute e pubblicate postume. Il frammento del Manzoni originariamente aveva il titolo *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859. Saggio comparativo*, fu scritto verso la fine degli anni Sessanta e pubblicato dopo la morte dello scrittore, nel 1889, da Ruggero Bonghi. La prima parte dell'opera — quella relativamente più compiuta — è stata recentemente ristampata con il titolo *Storia incompiuta della rivoluzione francese*, della seconda parte più frammentaria esistono solo edizioni più vecchie, meno accessibili.¹⁵ I due frammenti di Eötvös risalgono agli anni fra il 1848 e il 1851 e sono stati pubblicati solo recentemente da Gábor

¹⁴ALESSANDRO MANZONI: Scritti di teoria letteraria, Milano 1981, pp. 52-232. EÖTVÖS JÓZSEF: *A falu jegyzője*, Budapest 1978, pp. 287-289, 643-644. *Magyarország 1514-ben*, Budapest, 1978, pp. 7-8.

¹⁵ALESSANDRO MANZONI: *Storia incompiuta della rivoluzione francese*, Milano 1985. Dell'indipendenza d'Italia con l'aggiunta di altre pagine storico-politiche pure inedite o poco note, Molano 1947.

Gárgó in due volumi con i titoli *Storia della rivoluzione francese (A francia forradalom története)* e *Storia della rivoluzione del 1848. Abbozzo di Monaco (Az 1848iki forradalom története. Müncheni vázlat)*.¹⁶ È comune in questi frammenti postumi di Manzoni ed Eötvös non solo l'esigenza generale di trarre insegnamenti politici e morali dagli esempi storici, ma anche la critica concreta nei confronti della rivoluzione francese. Sulla base ideologica comune di un liberalismo cristiano, nazionale, filantropico, moderato e parlamentare ("all'inglese"), Manzoni ed Eötvös criticano ciò che negli ultimi anni è stato definito come lo "scivolamento" (dérápaje) della rivoluzione francese: la violenza terroristica, il "machiavellismo", la tirannia di pochi esercitata, ipocritamente, in nome della maggioranza, del popolo e del bene comune. Nello stesso tempo entrambi mostrano una simpatia di gran lunga maggiore per la rivoluzione nazionale dei loro popoli (anche se Eötvös in questo senso è più critico). Non è il caso di sottolineare la straordinaria modernità e attualità di queste critiche per i lettori odierni, alla luce di tutto ciò che è stato pubblicato ultimamente sulla rivoluzione francese, rivisitata, ripensata e rivalutata specialmente dopo il crollo del sistema sovietico, la fine del cosiddetto "socialismo reale". I frammenti di Eötvös e Manzoni sulla rivoluzione francese e nazionale, pur essendo considerate delle "opere minori", rappresentano non solo una delle manifestazioni più evidenti e una delle prove più convincenti della parentela spirituale ed ideologica dei due classici, ma anche la straordinaria vivacità di questi nostri "padri" e maestri.¹⁷

¹⁶EÖTVÖS JÓZSEF: *A francia forradalom története* Budapest 1990. *Az 1848iki forradalom története*, Müncheni vázlat, Budapest 1993.

¹⁷V. MADARÁSZ IMRE: *Manzoni*, Budapest 1991. *Olasz vázeszek* (Vati italiani), Budapest 1996, pp. 131-198.

Comunicazione pronunciata l'11 settembre 1996 Roma, in occasione del IV. Congresso Internazionale di Studi Ungheresi.

INSEGNARE LA LINGUA E LA CULTURA ITALIANA ATTRAVERSO LE INTERVISTE

Se cerchiamo in un dizionario della lingua italiana la definizione della parola «intervista», troveremo certamente l'indicazione di più numeri arabi che segnalano i diversi significati che ad essa corrispondono. Ad esempio, nel *Vocabolario della lingua italiana* di Zingarelli, riscontriamo le tre accezioni seguenti:

1. «Colloquio di un giornalista, radiocronista, telecronista e simili con una persona per ottenere dichiarazioni, informazioni, opinioni: *fare, chiedere, dare, rilasciare un'intervista*»
2. «Informazione o serie di informazioni desunte dal colloquio stesso: *smentire, confermare l'intervista*. L'articolo giornalistico o la trasmissione televisiva e radiofonica contenente un'intervista»
3. «Serie di domande poste ad una o più persone per conoscere opinioni, gusti, attitudini e simili: *intervista d'assunzione o di gruppo*»¹.

Queste tre definizioni permettono immediatamente di percepire la peculiarità di questo tipo di testo così diffuso nei mezzi di comunicazione di massa in Italia: si tratta, infatti, del risultato di due comunicazioni che s'incastano l'una dentro l'altra. All'inizio c'è sempre un'interazione faccia-a-faccia tra due interlocutori², l'intervistatore e l'intervistato, di cui

¹Cfr. Zingarelli (1996)

²L'interazione faccia-a-faccia tipica dell'intervista può tuttavia essere caratterizzata non soltanto dal rapporto uno-a-uno, ma anche da quello di molti-a-uno (più intervistati e un intervistatore), di uno-a-molti (l'intervistato e più intervistatori, come nel caso di un incontro con la stampa) e di molti-a-molti (più intervistati e più intervistatori come per esempio in una conferenza stampa in occasione della presentazione di un film con regista, attori, produttore ecc.). La situazione di molti-a-uno è quella in cui il conduttore invita nello studio della radio o della televisione più ospiti allo scopo di suscitare un dibattito intorno ad un certo tema, dibattito che sarà più o meno conflittuale a seconda della personalità del giornalista, dei partecipanti invitati a prendere la parola e delle relazioni esistenti fra i diversi presenti. La

soltanto uno ha il potere e/o il dovere di interrogare l'altro per conoscere le sue opinioni, per ottenere le sue dichiarazioni, ecc. Successivamente (o nello stesso tempo se si tratta di una diretta radiofonica o televisiva) l'intervista si trasforma in un messaggio rivolto ad un destinatario fisicamente assente allo svolgimento effettivo, concreto del dialogo iniziale³, cioè ai telespettatori, ai radioascoltatori o ai lettori potenziali del testo che sarà diffuso oralmente attraverso la radio, la televisione — in quest'ultimo caso anche in presenza di immagini — o per iscritto, attraverso la stampa⁴. Ovverossia, il contesto d'enunciazione comune di parlato faccia-a-faccia dell'intervista, in cui secondo un rituale prestabilito, due interlocutori si trovano nello stesso luogo nello stesso momento, si trasforma in una situazione di comunicazione in cui i parlanti — l'intervistatore e l'intervistato — non condividono con il pubblico nè il luogo nè il momento dell'enunciazione (tranne, naturalmente, nel caso di una diretta in cui telespettatori e radioascoltatori fruiscono del dialogo faccia-a-faccia in tempo reale). Se l'intervista, poi, viene pubblicata, il tempo di codifica e quello di ricezione diventano definitivamente distanti, allontanando così questo tipo di testo dalla categoria del «parlato non spontaneo»⁵ per farlo accedere a quella del «parlato-scritto»⁶.

conflittualità in un certo senso implicita dell'intervista multipla comporta conseguenze non trascurabili a livello di presa di parola, avvicendamento dei turni, pianificazione discorsiva, ecc., situazione che non sarà tuttavia evocata nel corso di questo studio.

³Una eccezione a questa regola è rappresentata dal pubblico presente nello studio televisivo che assiste fisicamente ma passivamente all'intervista, quasi come parte della scenografia, e per questa ragione non è autorizzato ad intervenire, a meno che questi interventi non siano previsti dalla scaletta del programma. Certe trasmissioni televisive prevedono sistematicamente la partecipazione del pubblico presente che può rivestire così, per qualche secondo, il ruolo di interlocutore.

⁴Si tratta dei « partecipanti non ratificati », cioè di quelle persone che, virtualmente presenti in quanto consumatori di radio, televisione e stampa, non sono generalmente autorizzate a partecipare attivamente alla conversazione tra l'intervistatore e l'intervistato, tranne nel caso in cui il giornalista, il conduttore non ne solleciti l'intervento attraverso il canale telefonico.

⁵Generalmente i testi conversazionali si identificano con il « parlato-parlato » perché caratterizzati da una grande spontaneità e da una scarsa pianificazione. Nell'intervista, invece, i due interlocutori di solito interagiscono sulla base di una scaletta pre-confezionata, spesso scritta, secondo un « copione » che non prevede l'intercambiabilità dei ruoli: per questa ragione l'intervista appartiene piuttosto alla categoria del parlato non spontaneo. Cfr. Lavino in Calzetti e Panzeri Donaggio (1995, 30)

⁶Per le distinzioni tra le diverse specie di parlato si rimanda al famoso articolo di Nencioni (1976).

La parola italiana «intervista», che costituisce un adattamento dell'inglese «interview», termine a sua volta ripreso dal francese «entrevue», designa, insomma, non soltanto il dialogo tra un parlante e il suo interlocutore, ma anche il testo integrale, rielaborato o riformulato, che sarà diffuso presso il pubblico. Quindi, l'intervistatore e l'intervistato sono perfettamente consapevoli che il vero destinatario non è l'altro che gli è di fronte, bensì quel pubblico virtuale di telespettatori, radioascoltatori o lettori per il quale lo scambio conversazionale sarà trasmesso o pubblicato. Naturalmente il dialogo dell'intervista originale potrà essere diffuso nella sua versione integrale (per esempio: l'intervista «in diretta» radiofonica o televisiva), ma potrà anche essere sintetizzato o riformulato per iscritto creando un testo simile per molti aspetti a quello narrativo; oppure potrà essere utilizzato parzialmente attraverso i frammenti di citazioni estratti dal testo integrale per presentare un'opinione, per spiegare o giustificare un comportamento, per contribuire a rafforzare una argomentazione del giornalista che citerà le parole testuali dell'intervistato proprio per conferire autorevolezza al suo articolo.

L'intervista, insomma, proprio per questa sua caratteristica di essere a metà strada tra l'orale e lo scritto, è un tipo di testo particolare, vicino a diversi tipi testuali⁷: il dialogo spontaneo faccia-a-faccia, il monologo non spontaneo, il testo narrativo, il parlato-recitato, ecc.⁸. Nello stesso tempo, il dialogo originale può essere modificato, facendo scomparire le marche tipiche dell'intervista, cioè la distinzione visiva/orale/scritta o meglio televisiva/radiofonica/tipografica tra l'intervistatore e l'intervistato, e integrando gli enunciati dei due interlocutori in un testo che si allontana dalla forma classica di questa conversazione particolare. Oppure la struttura tradizionale dell'intervista — domanda e risposta — può essere cancellata completamente dal giornalista che utilizzerà soltanto alcune parti del dialogo primitivo come citazioni allo scopo di legittimare le sue affermazioni attraverso l'intervento autorevole delle dichiarazioni, opinioni dell'intervistato.

Ma quale interesse può avere il fatto di avvalersi di questo speciale tipo di testo in un contesto esolingue di insegnamento/apprendimento di una lingua straniera, nel nostro caso l'italiano? Da una parte, l'uso didattico dell'intervista si giustifica linguisticamente per il particolare impiego del discorso diretto/indiretto, per la presentazione dei tratti distintivi dei diversi tipi testuali ai quali essa si avvicina e per la possibilità che essa offre di illustrare le caratteristiche del parlato e dello scritto passando attraverso tutte

⁷Per una tipologia dei testi parlati e scritti cfr. Lavinio (1990)

⁸Sulle differenze, interazioni e intersezioni tra i testi orali e scritti cfr. Lavinio (1995)

le fasi intermedie tra questi due poli; ma, dall'altra, esiste un interesse di tipo sociologico che fa dell'intervista uno degli strumenti privilegiati per accedere alla cultura all'interno della quale viene elaborata. Infatti, l'intervista veicola numerose «rappresentazioni» che rimandano al sistema di valori in uso in un determinato spazio socio-culturale: prima di tutto, le rappresentazioni presunte presso il destinatario potenziale, poi quelle che si vogliono comunque suscitare nei telespettatori, radioascoltatori o lettori e, infine, quelle che l'intervistatore e l'intervistato aspirano ad offrire di se stessi attraverso il mezzo di comunicazione che diffonde l'intervista (televisione, radio o stampa scritta).

Queste osservazioni preliminari mettono in evidenza la ricchezza di questo tipo di testo, le molteplici funzioni da esso rivestite all'interno della cultura che lo produce e le potenzialità di ordine linguistico e socio-culturale per una sua utilizzazione in un contesto di insegnamento/apprendimento di una lingua-cultura straniera. Per questa ragione, dopo aver costituito un piccolo corpus di testi scritti e orali⁹, questi ultimi debitamente trascritti, capace di esemplificare alcune delle forme più frequenti di intervista che circolano nella realtà socio-culturale italiana, si è proceduto all'analisi dei differenti «testi» al fine di osservarne gli elementi che li accomunano e quelli che determinano la specificità di ognuno di essi. Successivamente, sulla base dei risultati di questa esplorazione pre-pedagogica e di una riflessione sul contesto socio-culturale all'interno del quale le interviste vengono elaborate, ci siamo soffermati su due tipi di intervista presenti nella stampa scritta — l'intervista «dialogata» e l'intervista «narrativizzata» — e sulla funzione del «parlato-citato» in quei testi «altri» che utilizzano soltanto frammenti di interviste. Queste indagini preliminari sono ovviamente indispensabili se si vuole passare poi ad una fase prettamente pedagogica e didattica in cui la sensibilizzazione sarà seguita da attività di apprendimento che dovranno sfociare, a loro volta, in attività di produzione.

⁹Il corpus di riferimento è stato costituito sulla base del criterio della considerazione delle diverse forme di interviste che circolano attraverso vari mezzi di comunicazione: televisione, radio e stampa scritta. I testi selezionati sono stati estratti da telegiornali, giornali radio, trasmissioni di approfondimento, intrattenimento, ecc. e dalla stampa scritta quotidiana e settimanale. Si è cercato di reperire diversi esempi per costituire artigianalmente un piccolo campionario di testi abbastanza rappresentativo della realtà, tenendo presente che, quando si opera in un contesto esolingue, non è sempre facile trovare i testi di cui si ha bisogno in funzione degli obiettivi pedagogici prefissati. Per questa ragione, per quanto riguarda la rappresentatività, il nostro corpus non si può considerare veramente completo poiché non è stato possibile includervi il caso dell'intervista trasmessa alla radio o alla televisione e successivamente pubblicata integralmente o in versione ridotta nella stampa scritta. Non presentato in questa sede per ragioni di spazio, il corpus di riferimento è comunque disponibile su richiesta sotto forma di un dischetto Word 7, ambiente Window.

1. L'OSSERVAZIONE DELLE INTERVISTE

Durante questa esplorazione pre-pedagogica non ci soffermeremo sugli aspetti della coesione testuale dei testi delle interviste, ma piuttosto sugli elementi che differenziano i diversi tipi di parlato anche in funzione del canale utilizzato (televisione, radio e stampa scritta).

1.1. Le interviste televisive e radiofoniche

Per quanto riguarda le interviste orali di cui siamo destinatari attraverso la radio o la televisione, una prima distinzione potrebbe essere fatta sulla base dei tempi e dei modi della loro diffusione, cioè la trasmissione in diretta e in differita. Ma a questo primo distinguo, se ne potrebbe aggiungere un altro: quello tra le interviste «concordate», per le quali intervistatore e intervistato si accordano sui contenuti, sulle domande, sui tempi delle risposte, secondo una scaletta pre-confezionata, ecc., e le testimonianze più o meno spontanee, inserite in un servizio del giornale radio o del telegiornale.

Le interviste trasmesse in diretta o in differita conservano le stesse caratteristiche linguistiche: si tratta, infatti, generalmente di un orale più o meno spontaneo, caratterizzato da una certa immediatezza, in cui la maggiore o minore spontaneità degli interlocutori può dipendere, da una parte, dalla presenza/assenza di una pianificazione, di una preparazione preliminare all'intervista stessa, e, dall'altra, dallo stile discorsivo proprio ai due interlocutori e dalla loro esperienza in materia di interviste. La sola differenza, quindi, consiste nella modalità temporale della sua diffusione ed, eventualmente, nell'impatto affettivo, emotivo che la diretta/differita può generare nei confronti del telespettatore o del radioascoltatore.

Se, però, consideriamo il mezzo di trasmissione — televisione o radio, naturalmente non possiamo dimenticare che l'attenzione del pubblico si focalizzerà su elementi diversi a seconda del mezzo utilizzato. Nel caso della televisione, le immagini dell'intervista cattureranno l'attenzione del telespettatore che attiverà, quindi, non solo i suoi canali uditivi, ma anche e soprattutto quelli visivi per cogliere gli aspetti paralinguistici non verbali dell'intervista, come la gestualità, la mimica facciale, i movimenti del corpo¹⁰, o altri dettagli come l'abbigliamento dell'intervistato, la messa in scena dell'intervista, ecc. Al contrario, nel caso della radio, il pubblico, privo dell'informazione visiva, sarà obbligato a concentrarsi sui tratti prosodici come l'intonazione o sui tratti sopra-segmentali (variazioni di tono,

¹⁰Questi fenomeni sono studiati in parte dalla cinesica e dalla prossemica.

energia, sùonorità, ecc) del dialogo trasmesso, che svolgeranno così un ruolo essenziale nel processo cognitivo di comprensione del messaggio orale.

L'osservazione di alcune trascrizioni delle interviste orali televisive e radiofoniche ci ha permesso di identificare le differenze di strutture esistenti tra l'intervista che chiameremo «dialogata», caratterizzata dalla presenza dell'intervistatore e dell'intervistato, ognuno con il suo «copione» di domande e di risposte, generalmente trasmessa integralmente, e quelle affermazioni, dichiarazioni, spiegazioni estratte dal dialogo integrale primitivo e inserite nei reportage dei giornali radio o dei telegiornali.

Nel caso delle «interviste dialogate» traspare immediatamente la struttura *Lei/io, tu/io* tipica del dialogo diretto, faccia a faccia. Invece, nei frammenti di intervista, la necessità di iscrivere le parole testuali dell'altro all'interno di un discorso che non presenta più l'apparenza del dialogo implica l'uso di una struttura del tipo *lui, lei/forme impersonali*, in cui l'identità enunciativa dell'intervistatore viene cancellata.

Per quanto riguarda i frammenti di interviste trasmessi alla radio, il giornalista può servirsi del discorso diretto e riprodurre fedelmente il messaggio così come è stato emesso dall'intervistato: si tratta in questo caso di una citazione che ha le stesse caratteristiche della citazione scritta. A volte, invece, il giornalista prepara il pubblico all'ascolto delle dichiarazioni reali di una personalità, sintetizzando il discorso di quest'ultimo, ma lasciando all'ascoltatore la possibilità di udire direttamente la voce del personaggio intervistato senza alcuna intermediazione. Questa pratica risponde, da una parte, alla necessità di garantire una informazione «deontologicamente corretta», e, dall'altra, al bisogno di lasciare all'auditorio una possibilità sia pure minima, anche se comunque arbitraria, di un contatto diretto con il personaggio intervistato. Se tuttavia il giornalista si serve del discorso indiretto, diventa più difficile identificare i frammenti dell'intervista poiché intervengono fenomeni di riformulazione e di polifonia.

Nel caso dei frammenti inseriti in reportage televisivi, valgono le stesse considerazioni fatte per la radio, tenendo presente che le varie scelte linguistiche relative al discorso riportato potranno essere accompagnate da immagini fisse, di repertorio oppure mobili del personaggio intervistato o altro che faranno da sfondo alla voce trasmessa di quest'ultimo oppure al commento del giornalista.

1.2. Le interviste nella stampa scritta

Come possiamo osservare facilmente nel mondo dell'informazione, le interviste orali — radiofoniche e televisive — che abbiamo denominato «dialogate», sono spesso trasmesse nella loro forma integrale; invece, nella stampa scritta soltanto in alcuni rari casi vengono trascritte integralmente. Per

questa ragione, quando ci avviciniamo ad una intervista scritta dobbiamo essere consapevoli che il testo riprodotto nel quotidiano, nella rivista non corrisponde al testo originale: infatti, pur partendo da un dialogo, il giornalista, dopo aver cancellato buona parte dei segnali discorsivi, le interruzioni e le ripetizioni, filtra le parole del personaggio intervistato, le comprime, le sintetizza, le rielabora per arrivare a redigere un testo in grado di soddisfare diverse esigenze. Prima di tutto, le aspettative del pubblico dei lettori, o meglio le rappresentazioni, il sistema di valori, le motivazioni, gli interessi di cui il giornalista o la redazione presumono che i lettori siano portatori. Poi, tutte quelle esigenze che vengono dalle regole della stampa scritta: la correttezza grammaticale, la scorrevolezza, la leggibilità, lo spazio disponibile, l'immagine dell'intervista all'interno della pagina in cui verrà stampata, la presentazione tipografica, l'eventuale aggiunta di illustrazioni, fotografie, la necessità di informare i lettori del contesto in cui si svolge il dialogo, ecc.

Se osserviamo la stampa scritta così come abbiamo fatto per quella orale, sarà possibile individuare tre diversi tipi di interviste:

1. l'intervista «dialogata» che riporta i segni tipografici della presenza dei due interlocutori, in cui le parole dell'intervistatore e dell'intervistato sono riconoscibili grazie all'uso del corsivo o del grassetto in alternativa a caratteri standard. In questo tipo di intervista, sulla base di una audio/videoregistrazione o di semplici annotazioni, il giornalista rielabora il materiale in suo possesso, introducendo le risposte del personaggio e creando una progressione testuale all'interno dell'intervista;
2. l'intervista «narrativizzata» che non presenta i segni tipografici del dialogo e viene rielaborata dal giornalista che utilizzerà il discorso diretto/indiretto e indiretto libero per presentare ai suoi lettori le opinioni, le dichiarazioni di un certo personaggio. In questo caso, ovviamente, la leggibilità del testo diminuisce poiché mancano gli indicatori tipografici che definiscono l'identità enunciativa delle citazioni riportate nell'intervista;
3. i frammenti di intervista: si tratta, come abbiamo già visto per l'orale, di quei frammenti estratti da interviste reali, di quelle citazioni utilizzate dal giornalista nell'ambito di articoli di vario tipo, allo scopo di fornire una spiegazione autorevole, di aggiungere un punto di vista di un esperto pubblicamente riconosciuto, il cui intervento è suscettibile di legittimare le parole del giornalista proprio attraverso l'eterogeneità testuale.

Al di là delle differenze che caratterizzano i tre tipi di interviste individuate, l'osservazione di questi testi ci permette di constatare anche

come vengono verbalizzati certi tratti specifici del parlato e come vengono introdotti tutti quegli elementi relativi all'aspetto fisico dell'intervistato e alla scenografia dell'intervista. E non si potrà non rendersi conto che le soluzioni adottate dipendono dalle «rappresentazioni» del giornalista (e, naturalmente, da quelle del giornale, della rivista per cui scrive) sul pubblico potenziale di lettori e sul personaggio intervistato.

Tutte queste considerazioni fanno sorgere una serie di interrogativi sul passaggio dal testo orale a quello scritto e sulla «manipolazione» dei dialoghi primitivi: la trascrizione corrisponde alle parole dell'intervistato? La trascrizione è davvero fedele, visto che le esitazioni, le ridondanze, le interruzioni, i lapsus vengono eliminati allo scopo di ricostruire e offrire ai lettori un testo scritto «grammaticalmente corretto»? Quali domande sono state fatte veramente nell'intervista reale? Come è stata registrata l'intervista: con l'audio-registratore, il video-registratore o sono stati presi semplicemente degli appunti? A conferma della complessità del processo di riformulazione del discorso orale nella stampa scritta, è possibile evocare le numerose rettifiche, i numerosi comunicati-stampa, quotidianamente presenti nel mondo dell'informazione, che correggono, invalidano, dichiarando false quelle «citazioni» pubblicate o trasmesse non corrispondenti alle parole originali o parzialmente inesatte. Ovviamente, rispondere a questi interrogativi significa uscire dal testo e indagare sulle condizioni di produzione del testo stesso. Tuttavia queste osservazioni permettono già di operare una classificazione delle interviste sulla base di diversi criteri: gli obiettivi/i temi e le forme.

2. DIETRO E DENTRO L'INTERVISTA

2.1. Gli obiettivi e i temi

Come strumento fra i più attuali per entrare in una cultura straniera, l'intervista permette di definire, attraverso la personalità intervistata e il tema scelto, non solo la carta d'identità del mezzo di comunicazione, ma anche quella del pubblico al quale è destinata.

Ma chi sono gli intervistati? Certamente quei «personaggi» immediatamente riconoscibili, che godono di una certa fama in diversi ambienti: cultura, spettacolo, sport, politica, ecc. Ma anche quelle persone che, pur non essendo particolarmente famose, svolgono un ruolo importante in un certo settore, ruolo che conferisce autorevolezza alle loro parole. Infatti, se avessimo il tempo di fare degli inventari delle interviste realizzate nell'arco di un determinato periodo di tempo da un certo giornale o da una certa rivista, questo ci darebbe un'idea del media in questione, degli interessi del suo pubblico e dei temi privilegiati da quel supporto mediatico in un

determinato momento storico. Ovviamente, il nome o il ruolo della persona intervistata devono evocare qualcosa presso l'ascoltatore o il lettore per suscitare il desiderio di ascoltare/vedere/leggere qualcosa che riguarda la vita, la professione, i progetti di questa persona, le sue opinioni, le sue spiegazioni, ecc.

Questo tipo di intervista si pone l'obiettivo di far conoscere l'intervistato, di confortare o costruire l'immagine che il personaggio vuole offrire di sé, di farne un ritratto fisico e psicologico che corrisponda anche alle attese del pubblico. Dunque le domande verteranno sul passato, presente e futuro del personaggio in modo da presentarlo attraverso una specie di biografia (per esempio: *da dove viene? quando ha cominciato a...? perchè ha scelto di...? che cosa fa oggi? quali sono i suoi progetti?...*).

I mezzi di comunicazione di massa detengono un vero e proprio potere nel campo della diffusione o della creazione di un personaggio o di una certa immagine di questo, soprattutto la stampa scritta, proprio perché raramente il giornalista propone la versione integrale del dialogo, ma riformula le parole testuali dell'intervistato, le «migliora» per adattarle alle aspettative del pubblico e alle esigenze di immagine della rivista o del giornale per cui scrive.

Ma l'intervista può anche far parte di un dossier, di un'inchiesta su un tema particolare per illustrare il quale il giornalista domanda a qualcuno di esprimere la sua opinione, il suo punto di vista. Per esempio, in occasione di un incidente ferroviario, il Direttore delle Ferrovie, il capostazione, le persone coinvolte nell'incidente possono essere interpellate per una dichiarazione ufficiale o per fornire la loro versione del fatto; in occasione dell'inaugurazione di una mostra d'arte internazionale, l'organizzatore della mostra stessa, gli esperti che l'hanno allestita e i visitatori possono raccontare rispettivamente le motivazioni che hanno portato all'organizzazione della mostra, i criteri che hanno governato le scelte del comitato scientifico e le impressioni riportate nel corso della visita. Nel caso di persone pubbliche e non private, il soggetto *io* viene sostituito da *noi* dietro il quale non si cela più l'individuo, il singolo bensì l'Istituzione, l'Azienda in seno alla quale l'esperto, il direttore espleta la sua funzione. Le domande del giornalista ruoteranno allora intorno al *perché* e al *come* allo scopo di offrire al pubblico un'informazione relativa a tutto quello che è dietro i fatti e che non viene necessariamente dichiarato se non esplicitamente richiesto.

2. 2. Le forme

Per quanto riguarda l'intervista «dialogata», l'analisi delle domande effettivamente poste nel caso delle interviste radiofoniche/televisive, o quelle che il giornalista riporta nel testo scritto farà sorgere degli interrogativi sulla

loro funzione nell'ambito del testo trasmesso o pubblicato. Infatti, non sarà difficile rendersi conto che le domande o, in ogni caso, gli interventi dell'intervistatore sono strutturati sulla base delle regole che governano le conversazioni: introduzione dei temi successivi, apertura e chiusura delle diverse parti del dialogo, ricapitolazione di quello che è stato detto, ecc. Queste domande sembrano seguire uno schema che va dal generale al particolare per entrare nella sfera più intima del personaggio; in altri casi le domande sono precedute da enunciati che hanno lo scopo di preparare, informare il pubblico prima di presentare le risposte relative ad un certo tema o facilitare l'ascolto o la lettura delle interazioni successive; o ancora le domande introducono dei contro-argomenti o delle obiezioni allo scopo di provocare le reazioni dell'intervistato e spesso mettono in evidenza l'immagine di cui il personaggio gode presso il pubblico. Spesso, soprattutto nelle interviste orali, il giornalista può dare l'impressione di aggredire l'altro per costringerlo a parlare oppure di essere solidale con il personaggio facilitando le sue «confessioni». Talvolta, per conservare un filo diretto di comunicazione con il pubblico, il giornalista riprende, precisa, spiega le affermazioni dell'altro, utilizzando spesso la parafrasi.

Nell'intervista «narrativizzata» troveremo soprattutto tutte le forme caratteristiche del discorso diretto, indiretto: le virgolette, i verbi che introducono le parole degli altri, gli incisi con il soggetto *lui/lei* in alternanza a frasi in cui si ritrova il soggetto *io*, la narrazione delle risposte dell'intervistato che talvolta occupa più spazio delle citazioni tra virgolette. In questo caso il testo si presenta come una successione alterna di citazioni e di informazioni narrate dal giornalista sulla vita dell'intervistato o sul contesto dell'intervista stessa.

2.3. Il parlato-citato

Le citazioni integrali o parziali delle parole altrui permettono di accedere ad un mondo costituito da immagini, da comportamenti che possono essere valorizzati o meno secondo le persone interpellate, il contenuto del loro discorso e, ovviamente, il mezzo di comunicazione e il sistema di valori ad esso soggiacente.

Attraverso i ritratti dei personaggi, attraverso le loro citazioni, idee, opinioni e stereotipi vengono diffusi, così come si diffondono degli stili discorsivi, dei modi di parlare del cinema, dello sport, della letteratura, della musica, ecc. che diventano caratteristici di un'epoca, di una certa società o di un certo gruppo socio-culturale. In questo modo si crea una complicità tra il telespettatore/il radioascoltatore/il lettore e il mezzo di comunicazione (canale televisivo o radiofonico, giornale o rivista) costruita sulla base del riconosci-

mento reciproco dello stesso sistema di valori e della condivisione della stessa visione del mondo, dello stesso universo culturale¹¹.

A questo punto, ricordiamo il già menzionato problema della fedeltà delle citazioni, dei discorsi riportati all'orale o per iscritto (semplici parole o lunghi enunciati), inseriti nei fatti di cronaca, nelle informazioni e il loro significato dal punto di vista della comunicazione e dell'argomentazione. Insomma, queste parole citate, brevi o lunghe che siano, servono a illustrare, giustificare, valorizzare, garantire i testi prodotti dal giornalista che li firma. Questa capacità narrativa del linguaggio è, come afferma Simone, una risorsa straordinaria che consente di creare complesse «polifonie» dell'enunciazione. Simone sottolinea la proprietà delle lingue verbali di essere codici che consentono la citazione, per di più in sequenze di incastri praticamente illimitate sotto forma di discorso riportato diretto, indiretto, indiretto libero o ibridato¹².

Insomma, testi e dialoghi non evocano soltanto fatti, ma spesso sono costruiti sulla base di parole che provengono da fonti differenti: da una parte, le parole del parlante stesso e, dall'altra, quelle degli altri, di cui si utilizzano alcuni frammenti sotto forma di citazioni, informazioni, opinioni ecc. Il principio del dialogismo intertestuale e interazionale, elaborato dal linguista russo Bachtin intorno agli anni '30¹³, acquista una colorazione particolare quando viene applicato alle interviste: infatti, prima di tutto, l'intervista esalta il dialogo che Bachtin definisce la forma più semplice del linguaggio; poi, essa stabilisce una relazione con altre conversazioni, con altri dialoghi, con altri testi nati in altri luoghi, in altri momenti; inoltre, essa permette di creare un dialogo con gli ascoltatori/i lettori; e, infine, può influenzare gli enunciati, i testi che questi ascoltatori/lettori produrranno in futuro.

* * *

L'esplorazione del corpus di interviste ha permesso di costruire una tipologia «artigianale» delle interviste, analizzate e classificate in base al mezzo di comunicazione che le trasmette o le pubblica (televisione, radio,

¹¹Fino a poco tempo fa, per indicare l'insieme delle conoscenze reali o presunte comuni agli interlocutori si è usato il termine « enciclopedia ». Oggi si parla piuttosto di « conoscenze condivise », adattamento dell'inglese *shared knowledge*, anche se sarebbe più corretto parlare di « credenze condivise » poichè si tratta di un'attribuzione di conoscenza all'interlocutore e non di una effettiva conoscenza.

¹²Cfr. Simone (1990, 84)

¹³Cfr. Todorov (1981)

stampa scritta). I fenomeni evidenziati dal punto di vista formale offrono degli spunti interessanti per attività didattiche in un contesto di insegnamento-/apprendimento della lingua-cultura italiana. Infatti, l'intervista sembra prestarsi a molteplici usi pedagogici per diverse ragioni: per il particolare impiego del discorso riportato diretto/indiretto, per la prossimità a diversi tipi testuali e, quindi, l'esemplificazione di alcuni tratti caratteristici del parlato e dello scritto, e infine per la possibilità che essa offre di accedere all'universo socio-culturale italiano.

Bibliografia

- BAZZANELLA, C. (1994), *Le facce del parlare*, Firenze, La Nuova Italia
- CALZETTI, M.G. — PANZERI DONAGGIO, L. (a cura di) (1995), *Educare alla scrittura*, Firenze, La Nuova Italia
- DE MAURO, T. (1994), *Come parlano gli italiani*, Firenze, La Nuova Italia
- LAVINIO, C. (1990), *Teoria e didattica dei testi*, Firenze, La Nuova Italia
- LAVINIO, C. (1995), «Testi scritti e testi orali: differenze, interazioni, intersezioni» in: Calzetti, M.G.— Panzeri Donaggio, L. (1995), pp. 19-44.
- MORTARA GARAVELLI (B). (1985), *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio
- NENCIONI, G. (1976), «Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato» in: *Strumenti critici*, 29, pp. 1-56.
- PIAZZA, R. (a cura di) (1995), *Dietro il parlato*, Firenze, La Nuova Italia
- SABATINI, F. (1982), «La comunicazione orale, scritta e trasmessa: la diversità del mezzo, della lingua e della funzione» in: Boccafurni-Serromani, *Educazione linguistica nella scuola superiore: sei argomenti per un curriculum*, Roma, Istituto di psicologia, CNR. Pp; 103-127.
- SIMONE, R. (1990), *Fondamenti di linguistica*, Bari, Laterza
- TODOROV, T. (1981), *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Editions du Seuil

ANDREA ZANZOTTO: Il nome di Maria Fresu

E il nome di Maria Fresu
continua a scoppiare
all'ora dei pranzi
in ogni casseruola
in ogni pentola
in ogni boccone
in ogni
rutto—scoppiato e disseminato—
in milioni di
dimenticanze, di comi, burp.

Il nome di Maria Fresu è una delle poesie del volume intitolato *Idioma* uscito nel 1986 che è l'ultima parte di una trilogia composta da *Il Galateo in bosco* uscito nel 1978, e *Fosfeni* del 1983.

A proposito del volume *Il Galateo in bosco* si deve notare che nel titolo ci sono due elementi importanti perché fanno riferimento ad alcuni elementi o temi petrarcheschi:

1. Il Galateo è il libro che contiene delle norme, dei codici che regolano la convivenza civile.

2. Il bosco come elemento poetico per Petrarca è il luogo dove vede e incontra Laura, la persona amata. Ma qualcosa cambia nell'opera petrarchesca: l'argomento è solo apparentemente l'amore, in realtà il poeta parla di altri temi, fra i quali la situazione dell'io, lo scorrere del tempo, assenze e presenze, "rimembranze". Nelle poesie del Canzoniere troviamo una Laura costantemente assente, descritta attraverso l'uso della memoria, le cose e gli eventi che una volta c'erano ma adesso, nel tempo presente, non ci sono più. Questi temi rivoluzionariamente nuovi nell'epoca del Trecento vengono continuamente ripresi e rielaborati dai poeti dei secoli successivi fino ad arrivare al Novecento. Li sentiamo fortemente presenti anche in Zanzotto.

Leggendo la poesia che ho scelto da analizzare ci si rende conto che anche in questo caso si tratta di memoria, ma s'aggiunga subito di una memoria strana, "violentata, incrudelita, lacerata e disseminata"¹, completamente diversa dunque da quella petrarchesca. È una memoria messa in rapporto strettissimo -come si vedrà piú avanti- con la metamorfosi, con l'instabilità, con lo stato incerto delle cose.

È impossibile capire la poesia senza sapere chi è stata Maria Fresu. Zanzotto ce lo dice nelle Note:

"Maria Fresu è la donna rimasta polverizzata dalla bomba alla stazione di Bologna, tanto che si dubitò a lungo se fosse realmente stata tra le vittime. Ridotta unicamente al suo nome."² La terribile strage è avvenuta nell'agosto del 1980.

Si ha dunque un cadavere non identificabile, anzi, un residuo tutto polverizzato di un cadavere, e si ha un evento storico da cui parte il poeta.

Il punto di partenza è questo.

E nell'analizzare la poesia, per raggiungere quindi il punto (o i punti) di arrivo, seguirò due filoni:

1. L'uno è il mutamento, l'instabilità delle cose, il passar del tempo e la memoria;
2. L'altro riguarda il linguaggio, il nome in quanto Nome.

Prendiamo adesso il secondo filone.

La poesia inizia con una congiunzione:

E il nome di Maria Fresu
continua a scoppiare

come se davanti a questa vocale E ci fosse, invisibile e non dichiarata, una preposizione che comunica l'evento tragico della strage, e come se fosse proprio il primo verso a comunicare la conseguenza di questo avvenimento drammatico.

Si potrebbe pensare, leggendo e conoscendo soltanto i primi due versi, che la situazione descritta in questi versi fosse una situazione normale, commovente, in quanto il nome di questa persona continua a scoppiare, continua dunque ad essere ricordato solennemente, non viene dimenticato, vive nelle memorie.

Invece non è così. Non è così grazie prima di tutto proprio allo stesso primo verso che dice chiaramente che è soltanto ed esclusivamente il nome che continua a scoppiare.

¹L. TASSONI, Sull'interpretazione, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 1996, p. 75.

²Idioma, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1986, p.114

E perché è importante sottolineare questo fatto?

Perché bisogna capire che di questa persona è rimasto soltanto il nome; il suo corpo, la sua identità fisica non ci sono più; ciò che ci è rimasto di lei è una pura catena di suoni, di lettere: è un “significante nudo”³, “senza corpo referente”⁴: M,A,R,I,A,F,R,E,S,U.

Oppure, si potrebbe dire pure — e qui mi riferisco al saggio prima citato di Luigi Tassoni — che questo significante scorporato abbia un rapporto negativo con il referente in quanto non si riferisce più al reale, e ha un legame negativo rispetto a ciò che designa. (Nonostante il nome sia sopravvissuto materialmente alla storia).

Cambiando in lettera maiuscola la consonante N iniziale della parola “nome”, possiamo dire che questo rapporto negativo con il reale nelle poesie zanzottiane è riferibile anche ad una situazione desimbolizzante della parola e del linguaggio riguardo al reale.

“Anche nel linguaggio poetico, dunque, è avvenuto ciò che epistemologicamente è stato definito «il passaggio da una *scienza della necessità* a una *scienza del gioco*», a cui perviene la poesia zanzottiana elaborata in un gioco che ha alla base il trauma, e su un discorso che si riproduce nel senso traumatizzato e che, in rapporto al referente che rientra nella tessitura del linguaggio poetico, deve constatare necessariamente la situazione disgregante, desimbolizzante riguardo al reale, cioè una referenzialità negativa, un legame chiamato nel già citato testo petrarchesco «nozze con la negazione»: il gioco si attua proprio mediante e sul detrito del senso eventuale in uno scardinamento della priorità semantica e simbolica [...].⁵

Seguiamo adesso il primo filone, quello ritenuto per il mutamento, l'instabilità delle cose, il passar del tempo e la memoria.

Per poterlo seguire, bisogna vedere un po' dove, in quali luoghi il nome della donna continua a scoppiare:

all'ora dei pranzi
in ogni casseruola
in ogni pentola
in ogni boccone
in ogni
rutto —scoppiato e disseminato—

³saggio di A. ZANZOTTO Petrarca fra il palazzo e la cameretta, in Francesco Petrarca, Rime, Milano, Rizzoli, 1976, p.9

⁴Discorso interdetto ed elaborazione del senso. Riflessioni sulla “trilogia” di Zanzotto in Paradigma 8, Firenze, Opus Libri, 1988, . p.223

⁵ibid. pp.219-220

in milioni di
dimenticanze, di comi, bburp.

e vediamo subito che abbiamo a che fare con un mutamento duplice: da una parte quello del corpo prima vivo poi, da un momento all'altro, polverizzato, disseminato, sciolto; dall'altra parte quello della memoria nei confronti del nome, per cui, col passar del tempo, la parola, il nome vengono ridotti a puro significante che viene ricordato attraverso i vari elementi della vita quotidiana, inanzitutto "all'ora dei pranzi", nel momento del mangiare. (Questo anche perché la notizia della strage è stata diffusa proprio verso l'una).

Se osserviamo un po' i luoghi dove il nome continua a scoppiare, ci possiamo accorgere di un fatto, e cioè che questi luoghi rappresentano delle unità di misura sempre più piccole:

"pranzo" — a cui viene improvvisamente associata l'immagine della cucina,
"casserula",
"pentola",
"boccone",

poi c'è una specie di frammentura nel discorso poetico:

"in ogni
rutto."

Contemporaneamente a questo processo di rimpicciolimento si ha un passaggio dal fuori al dentro: dalla cucina, dal mondo materiale esteriore che abbiamo attorno, alla fisicità del corpo; infatti dagli attrezzi domestici della cucina (pentola, casseruola) si arriva ad un "boccone", si entra — in senso traslato — in una parte del corpo umano, nella bocca, e a questo punto Zanzotto non si ferma nella descrizione di questa situazione, va avanti, anche se c'è un momento in cui sembra che si blocchi, ai versi 7/8, dove c'è una piccola frammentura del discorso, come se Zanzotto esitasse per un attimo se scrivere la parola *rutto* o no. Ma il poeta procede: e dopo questa breve sospensione, al v. 8 troviamo scritto chiaramente e decisamente "rutto".

A questo rutto viene collegata l'immagine dei comi, delle grandi abbuffate, ovvero quando si mangia tanto da sentirsi proprio scoppiare.

Siamo testimoni di un processo desacralizzante per cui ad un certo punto la memoria e il ricordarsi si trovano sullo stesso livello del mangiare, del macinare dei denti, del rumore del rutto (il rutto in quanto emissione d'aria senza significato, senza referente è simile al nome pronunciato, senza referente), anzi, l'espressione "comi" stessa fa richiamo all'esplosione orale di rigetto, ad un altro tipo di "scoppiare".

Il termine “ogni” già in sé ci fa sentire che è la società, la civiltà stessa che se lo mangia il nome di Maria Fresu, e così, quattro volte ripetuto sentiamo ancora più forte questo riferimento. Così come il cibo viene macinato, così è stato polverizzato dalla bomba il corpo della donna. La poesia dipinge un’immagine assai ambigua in una maniera durissima: i due concetti opposti del pasto banale e della morte mescolati mettono in luce il cannibalismo della civiltà. C’è quasi l’intero popolo italiano al tavolo (“all’ora dei pranzi”) quando la notizia orribile viene annunciata alla televisione e alla radio...

Per quanto riguarda lo spazio fonico, osservando il testo zanzottiano la cosa che di più attira la nostra attenzione sta nella dominanza delle consonanti raddoppiate e della consonante /p/; esse sembra che continuino a “esplodere” in quasi tutte le parole che seguono l’espressione onomatopeica iniziale “scoppiare”:

scoppiare, pranzo, casseruola, pentola, boccone, rutto, scoppiato, disseminato, *bburp*.

Il mondo descritto nella poesia, come abbiamo visto, è il mondo di una realtà piena di movimenti, di metamorfosi e di rumori. È la realtà dinamica, caotica in cui vivono e di cui scrivono i poeti della quarta generazione poetica italiana del Novecento.

Questo è un concetto di realtà completamente diverso da quello della prima generazione.

Mentre per esempio Ungaretti tenta di frenare questo caos del mondo, per Zanzotto lo stesso mondo sì, è caotico, ma nello stesso momento è anche produttivo.

E mentre la parola ungarettiana adoperata per frenare il caos deve contenere in sé un valore simboleggiante, Zanzotto — come poeta della quarta generazione — non attribuisce più alla parola questo valore.

E “[...] dal silenzio originario e creativo da cui Ungaretti fa nascere il valore della parola, turbandolo, si è passati al silenzio come premio a cui la parola arriva dopo avere attraversato la complessità e l’instabilità del vivente, e che non è il silenzio unificante ma qualcosa d’altro, forse una conquista dell’attimo, della momentaneità.”⁶

Dall’opera ungarettiana alla poesia di Zanzotto, si passa, insomma, da un mondo poetico simbolico ad un mondo semiotico.

⁶L. TASSONI, Sull’interpretazione, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 1996, p. 75.

ALATIEL, OVVERO DELLA VERGINITÀ RICONQUISTATA

Una delle novelle più intricanti del Decameron, per quello che vi lessero i contemporanei e per quello che noi possiamo leggersi, è sicuramente la settima novella di quella seconda giornata incentrata sulle storie di chi, nonostante avversato da numerosi elementi sfavorevoli, sia infine *oltre alla sua speranza riuscito a lieto fine*. Una giornata, dunque, che ci presenterà più casi gravidi di *gravi accidenti* e di pericoli e di inganni, in cui però riluce sempre, alla vista del lettore oltre che del protagonista, la fiamma sempiterna della speranza, della lieta risoluzione finale. Tra le novelle più significative della giornata non possiamo dimenticare la meravigliosa avventura napoletana di Andreuccio da Perugia, passato dai piaceri sensuali ai dispiaceri olfattivi in seguito alla sua particolare “defenestrazione”, poi alla riconquista dei suoi averi in un macabro scenario di infingimento spiritico, condito di atmosfere ora piacevolmente balsamiche, ora pesantemente minacciate dal greve olezzo di cadaveri: la vicenda raccontata da Fiammetta indica un *exemplum* specifico, nella riconquista di un bene perduto attraverso le vicende più avventurose che vedono il protagonista cambiare il proprio ruolo, di volta in volta più o meno coscientemente, da beffato a sbeffeggiatore, senza però che alcuna vendetta avvenga nei confronti di chi ha operato l’offesa iniziale da cui la situazione di disagio è sorta.

Nella novella settima, quella appunto destinata alla storia della bellissima Alatiel figlia del sultano di Babilonia, promessa ed inviata in isposa al re del Garbo per ricompensare la fedeltà di quest’ultimo al sultano in occasione di imprese militari, incontriamo un *topos* che proprio i creatori dell’*epos* rinascimentale accoglieranno con grande favore, quello della saracina formosissima al cui fascino gli uomini non sanno resistere, prefigurando la nascita dell’Angelica boiardesca ed ariostesca: Alatiel, *per quello che ciascuno che la vedeva dicesse, era la più bella femmina che si vedesse in que’ tempi nel mondo*¹. Da questa descrizione, stringata ed essenziale, che infine non concede al lettore di conoscere alcun particolare

¹GIOVANNI BOCCACCIO, Decameron, a cura di Mario Marti, Milano 1990⁸, p.127

della bellezza di Alatiel ma punta la sua forza di convincimento su di una opinione certa, inconfutabile e leggendaria ormai, Panfilo costruisce una vicenda intricatissima di amori, omicidi, tranelli ed inganni, che vedono costantemente al centro dell'attenzione la forza ammaliatrice della donna contrapposta al desiderio infelice di chi la vagheggia, desiderio che conduce alla morte o alla perdita della gioia riposta nella donna stessa.

Al fine di dimostrare quanto sia irresistibile la bellezza sovrumana di Alatiel (non a caso Almansi, nella sua analisi della novella, rifiuta l'ipotesi di Branca tendente ad esaltare la dimensione umana di tale bellezza²), vedremo la giovane saracena percorrere in lungo ed in largo il Mediterraneo senza possibilità di esibire la sua patente di nobiltà attraverso la favella, ma soltanto per mezzo del suo apparire, che genera in ognuno la convinzione di essere di fronte a *gentil donna*, ad una donna che appartiene ad un mondo di superiore nobiltà e bellezza.

La suprema bellezza di Alatiel, dunque, si erge a forza manipolatrice dell'agire umano: per essa si possono tradire gli amici ed i fratelli stessi, per quella voluttà che alberga nella meravigliosa donna non esistono esitazioni o delitti imperdonabili: per una sorta di *iter ad absurdum* dello svolgimento della novella, pare addirittura che i governi della Terra sentano l'influsso, nelle loro marziali manovre, dei perniciosi influssi dell'astro babilonese. Dal succedersi degli eventi e dalla descrizione del ruolo di Alatiel in essi, il lettore avverte prepotentemente come la grazia gentilissima della donna, unita all'irresistibile richiamo sensuale esercitato dalle sue meraviglie carnali, abbia il potere di ingenerare anche nell'uomo più saggio ed avveduto la lucida e fredda premeditazione del delitto, che è ripetuto ed esasperato fino ad un accanimento cinico e sadico (trattamento riservato in genere ai tiranni, agli uomini di potere capitati loro malgrado nelle mani del popolo, e qui penso alla descrizione dei tormenti *post mortem* riservati alle spoglie di Cola di Rienzo ed al lugubre procedere del matto che *per lo capestro tirò fuori Ciuriaci, ed andavalsi tirando dietro*³) sfociante nell'autodistruzione, come nel caso dei due marinai che involano la splendida preda a Marato.

Ma fin dove si spinge il potere attrattivo, il fascino di questa "straniera"? E soprattutto, quale può essere il giudizio del lettore nei confronti della creatura causa di tante tragedie?

Nell'intreccio consequenziale della narrazione, ci troviamo ben presto, dopo la descrizione del naufragio, causa scatenante dell'avventura, davanti ad un evento centrale per la vita della donna, l'irreparabilità della perdita della sua verginità, in fortissima contrapposizione etica con il volere del padre

²GUIDO ALMANZI, *L'estetica dell'osceno*, Torino 1974, p.157

³GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Mario Marti, Milano 1990⁸, p.135

della donna, che destina questa verginità al suo alleato in guerra, il re del Garbo: il lettore si attende, dunque, che al termine della narrazione la perdita iniziale venga compensata da un evento eccezionale, che in tal modo eviti lo scardinamento delle convenzioni sociali ed il ripudio della donna ad opera del sultano (padre) o del re del Garbo (sposo), oppure che la vita della donna, segnata ben presto da un evento tragico, prenda una svolta altrettanto tragica (ma ciò non sarebbe in sintonia con lo spirito e le premesse della giornata). Nella novella di Andreuccio, come in altri racconti boccacciani, il bene perso in principio di narrazione è un bene materiale ben identificato, quantificabile, legato a parametri commerciali ovvero finanziari, mentre la bellissima Alatiel viene defraudata di un bene che è, umanamente e chirurgicamente, insostituibile: solo la saggezza e l'astuzia di Antigono riusciranno a rimediare a quello che Natura stessa non sarebbe in grado di ricomporre!

Tra i due eventi, dunque, ovvero tra la perdita e la riconquista della verginità, si pone la lunga avventura di Alatiel, il suo viaggio attraverso il Mediterraneo e gli sguardi concupiscenti degli uomini che la incontrano e la desiderano, la amano e sono da essa riamati, poiché, come lo stesso Boccaccio ci ricorda, Alatiel, *avvisandosi che a lungo andare o per forza o per amore le converrebbe venire a dovere i piaceri di Pericone fare*⁴, in preda all'ebbrezza del vino e dei sensi, *poi che ella ebbe sentito, non avendo mai davanti saputo con che corno gli uomini cozzano, quasi pentuta del non avere alle lusinghe di Pericone assentito, senza attendere d'essere a così dolci notti invitata, spesse volte se stessa invitava, non con le parole, ché non si sapea fare intendere, ma co' fatti*⁵; ed in seguito, dopo il fratricidio operato da Marato nei confronti di Pericone, *Marato (...) la cominciò per sì fatta maniera a consolare, che ella, già con lui dimesticatasi, Pericone dimenticato aveva*⁶.

Le situazioni di sicurezza, conquistate dalla donna grazie al suo potentissimo ascendente sui potenti, non possono compensare i pericoli che le vengono dal desiderio che le sue bellezze accendono in coloro i quali la vedono: si susseguono dunque i momenti in cui pare che venga acquistata la tranquillità dell'affetto, a quelli in cui interviene la prevaricazione del nuovo spasimante, che Alatiel si affretta ad amare perché si trova in una situazione di totale dipendenza materiale e spirituale (straniera in Paesi dove nessuno parla la sua lingua, ovvero dove parlare la sua lingua significherebbe esporsi ad ancora maggiori pericoli).

⁴GIOVANNI BOCCACCIO, Decameron, a cura di Mario Marti, Milano 1990⁸, p.129

⁵GIOVANNI BOCCACCIO, Decameron, a cura di Mario Marti, Milano 1990⁸, p.130

⁶GIOVANNI BOCCACCIO, Decameron, a cura di Mario Marti, Milano 1990⁸, p.131

Ritorniamo dunque alla teoria almansiana, che privilegia la dimensione di supernità di Alatiel: l'impossibilità di comunicare verbalmente sanziona, è vero, la totale dipendenza della saracena dalle circostanze avverse in cui viene a capitare suo malgrado, ma nello stesso tempo le concede una libertà dai vincoli etici comuni che, alla fine del racconto, non le impedirà di riconquistare la propria integrità femminile, proprio attraverso l'utilizzo della forza verbale, che le era stato negato dal momento del naufragio fino all'incontro con Antigono. In questo momento ci allacciamo all'interessante teoria di Todorov sulla narrazione nelle *Mille ed una notte*⁷ secondo cui, nella raccolta narrativa orientale, la cessazione del racconto determina la scomparsa (nel nulla!) o la morte di chi racconta, e proprio in questa novella boccacciana è il capovolgimento di quanto raccontato in precedenza, in forma di narrazione, ad evitare alla protagonista la morte sociale. Nella sua *Poetica della prosa*, Todorov ritrova la connessione racconto-vita sia nella cornice delle *Mille ed una notte* che in alcuni dei racconti, indicando come la narrazione di Sheherazade consenta alla donna di evitare la morte, e come spesso l'interrompersi di un racconto causi la morte di chi lo aveva intrapreso: l'allegra brigata del *Decameron* scampa alla morte portata dalla peste rifugiandosi nell'*otium* del racconto, e spesso i personaggi delle novelle riescono a salvare la loro esistenza attraverso un racconto, quando non riescono addirittura a farsi santificare (vedi il caso del racconto di Ser Ciappelletto come narrazione che salva dalla morte eterna, agli occhi degli uomini, colui che in maniera truffaldina svela al frate confessore l'intreccio "manipolato" della sua vita).

A Boccaccio non basta, però, riportare la versione di Antigono dell'avventura di Alatiel che deve stupire i suoi lettori con l'inventiva dell'anziano consigliere e la disinvoltura della giovane donna: dopo aver ricamato con chiarissime allusioni e giochi di parole anatomici e toponomastici (impagabile la citazione del convento di san Cresci-in-Valcava) la trama degli amori di Alatiel, la congeda dal sultano e la fa accogliere dal suo promesso sposo ricordandoci che *essa, che con otto uomini forse diecemilia volte giaciuta era, allato a lui si coricò per pulcella, e fecegliele credere che così fosse*: potenza della suggestione!

A questo punto, al momento della risoluzione della novella, il lettore si trova di fronte a due racconti, ovvero a due soggetti narrativi differenti: uno è quello "reale", quello in cui sono presenti gli amanti di Alatiel, l'altro è quello "manipolato" e, se vogliamo, "letterario", ovvero la versione inventata da Antigono, che ricalca il *topos* della vergine che passa intatta attraverso mille pericoli, conservando la sua integrità proprio a dispetto della

⁷TZVETAN TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris 1971

estrema rischiosità delle situazioni che la Fortuna le riserva. Boccaccio, in effetti, rompe sin dall'inizio la tradizione di questo *topos* avventuroso, decretando ben presto la perdita della verginità di Alatiel, recuperando il filo della tradizione nel capovolgimento degli eventi raccontati in precedenza: come nota Mazzacurati nel suo bellissimo saggio su questa novella, Antigono è deputato al compito di creare la "variante topica" in quanto è un cortigiano, un intellettuale, ha pertanto il potere di trasfigurare anche le realtà più brutali mediante un codice edificante⁸.

Per i motivi di forza maggiore presenti nella novella stessa, nonché per la compassione di Antigono nei confronti della figlia del suo antico sovrano, si impone una verità della narrazione superiore alla realtà stessa, che verrà utilizzata da Alatiel per riconquistare la sua purezza e da Boccaccio per ricomporre il meccanismo di circolarità che sovrintende alle novelle di questa giornata ed enunciare una massima di saggezza che assolverà *in toto* la protagonista.

Ancora una volta, infatti, Boccaccio ci sorprende coronando il suo procedimento di smitizzazione della tragedia della perdita della verginità nella chiosa proverbiale posta al termine della novella, dove afferma che "*Bocca baciata non perde ventura, anzi rinnuova come fa la luna*"⁹: dopo essere infatti sfociato più volte nel puro divertimento comico, sfoggiando divertenti allusioni o calcolando in migliaia gli amplessi di Alatiel, in un accesso di tavernicola millanteria, per allentare la tensione drammatica creatasi intorno alle vicende avventurose della figlia del sultano, il Certaldese ci fa quasi intendere di voler sottolineare la nient'affatto eccezionalità di quanto è accaduto ad Alatiel, fino ad insinuare provocatoriamente, nell'introduzione alla novella seguente, che i sospiri causati dal racconto di Panfilo potessero esser mossi piuttosto da invidia che da compassione nei confronti della bellissima orientale.

Il giudizio dell'autore, dunque, è vicino alla soluzione proposta dall'anziano Antigono, cortigiano, che crede fortemente nella forza della narrazione, capace anche di restituire quel che non può essere restituito.

⁸GIANCARLO MAZZACURATI, *L'avventura e il suo doppio: il gioco di Alatiel in All'ombra di Dioneo*, Firenze 1996

⁹GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di Mario Marti, Milano 1990⁸, p.144

GADDA INVITA ALLA CRITICA EURISTICA

“Un metodo è già conoscenza ed è ragione elettiva; presume nozioni, occlude una elaborazione critica”

C. E. GADDA, *Meditazione milanese*¹.

I rapporti tra creazione narrativa, riflessione e critica, come in un gioco di specchi, sono indissolubilmente legati nell'opera di Gadda, anche in quella di maggior respiro narrativo, e si intensificano a tal punto da rendere difficile l'individuazione di una riflessione critica organica. La difficoltà di sceverare questi rapporti tra creazione narrativa, riflessione sulla propria scrittura e quella altrui era, agli occhi di Gadda, un fatto riguardante la scrittura in generale. Addirittura concepiva un componimento letterario alla stregua di un qualsiasi “sistema reale”², immerso in altri e più complessi sistemi, pertanto l'istituzione di qualsiasi analisi critica non poteva che apparirgli una necessaria operazione arbitraria. Gadda aveva enunciato questo fondamentale

¹C. E. GADDA, <<SveP>>, p. 859. La sigla <<SveP>> e (più avanti) la sigla <<SGF>> seguite dai numeri romani I e II, stanno rispettivamente per i volumi *Scritti vari e postumi*, ultimo volume (completato da un secondo tomo di *Bibliografia e Indici*), e *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, due vol. (1991 e 1992), mentre la sigla <<RR>> sta per *Racconti e Romanzi*, 2 vol. (seconda edizione 1994) delle *Opere di Carlo Emilio Gadda*, edizione diretta da Dante Isella, Milano, Garzanti, (1988-1994).

²Sulla natura 'reale' di certi sistemi e della difficoltà di istituire una qualsiasi analisi, proprio in virtù della natura interrelazionale dell'atto conoscitivo o <<deformazione conoscitiva>>, per cui l'osservatore e l'oggetto d'indagine si condizionano reciprocamente, Gadda discute ripetutamente nella *Meditazione milanese*. “Naturalmente quelli che credono nell'automobile, pacco postale, credono anche nelle <<georgiche>> pacco postale, nato per sé, vivente in sé, avulso da tutto, chiuso nella scatola chiusa del singolo. Ma ogni poema é nelle latebre delle stirpi profonde, e nelle genti e nel mondo infinito.” <<SveP>>, p.889.

concetto epistemologico proprio nella *Meditazione milanese* travestendosi nei panni di un narratore che risponde alle obiezioni di un critico:

“Rispondo: i limiti del sistema sono determinabili in base al grado di approssimazione dell’analisi che ci interessa di istituire (...). Cioè i limiti assegnabili ad un aggruppamento sono removibili ad istanza della coscienza.” (*Meditazione Milanese, Il carattere dei sistemi*, in <<SVeP>>, p. 649.)

Sul fatto che la ricerca, se è tale, non abbia mai fine, nè possa averla, perché qualsiasi risultato venga raggiunto segna necessariamente l’apertura di nuovi problemi, Gadda aveva coerentemente insistito fin dagli albori della sua ricerca espressiva. Mi riferisco alla intensa stagione creativa tra il ’24 e il ’28, nella quale Gadda aveva abbozzato diversi scritti, contenuti in numerosi quaderni rimasti a lungo inediti, tra i quali spiccano lo scartafaccio di romanzo, *Racconto italiano di ignoto del Novecento* o *Cahier d’Etudes*, e lo pseudo-trattato filosofico, *Meditazione milanese*.³

L’analisi congiunta di questi testi ha permesso di evidenziare come alcuni nuclei costanti del pensiero di Gadda fossero, già a quell’altezza cronologica, perfettamente elaborati. Con insistenza e ostinazione Gadda ambisce a rappresentare la molteplicità delle relazioni, in atto e potenziali, convergenti alla determinazione di ogni singolo evento, e la complessità di un reale costituito da un sistema di sistemi reciprocamente condizionati. Rappresentazione la cui elaborazione si fonda su una progettualità della costruzione narrativa il cui nucleo epistemologico è un’ontologia alla quale vengono subordinate la poetica e l’etica.⁴ Per questo un’analisi fondata sulle poetiche, intese secondo il senso tradizionale di ricostruzione dell’elaborazione letteraria, appare inefficace per l’opera gaddiana. Come avverte Roscioni nella nota conclusiva al suo importante studio su Gadda, *La disarmonia prestabilita*, la filologia e la critica storica appaiono a Gadda assolutamente inadeguate all’istituzione dell’analisi. Roscioni ha provato a ricostruire, attraverso i rari cenni che in quella direzione contiene la *Meditazione milanese*, le linee generali del discorso metodologico di Gadda.

“Assai più sicuro parrebbe allora limitarsi a studiare le relazioni e le funzioni all’interno del sistema arbitrariamente da noi circoscritto, ignorando quelle che ci portano fuori del <<cosmo logico>> (IV, 27) così delimitato. (...) Purtroppo le *Georgiche* sono invece una barca che naviga nell’Oceano, simile al <<bateau ivre>> che è il punto di osservazione, tante volte evocato nella *Meditazione Milanese*, in cui si pone l’io conoscente.

³Le edizioni critiche di questi fondamentali testi gaddiani sono state pubblicate per le edizioni Einaudi rispettivamente nel 1983 da Dante Isella e nel 1973 da Gian Carlo Roscioni.

⁴Vedi l’interessante articolo di Fabrizio Bagatti, *Il ‘Bateau Ivre’ della realtà: note sul primo Gadda*, <<Inventario>>, n. 13, Nuova serie, 1985.

In tale sistema di sistemi noi possiamo e dobbiamo isolare gli elementi che sono suscettibili della nostra rielaborazione. Così facendo, ci accade di tralasciare molte relazioni che, pur essendo sicuramente presenti nelle georgiche, non trovano posto nella nostra <<costruzione o invenzione>> critica.(...) le *Georgiche*, in quanto oggetto <<reale>>, non sono a rigore un sistema, ma un <<sistema-non sistema>> (XIV, 73-74), che noi possiamo comprendere (<<comprendere>>) solo a patto di uscirne.(...)”⁵

Accettare l’infinita mobilità del reale, come fa Gadda, significa prendere consapevolezza della mobilità dello stesso processo cognitivo, e quindi della provvisorietà di ogni conclusione. Quanti postulino come verità il punto di partenza della propria analisi critica si trovano ben presto sempre più lontani dal centro in cui la relazione vive e la palpitante realtà si dà. Un invito quindi a prendere coscienza del significato dell’opera letteraria e della particolare natura della comunicazione letteraria. Pensare lo scambio tra autore e fruitore basato sulla “deformazione conoscitiva”, come canale necessario attraverso il quale passi la comunicazione letteraria, significa accettare che il lettore, durante il processo conoscitivo, allacci sempre nuove relazioni, e pertanto, partecipi, parafrasando Gadda, all’infinito processo di costruzione e invenzione del reale.

I testi gaddiani, in cui il travestimento nei panni del critico è più facilmente riconoscibile, contano più di un centinaio di titoli tra recensioni, articoli e note. In queste pagine critiche Gadda sembra mantenersi fedele all’aspetto interrelazionale di reciproca sollecitazione tra critico-osservatore e testo sottoposto all’analisi, e se spesso appaiono d’occasione, e pertanto umorali, polemiche o satiriche, sono sempre orientate verso una precisa presa di posizione etico-conoscitiva.

Questo esercizio della critica di Gadda si configura in forme narrative il cui statuto è di difficile individuazione; a volte possiamo trovare la forma del saggio-racconto, della divagazione divertita, dell’annotazione polemica, della postilla erudita, della disputa linguistica — come appare nelle raccolte *I viaggi, la morte e Il tempo e le opere* —, o quella più elaborata dello pseudo-trattato filosofico, e storico, o perfino del saggio-commedia — come nel caso della trasmissione radiofonica *Il guerriero, l’amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo* —. In questi saggi, autori illustri della tradizione letteraria, come Foscolo, Carducci, D’Annunzio e Manzoni, vengono, spesso ingiustamente, sbeffeggiati.

⁵ROSCIONI, G., *Introduzione alla Meditazione milanese*, Torino, Einaudi, 1974, pag XXXIX.

Forse Gadda, a causa della sua personalità amante della solitudine e incline allo scherno e al pettegolezzo maligno, amava estrinsecare giudizi pesanti “in modo buffonesco”⁶, soprattutto per mettere alla berlina il culto della personalità, della mitizzazione della figura autoriale, cioè il “falso sentimento” che lo scrittore spesso occulta nell’espressione, principalmente nell’espressione in lingua della tradizione letteraria.

“Accade a volte che il discorso de’ poeti in lingua, saturo di intenzioni eccellenti e d’immagini intenzionalmente sublimi, sia viziato dalla flagranza della contraddizione, quanto il farfugliare d’un bambino che dice le bugie o non ha voglia di fare il compito. Vi cadono a iosa quelle che chiamo le pennellate contraddittorie, di cui una esautora l’altra.” (*La battaglia dei topi e delle rane*, in <<SGF>>, vol. I, p.1168.)

Adottando questa prospettiva critica apparirà evidente che una personalità come quella foscoliana, che nell’onomastica gaddiana assume i nomi di Nicoletto, Basetta, Basettone-Moralone, Bel-collo, Poeta Iperbolico, Zacinzio, sia un bersaglio troppo facile al quale difficilmente Gadda avrebbe potuto sottrarre i suoi strali polemici.

“Il Foscolo ha delle predilezioni squisite: l’una, che basterebbe da sola a predicarne la grandezza, è il culto e insieme la cupidigia della donna: alla donna egli chiede amore e verecondia: prima di tutto verecondia e soprattutto amore: compostezza di celestiali atteggiamenti, in salotto, e sacerdotale perizia e liturgica disinvoltura nei riti d’Artèmise: (o d’Afrodite).” (*Conforti della poesia*, in <<SGF>>, vol. I, p. 963.)

Le riflessioni di Gadda sui suoi autori preferiti, Manzoni, Leopardi, Shakespeare, Rimbaud, sono state invece spesso lette dai critici come fonti per l’elaborazione della sua poetica, o citazioni illustri di un autore iperletterario. È vero che Gadda amava costellare i propri testi di citazioni letterarie, soprattutto quelle di autori tragici, ma esse vanno interpretate come una tendenza metaletteraria che sancisce, proprio in virtù del mutato contesto temporale novecentesco in cui vengono riattivate, l’impossibilità del tragico come scontro di valori e di principi: più avvertiamo la presenza di parole tragiche, più esse ci appaiono un involucro o una maschera che occulta la dolorosa cognizione dell’impossibilità di viverle e sentirle autenticamente⁷.

⁶Citazione tratta da una lettera di Gadda a Piero Bigongiari, pubblicata in <<Paradigma>>, n. 1, 1957.

⁷“Ma il tragico non può più essere ripetuto: può solo essere citato (...): appartiene alla grande letteratura della tradizione ormai interrotta, non alla realtà di oggi. (...) Le parole tragiche ci sono, ma spogliate di ogni concretezza: ridotte a recitazione, a monologo astratto risuonante nel vuoto e appena trattenute dal precipitare del falso”. Romano Luperini, *Crisi del simbolismo e oltrepassamento dei generi nella <<Cognizione del dolore>>*, in

Il rapporto di Gadda con i precursori è una questione molto complessa e controversa, non riducibile nei termini di un semplice influsso o influenza dei modelli letterari amati che rivelano consonanze o scelte tematico-stilistiche simili alle proprie. La fedeltà o l'incomprensione di Gadda di determinati modelli letterari, in particolar modo del romanzo manzoniano, è forse un modo di ritrovare se stessi confrontandosi con l'opera di un autore considerato un vero scrittore. Gadda avverte "l'angoscia dell'influenza" del Manzoni: più sente e interpreta il modello, più se ne appropria rendendolo simile a se stesso. Questo complesso processo di "gaddizzazione" del modello modifica inoltre le convenzioni ermeneutiche di interpretazione del canone, e quindi la nostra stessa percezione nella lettura del Manzoni.

L'atteggiamento gaddiano nei confronti dello stesso modello oscilla pertanto in maniera umorale, spesso in modo contraddittorio, tra il polo dell'idealizzazione dell'altro e la decisa appropriazione del modello tramite 'deformazione'. Ciò comporta che alcuni modelli, seppur in un primo tempo rappresentino un riferimento imprescindibile, come ad esempio Manzoni, possono successivamente subire la deformazione ironizzante, mentre altri diventano, secondo Gadda, per i traguardi espressivi raggiunti, difficilmente deformabili: è il caso di Leopardi e Shakespeare.⁸

Soltanto recentemente si è iniziato ad avvertire quel particolare aspetto della lettura dei poeti e degli scrittori che porta dentro di sé un critico che riguarda il fare proprio e altrui, che è funzionale non solo alla comprensione dei rapporti intercorrenti tra i membri della ristretta cerchia dei letterati, ma anche alla riflessione in senso generale, come comprensione dell'atto euristico di ogni costruzione letteraria.

Come dice Anceschi "vi è la critica all'interno della poesia, e vi è la critica che i poeti esercitano sugli altri poeti. Sono due momenti della riflessione, diversi, ma strettamente connessi che hanno grande rilievo sia per quel che riguarda i problemi critici in generale, sia perché ci fanno entrare nell'officina della poesia aiutati dalla considerazione rivelatrice della volontà

AA.VV., *Gadda: progettualità e scrittura*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p.112.

⁸La terminologia utilizzata è di Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983. Lo studio di Bloom è teso a individuare le differenti influenze che i modelli letterari esercitano sulle opere degli artisti: una varietà che va dall'idealizzazione (con evidente impossibilità di liberarsi dal peso e dalla forza immaginativa del modello) alla capacità di appropriazione del modello (con il difficile superamento "dell'angoscia dell'influenza" che l'operazione di deformazione del gesto altrui comporta).

stessa del poeta e dei suoi propositi”.⁹ Questo è uno dei modi di fare critica; accanto ad esso possiamo trovare altre tipologie di critica che non sostituiscono o superano o escludono la critica dei poeti, e che Anceschi articola nelle immagini “del *critico-scrittore*, (...) del *critico-saggista*, (...) dei *critici-scienziati*”. Se da un lato, in queste tipologie di critico, si acquisisce una maggiore larghezza d’orizzonte e precisione, dall’altra “si perde tutto il sapore che viene dal diretto rapporto col fare”.

Ho insistito su questi diversi tipi di riflessione sull’oggetto artistico perché mi pare sia rimasta a volte in ombra la particolare critica esercitata da Gadda e la sua idea, mai sistematizzata, di critica euristica. L’esercizio della critica per Gadda è un modo di fare letteratura. Le pagine gaddiane, da quelle del *Cinema* fino a quelle dei *Disegni milanesi* e della *Cognizione*, sono non solo permeate di una costante attenzione metanarrativa, o di un persistente esercizio stilistico-parodico della scrittura altrui (come farebbero pensare i ben noti passi alla maniera pseudo-futurista di *Manovre di artiglieria da campagna*, o quelli più famosi di ambientazione latino-americana della *Cognizione* come metafora di luoghi manzoniani), ma soprattutto sono una costante ricerca di espressività attraverso il confronto critico con le scelte di poetica altrui. La cura dell’espressione non è l’esercizio di un appassionato calligrafo, ma è la difficile ricerca attraverso il confronto con il fare poetico altrui, con le scelte linguistiche degli scrittori della tradizione e di quelli più avvertiti che intorno agli anni ’30 operavano nel tentativo di trasferire nella scrittura il senso della crisi epistemologica ed esistenziale.

Se dovessimo accostare le pagine più apertamente critiche di Gadda ad una delle fenomenologie proposte da Anceschi, potremmo inserirlo tra i critici-saggisti, proprio nel senso originario di *sperimentare*, *assaggiare*, *gustare*.

“Mentre la loro scrittura può avere connotati diversi tra gusto del paradosso, l’esercizio alterato delle istituzioni della retorica, l’ironia sottile spesso celata, sempre con un intenso spessore letterario tra citazioni sapientemente collocate, anche occultate nel testo, con una precisa solerzia verbale non priva di calcolate manipolazioni, i saggisti in genere, non si presentano propriamente come critici ma lo fanno in modi straniati, indiretti,

⁹ANCESCHI, L., *Gli specchi della poesia*, Einaudi, Torino, 1989, p.109. Anceschi afferma che il carattere particolare della critica dei poeti consiste nel potersi servire “di particolari motivi e sussidi tratti da ogni altro campo del sapere, ma li piegherà ai suoi fini; nel modo più risoluto e concorde essa rifiuta di accettare quella maniera di critica che tende a dedursi dogmaticamente da un <<concetto>> teorico generale, comunque esso si presenti; si rifiuta di condizionare l’idea della critica a ogni dottrina prestabilita, qualunque essa sia, e comunque si colori.” p.116.

discreti, tali che in essi la compromissione letteraria si cela in un complesso di intenzioni e di allusioni spesso eterogenee.”¹⁰

È in questa direzione che Gadda esercitò la sua critica letteraria. Le pagine migliori sono forse quelle dedicate al Manzoni, con il quale sentì, lungo tutto l'arco della sua esistenza, una consonanza di << carattere >>, nonché una comune propensione a disegnare e satireggiare i vizi del costume umano, anche se non gli risparmiò dure critiche per quell'accanimento verbale nell'uso della monolingua.

Proprio l'*Apologia manzoniana*, scritta probabilmente tra il '24-26, apre il volumetto gaddiano di saggi già citato, *Il tempo e le opere*¹¹, dove appare evidente l'analiticità della lettura dei *Promessi sposi* operata da Gadda, che Antonio Carrannante vede giustamente procedere “con lo stesso criterio con cui analizza un'opera pittorica: non sa accostarglisi se non cogliendo alcuni particolari; ma sono sempre, si badi, particolari capaci di ricostruire un mondo, tutta una <<totalità>>”.¹²

Gadda su <<Solaria>> aveva ripetutamente insistito sulla necessità di mettere al centro dell'analisi del romanzo manzoniano “la tragedia spaventosa di una società senza norma e senza volere” spostando la sua riflessione sempre più sull'essenza del genere romanzesco. Nello scartafaccio incompiuto del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, Gadda era approdato alla fallimentare constatazione della difficoltà di costruire un intreccio narrativo capace di offrire una visione totalizzante della propria epoca per l'impossibilità di trasferire la sua idea logico-combinatoria del reale in un universo romanzesco rigidamente strutturato, e quindi finito. Di questa rilettura e critica del modello manzoniano si alimentò la riflessione gaddiana fino alla consapevolezza di non poter, alla luce delle conoscenze gnoseologiche novecentesche, riproporre una sintesi romanzesca come quella manzoniana, e di essere pertanto costretto a ritagliarsi una posizione autoriale o depotenziata di regista di voci, o fortemente polemica, carica di esasperato autobiografismo.

¹⁰ANCESCHI, L., op.cit., p.137.

¹¹curato da Dante Isella per le edizioni dell'Adelphi nel 1982,

¹²CARRANNANTE, A., *Appunti su C.E. Gadda scrittore e critico*, in <<Studi novecenteschi>>, Pisa, XI, numero 28, dicembre 1984, p.161.

Da quel momento in poi la voce critica gaddiana trovò il proprio travestimento nei panni del curatore o postillatore di se stesso negli apparati di note.¹³

In questo clima venne concepita l'*Apologia manzoniana*, frutto di un intreccio complesso tra riflessione sul fare proprio e altrui, sulla critica dei critici di mestiere, sulla volontà di portare l'attenzione dei solariani alla necessità di rompere con il frammentismo della prosa d'arte e di innervare la letteratura di una nuova concezione del mondo derivante dalle moderne epistemologie.

Questa consapevolezza della novità della propria poetica, o meglio del proprio metodo compositivo, che la critica letteraria metterà in luce solo decenni dopo, è già lucidamente chiarita da Gadda al suo amico Tecchi in una lettera del 1926 in cui tenta di difendere la novità della propria prosa definendosi un animale esotico, "una giraffa, o canguro" a passeggio nel "giardino delle lettere" solariane.

"In confronto al rigore eccezionale dei direttori di <<Solaria>>, forse io scrivo da cane. Ma credi che, quando scrivo, penso: certi passi apparentemente trasandati sono prove e studi: se vedessi le minute che groviglio sono! (...) Insomma, vorrei che comprendessi che, quanto a buona volontà, mi accosto ai <<buoni scrittori>>: certo il mio metodo è diverso perché io sono del parere di accogliere anche l'espressione impura (ma non men vivida) della marmaglia, dei tecnici, dei ragionieri (...) ecc. oltre che quello che il cervello suggerisce bizzarramente per le sue nascoste vie. Altrimenti che cosa se ne fa di tutta la vita?"

Una letteratura progettata sulle proiezioni della riflessione teoretica sulla composizione letteraria, che propone un rigoroso obiettivo conoscitivo, e che Calvino non esiterà a interpretare nelle *Lezioni americane* come "sfida al labirinto" della complessità del reale. Pur affermando l'assoluta libertà dello scrittore, Gadda riflette sulla propria e altrui scrittura elaborando una ricerca letteraria sensibile alle culture non umanistiche. Il risultato dell'adozione di una poetica in cui convergono scelte linguistiche "impure" e impostazioni teoretiche mutuata dal mondo della scienza, porteranno Gadda a distanziarsi decisamente dalle posizioni gnoseologico-finalistiche sul rapporto uomo-mondo nel senso teleologico-etico dell'idealismo e del Croce, adottando una prospettiva orientata alla costante esibizione della dissoluzione del soggetto e della natura sistematica del reale.

Qual'è il rapporto di Gadda con la critica?

¹³Per una interessante lettura sull'organizzazione strutturale nei testi gaddiani dello sdoppiamento della voce narrante nelle vesti dello scrittore e del critico vedi Bertone, M. *Una lettura del <<Castello di Udine>>*, in *Il romanzo come sistema*, Editori Riuniti, Roma, 1993.

In una intervista apparsa sul <<Corriere d'Informazione>> nel 1957, rispondendo ad un quesito sull'utilità o meno della critica contemporanea, Gadda puntualizzava i limiti dell'atto critico:

“La critica utile oggi, come sempre, è quella che comprende, definisce e colloca uno scrittore: che ne ha pietà, nel significato più proprio del termine. Meno utile e direi totalmente inutile quella che discende da petizione di principio: che appende al chiodo il cartellone-paradigma, nella parete della scuola o del carcere, e dice: <<Ve', ve'! Devi rifar da capo! Niente albicocche stasera! Ba-ba e non babu>>.”¹⁴

Dei critici Gadda aveva un certo timore, anche se non ne disdegnava la frequentazione come attestano gli omaggi scritti a Luigi Russo e Giorgio Pasquali. Fin dai suoi primi lavori letterari, Gadda è stato confortato dalla loro attenzione. Gianfranco Contini fu a lungo suo amico e confidente, scrisse importanti introduzioni alla *Cognizione del dolore* e ad *Accoppiamenti giudiziosi*. A Giuseppe De Robertis è dedicata *L'Adalgisa*. Con Giacomo Devoto, Gadda non esitò a puntualizzare e refutare l'analisi stilistica a cui aveva sottoposto un capitolo del *Castello di Udine*.

È interessante osservare l'attenzione riposta da Gadda verso la 'pietà' da cui deve essere guidato il giudizio: la comprensione che dovrebbe governare i rapporti tra critico e scrittore, il comune sentire, il senso di fraternità che diviene talora “collaborazione morale” che conforta il momento della creazione. La critica pertanto non deve avere caratteri esclusivamente analitici o normativi, e su questo punto Gadda insiste con forza:

“Il lavoro, bello o brutto che sia, non è l'approssimazione maggiore o minore a un preesistente paradigma: salvo per i pappagalli, o gli epigoni, i seguaci di bottega: è invenzione e costruzione, se pur lenta, sgraziata, infelice, che bisogna strapparsi dall'anima. Quando la critica si fonda e opera sulla base delle <<vigenti disposizioni di legge>>, legge letteraria intendo, cioè sulla o sulle poetiche, sulle idee fisse che al momento imperversano, quella critica, no, non è fatta per mio soccorso. L'incriminarmi perché non appartengo ad una scuola, è un condannarmi a tanti anni di galera perché non sono biondo.”¹⁵

Accogliere l'invito di Gadda a fare una critica che sappia comprendere, definire, collocare ed avere pietà di uno scrittore è, pur nell'apparente semplicità dell'asserto, operazione difficilissima.

Molteplici paradigmi critici, a cui “appendere” i testi, sono stati formulati nel fecondo Novecento. Nella prospettiva gaddiana i metodi, nel corso della loro

¹⁴GADDA, C.E., *Quattro domande*, in <<Per favore mi lasci nell'ombra, Milano, Adelphi, 1993 pag 55.

¹⁵Ibidem.

elaborazione e messa in opera, hanno spesso superato i limiti che si erano imposti nell'analisi di una singola opera o genere (dai quali erano sorti), estendendo progressivamente il loro dominio ad una regione sempre più vasta di testi, provocando uno scadimento degli strumenti di indagine a prassi generalizzata o, addirittura, a ricerca perentoria ed inefficace.

L'operazione critica che dopo un lungo periplo conoscitivo intorno ad alcuni testi presi in esame si fissa in un metodo valido per tutte le opere è aborrita da Gadda, ed è concepibile soltanto "come breviario o epitome, criticamente raggiunto dopo tentativi euristici infiniti" (*Meditazione milanese*, <<SVEP>>, p. 835), una conclusione, dunque, fittizia e accessoria. Secondo Gadda sia l'opera sia la critica devono essere i prodotti di un atto inventivo, soggette cioè all'"euresi"¹⁶: parola tanto oscura quanto densa di significati nell'universo filosofico gaddiano, a volte indefinibile, che indica contemporaneamente il mezzo di scoperta e la scoperta stessa a cui si perverrebbe attraverso non predeterminate strategie della ragione.

Il metodo, l'"euresi consolidata in canone", ci fa agire a volte come dei "pappagalli", incapaci di avvertire il risultato della propria ricerca o la vibrante esperienza della creazione "come un ritrovato". Il metodo applicato a tappeto da una critica che predilige la tutela delle "disposizioni di legge" è essenzialmente inutile per Gadda. Poiché non vi è una *méta* preconcetta, una logica del ricercare, non vi è per ogni opera un metodo aprioristico che la illustra e chiarisce, ma bensì un costruire e uno spiegare che ci dobbiamo "strappare dall'anima", e che viene a rivelarsi durante la deformazione conoscitiva.¹⁷

Un'immagine capace di rendere l'idea del viaggio conoscitivo è quella che apre e chiude la *Meditazione milanese* nella quale il moderno Odisseo,

¹⁶Per approfondire il discorso sull'euresi (parola chiave: vero e proprio nucleo epistemologico della *Meditazione milanese*.) vedi le dense pagine di GABETTA, G., *Gadda e il caleidoscopio dell'euresi* in <<aut aut>>, luglio agosto 1993, n°256, il quale, definendo l'euristica (disciplina mai sistematizzata, volta a spiegare l'atto inventivo umano), ed in particolare quella gaddiana (fondata sulla combinatoria leibniziana), volge un fecondo e convincente sguardo all'interno del 'dramma del pensiero nel suo farsi', al 'dolore della cognizione' e spiega, attraverso il gusto enciclopedico dell'"ars inveniendi", l'esuberanza del linguaggio e degli spasmi della scrittura di Gadda.

¹⁷Apparentemente neutro ma fortemente connotato, apparentemente lineare ma fenomenologicamente complesso, il passaggio dell'euresi appare subito sovradeterminato e intrecciato, tanto nel tessuto linguistico quanto nel tenore semantico. Occorrerà pensare, per farsi un'idea del suo scenario, al labirinto di una ricerca in cui lo snodarsi degli atti dalla 'conocchia' del pensiero non procede nella trasparenza di una consequenzialità logica, nè 'avviene di colpo': ma 'a poco a poco, sine saltu, per tentativi, riprove, correzioni. È l'euresi' (*MM.*, pp.226-227)", GABETTA, G., *op. cit.*, p.16.

poeta-scopritore e filosofo¹⁸, naviga tra flutti irrequieti alla ricerca dell'ignoto sulla tolda di una nave:

“Ed è questa nave il 'bateau ivre' delle dissonanze umane sul di cui ponte, non che osservare è riferire, è difficile reggersi. Questa prora pensante taglia mari strani e diversi: ed ora la stella è termine per la misura, ed ora nella buia notte, il metodo non potrà riferirsi alla stella. Mobili sono i termini per il riferimento conoscitivo iniziale: diverso, continuamente diverso il processo.” (*Meditazione milanese*, <<SVeP>>, p. 628.)

L'immagine della “prora pensante”¹⁹ è una metafora del processo conoscitivo: ciò che agli altri appare una “predella sicura”, cioè un riferimento conoscitivo iniziale, dalla quale “spiccare un bel salto”, al contrario per Gadda è “una tolda traballante (bateau ivre), o una predella già essa moventesi”.

La caravella gaddiana dispone di una tolda all'apparenza immobile e stabile per colui che da essa osserva le stelle e calcola la rotta scrutando l'orizzonte, ma che, in realtà, è traballante ed insicura, perché i flutti indomabili concorrono al suo perenne movimento. Questa tolda è un luogo simbolico dell'immaginazione gaddiana indicante a volte il dato, a volte il metodo, da cui si è costretti a partire e sempre a ritornare, la cui stabilità è un'astrazione esiziale a qualsiasi analisi. Per non correre il rischio di precipitare dalla “tolda” nel mare del dubbio totale, e provare così la vertigine di un io conoscente come caotica dissociazione che paralizzerebbe

¹⁸“ << Il lavoro del filosofo (...) deve essere illuminato dal desiderio della sintesi, dell'euresi >> (*M.M.*, XXV, 454-456, p. 294); e dal momento che << una posizione conoscitiva implica un determinato equilibrio etico >> (*M.M.*, IV, 93-94, p.76), ad una scelta originaria di *ethos* riconduce ineluttabilmente l' << attività relatrice >> che è l'euresi, trascrizione speculare nel sistema dei *verba* (<< videmus nunc per speculum in aenigmate >> ...) delle *immagini sintetiche* (non dissimilmente Benjamin parla di *immagini dialettiche*) mediante cui si appercepisce l'infinità dei << dati oggettuali, e che la << macchina >> (o meglio, l'organismo >>) del romanzo ricostruisce in polifonica unità.” Bologna, C., *Immagini della memoria*, in << Strumenti critici >>, Nuova serie, anno III fasc.1 (n.56), gennaio 1988, p. 41.

¹⁹“ (...) Effetto: Si può pensare che l'effetto non sia che la causa e così sempre ascendendo ma vista in un modo diverso ossia conosciuta nelle relazioni implicite che ci erano prima sfuggite. Ma allora tutto si dissolve. *No: non perdiamo di vista che noi abbiamo una realtà per noi: la tolda traballante del pazzo naviglio.* Siamo consci che ciò che a noi sembra l'eterno e l'assoluto non è che questo assito mobile che al rullio e al beccheggio ci fa parer l'oceano sollevarsi fino alle stelle e precipitare fino agli abissi. Il mar si leva e quasi il cielo attinge (Ariosto, << Orlando Furioso >>, XLI, ott. 13). *È già meritevole quel povero empirico che scopre il rullio e scopre il beccheggio. Eterno tolemaismo e inguaribile dell'indagatore.* È il primo tema della nostra meditazione.” (corsivo nostro), *Meditazione milanese*, p. 654, □ V., postilla n° 35, p. 1320.)

qualsiasi esplorazione del reale, l'indagatore deve aggrapparsi alla scoperta del "rullio" del proprio mezzo di locomozione, cioè al metodo la cui certezza poggia sul "punto di partenza pensato come errore o imperfezione." (*Meditazione milanese*, <<SVeP>>, p. 671, VII, postilla n° 62, p. 1327.)

Al *Bateau ivre* di Rimbaud Gadda dedicò un saggio, pubblicato su <<Solaria>> nel 1927, dal titolo *I viaggi, la morte*. Riprendendo la sua riflessione sulla discesa del 'pazzo naviglio' lungo i "fleuves impassibles", Gadda evidenzia la potenza simbolica dell'immagine del fiume da rintracciare proprio nella sua premessa concettuale: "una sorgente lontana, un ente primigenio cui il <<dissoluto>> ancora si sente avvinto."²⁰ Sorgente che Gadda identifica con l'ascendenza e con l'educazione²¹. Il viaggiare dello scrittore, prima di abbandonarsi all'ignoto, deve ripercorrere l'intero fiume della conoscenza e della discendenza della stirpe.

Gadda attribuisce al procedere dell'"artista-filosofo" una "dimensione euristica": attraverso la scelta di immagini o espressioni adeguate lo scrittore deve saper rappresentare un'intuizione di ordine filosofico. Il "bateau ivre" di Rimbaud è pertanto un'immagine euristica, perchè la sua tecnica espressiva, la scelta delle immagini è "avvalorata da una intuizione di ordine filosofico". (*V.M.*, p. 161.)

Il poeta francese ha, secondo Gadda, intuito lo scacco imposto alla conoscenza dalla scoperta di un io diviso, e la conseguente crisi e sofferenza della scelta di un ripiegamento in se stessi, in un mondo artificiale e meraviglioso che mostra tutta la crudeltà della sua vanità.

"Gli spiriti intatti degli immobili chiedono, con ingenuo e fraterno e passionato trasporto ai viaggiatori di svelare i mondi misteriosi, a loro per anche celati. I rimasti si rivolgono ai reduci come a fratelli maggiori, che possano farsi maestri d'accorgimenti e di verità, narratori di fantasiose fortune: il racconto potrà concedere, come un sogno, l'esaudimento che non concede la vita: (...) Con brutale ruvidità rispondono i migranti, quasi lieti di spezzare ogni fede nell'esperienza spaziale, di negare ogni gioia al sogno comune, di cui ora sentono l'orrida vanità." (*V.M.*, p. 156.)

La caravella di Gadda non è però il vascello dolorosamente meraviglioso di Rimbaud, colmo di viaggiatori disillusi, bensì si configura come

²⁰GADDA, C.E. *I viaggi, la morte*, Milano, Garzanti, 1958, p. 161. Opera che indicheremo con la sigla <<VM>>.

²¹I fleuves impassibles rappresentano "(...)il monotono scorrere della vita borghese, la insopportabile santità della famiglia: circondano di grigiore l'adolescenza del poeta, affidata ad <<istitutori>> troppo impreparati al loro compito, inetti comunque a seguire e a confortare nel tragico suo sviluppo un'anima di eccezione." *V.M.*, p. 160.

un veicolo malconcio e debole, incapace a domare i flutti dell'oceano tempestoso.

“Lieta d'aver concluso il mio lieve cabotaggio, riconduco la mia caravella nel porto, con l'intenzione di ristopparne le coste di quell'arzanà dove la tecnica dei provetti maestri o Vinigiani potrà consentirmi di trovar 'tacconi' alle falle o 'busi'.” (*Meditazione milanese*, <<SVeP>>, p. 834.)

Ma a differenza del sogno e dell'illusione, il viaggiatore del vascello gaddiano ha altro da raccontare. Per lui la realtà è “data”, anche se mobile e instabile. Il suo incedere nello spazio e nel tempo è determinato da una pacata e costante estensione della conoscenza attraverso l'integrazione e l'analisi degli infiniti elementi di cui il reale è costituito: interpretazione, legame, costruzione, perfezionamento infiniti. La ricerca dello scrittore-filosofo non è vana: il suo motto per Gadda è “obdura”.

“Egli, immerso nella buia notte, cava dall'ombra le cose con il *getto luminoso della potente analisi*: ivi sono le porte paurose delli anditi neri, e sono immobili e chiuse. Strane bestie vi dormono nello strame della pigrizia e della sensualità loro e sono li umani. Ma *neri cubi nell'ombra si sfaldano*, come blocchi enormi da una rovinosa frana: e appaiono e si creano *forme nuove e distinte e concatenazioni infinite* nel flusso e nella deformazione infiniti.” (corsivo nostro). (*Meditazione milanese*, <<SVeP>>, p. 849.)

Come abbiamo visto muovendoci sulla “prora pensante” di Gadda, la struttura fondamentale del discorso razionalistico basato sul 'metodo' è entrata in crisi, è sorto 'il dubbio del metodo'²², e con esso una profonda crisi dello scientismo come viene comunemente inteso nella tradizione occidentale.

Nella sua produzione critica, Gadda ha tracciato la via di una critica a metodica, efficace a cogliere dell'opera letteraria il principio filosofico organizzatore del tessuto narrativo e l'abilità tecnica dell'artista nel rappresentare l'autenticità del sentimento²³, privilegiando nell'ideatore “il genio

²²“L'idea di un metodo che contenga principi fermi, immutabili e assolutamente vincolanti come guida nell'attività scientifica si imbatte in difficoltà considerevoli quando viene messa a confronto con i risultati della ricerca storica. Troviamo infatti che non c'è una singola norma, per quanto plausibile e per quanto saldamente radicata nell'epistemologia, che non sia stata violata in qualche circostanza. Diviene evidente anche che tali violazioni non sono eventi accidentali, che non sono il risultato di un sapere insufficiente e di disattenzioni che avrebbero potuto essere evitate. Al contrario, vediamo che tali violazioni sono necessarie per il progresso scientifico(...)”, FEYERABEND, P. K., *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, 1975 (trad. it. Milano 1984, p. 21).

²³In una recensione a H. Bergman Gadda offre un esempio significativo di questo tipo di critica volta a cogliere la “<<scena del sentimento>>”, cioè le spontanee manifestazioni figurative in cui il sentimento (autentico) perviene ad enunciarsi. Queste manifestazioni, una

dialettico”, “l’attenzione ai fatti e al costume della storia” e “l’intuito di biologo e delatore (dei vizi mentali degli umani)” (V.M., pag 134.)

La “Trivialkritik”²⁴ gaddiana, che incanta per la sua finezza stilistica e spregiudicatezza verbale, è rivolta allo scandaglio delle finalità etiche dell’artista, e a dimostrare che “l’opera d’arte in generale, può essere e perciò deve essere l’indefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità” (V.M., p. 131.)

volta costituite in risultato pragmatico, sono talora molto lontane dal <<motivo>> che le ha determinate: ed è merito di finezza artistica il saperle raggiungere e debitamente isolare.” GADDA, C.E., *Introduzione a I Markurell* di Hjalmar Bergman, Torino, Einaudi, 1982, p. XII.

²⁴“La critica gaddiana, pur d’occasione, ha poco di accademico e, quanto alla militanza, la prolunga problematicamente sull’onda di un intenzione di conoscenza insofferente di paratie, intrigante, travolgente. Quella di Gadda, dal suo stesso rendiconto a Tecchi, vuol essere una Trivialkritik, nel senso che non si rifiuta al garbuglio dei metaforici apporti, gnoseologici e linguistici della <<marmaglia>>.” CARLINO, M., *La giraffa, o il canguro, nel giardino delle lettere, in A un amico fraterno*, Milano, Garzanti, 1984, p. 29.

“QUANDO IL GIROLAMO HA SMESSO”: ALCUNE CARATTERISTICHE DELL’OPERA DI GADDA

Nel 1944 esce *L’Adalgisa*¹, col sottotitolo *Disegni milanesi*. Il volume raccoglie dieci racconti indipendenti, di cui l’ultimo dà il titolo all’intera raccolta. Due dei racconti, *Strane dicerie contristano i Bertoloni* e *Navi approdano al Parapapagal* saranno inseriti successivamente nel romanzo *La Cognizione del dolore*. In questi “disegni” Gadda rappresenta la vita della media ed alta borghesia milanese nei primi anni del Novecento. Oltre ai rappresentanti della borghesia troviamo anche figure popolari. Lo stile è spesso ironico, grottesco, sarcastico. Nel linguaggio troviamo gli stilemi caratteristici del Gadda maturo: un lessico vastissimo, l’uso di vari dialetti, una sintassi spesso particolare, originale.

Nel volume *L’Adalgisa*² un altro racconto caratteristico è *Quando il Girolamo ha smesso*.

La novella narra il fallimento di una impresa di pulizia a domicilio, la “Confidenza”, di cui Girolamo è uno degli inservienti. Questo “disegno” è un ritratto satirico della società. Da una parte Gadda caratterizza le signore per bene con ironia, offrendo una loro caricatura mentre fanno fare le pulizie di casa dalla ditta:

“... la “Confidenza” aveva amaramente deluso le vecchie famiglie, le vecchie case: e le non dirò vecchie ma giudiziosamente mature signore che, adorne di sardanapaleschi orecchini da 50.000 lire l’uno (detti nel Salgari “nocciuole di brillanti”), avevano a lei confidato lor anima, “tanto bisognosa di appoggio”. In manus tuas, Domine, deposui animam meam.”³

Dall’altra parte descrive anche i dipendenti dell’impresa, le domestiche di campagna, ed inoltre il particolare e complicato rapporto tra questi due

¹Firenze, Le Monnier

²Garzanti, 1985

³ivi, p.21

strati sociali. Già il nome stesso dell'impresa ha diversi significati, perché la confidenza tra le signore e gli operai maschi sembra non limitarsi alla sola igiene della casa. L'operaio diventa "lucidatore-confessore". Non manca una certa tensione erotica tra il "lucidatore di parquets" e le signore per bene, spesso vedove e solitarie":

"...Avevamo insomma tutto il necessario, salvo lo spazzolone, e compreso però un paio di pantaloni ad hoc: con ginocchi rinforzati, e con via il 70% dei bottoni davanti.

Questi pantaloni, intendiamoci, non erano i loro pantaloni abituali: checché!... erano un vero e proprio "ferro del mestiere". Sicché, appena entrati, la prima cosa era mutarsi d'abito, o più propriamente di pantaloni, in loco: cioè in una cantone di cucina, non forse il più buio. (Così come usa il muratore in baracca, a lato il mestier suo, ch'è il guazzo e il cucchiariare della fabbrica). Mentreché le donne di casa, lasciate le padelle, si ritraevano al guardaroba occupandosi in diverse attenzioni: preda, comunque, di quell'impercettibile e vaghissimo disagio, a non opinare orgasmo, che tanto soavemente inerte, in circostanze simili, alla delicata sensibilità dell'anima femminile."⁴

Appare il tema dei gioielli, dei brillanti, che ritroveremo nei grandi romanzi. Anche qui le anziane signore benestanti usano orecchini di alto valore, come simbolo dello stato sociale, e come ricordo di una femminilità ormai viva solo nei ricordi o nella fantasia. Sebbene li usino, hanno sempre paura che gli vengano rubati, strappati con violenza. Questo non è solo semplicemente paura dei ladri, è un sentimento ambivalente, una "paura-speranza" come esprime Gadda, interessato ed esperto anche nella psicoanalisi, in contraddizioni, ed antagonismi dell'anima umana. Con una lettura ironica e distaccata si intravede anche qui un pizzico di erotismo. Il temuto-desiderato strappamento degli orecchini potremmo interpretarlo come simbolo dello stupro, evento che potrebbe colorire la vita monotona, suscitare emozioni forti, indipendentemente dal fatto che esse siano positive o negative. Lo stupro potrebbe essere la soluzione "ideale" anche perché da parte della vittima non chiede partecipazione attiva, forza e volontà di riconoscere il desiderio sessuale, di cercare di liberarsi dai tabù religiosi e sociali. È simbolico anche il fatto che nonostante la possibilità di scegliere tra innumerevoli tipi di gioielli, per esempio anello, catena, braccialetto, spilla ecc., Gadda abbia scelto proprio gli orecchini, sia qui sia nella *Cognizione del dolore*. Questo gioiello è messo nella carne, facendo così quasi parte del corpo. Lo strappo provoca un dolore fisico, fa sanguinare, così l'illusione

⁴ivi, p.21

della violenza carnale è più reale. Il dolore fisico può sostituire o evocare il piacere.

Appare anche la tesi, ripetuta ed analizzata più dettagliatamente nei romanzi, secondo la quale non è casuale il fatto di diventare vittima di un'aggressione. Subcoscientemente queste persone desiderano diventare vittime:

“La idea soprana e ossedente che i truci figuri del crepuscolo, nella via solitaria, li avessero criminosamente concupiti all'incontro, almen quelli, i brillanti!

“I mé brilànt” e la paura-speranza di sentirseli un dí sradicar d'orecchio — con eventuale lacerazione del lobo — da una mano virilmente predatrice, sono una delle più ghiotte, segrete immaginative della gentildonna che risfòlgora in brillanti, del suo narcisismo un po' masocone esasperato dal presagio della tenebra. Anche una sessantaseienne gode, gode iteratamente ed a lungo, al fabulare seco medesima, al farneticare per interi pomeriggi che le verrà un giorno incontro, oh sì sì, certo, anche a lei, anche a lei, certo, il maschio repentino e brutale cont el züff in süi oècc: a farsi laceratore del dilicato e ben costruito suo lobo, lobo di “signora”, ma nello stesso tempo lobo di “una povera donna”, di una “creatura impotente a difendersi”. (...) riempirà della sua violenza priva di riguardi la paurosa vertigine del crepuscolo, distillando, dalle lunghe brume degli anni, il fulgore di un attimo paradisiaco.”⁵

Il linguaggio del racconto è colorito dal dialetto milanese (p.es. “disémila kí intra de nün, cara el me Giròlom, ona volta l'eva minga come al dí d'inkoéu...”)⁶ e dal latino, che attraverso la dissonanza prodotta ha un effetto molto grottesco in questo contesto così poco aulico.

Il latino e il dialetto spesso non sono tradotti, per cui bisogna ricorrere alle note dello stesso autore il quale in questo modo riconosce la complessità del testo. Infatti, per questo racconto di 36 pagine, Gadda ha scritto 12 pagine di note e spiegazioni, che nell'edizione Garzanti sono state stampate con caratteri più piccoli di quelli del testo. Usando la stessa grandezza le note sarebbero circa 24 pagine, cioè due terzi del testo. Le note però sono evidentemente destinate ai lettori italiani, càpita infatti di trovare una spiegazione per “parquet”, parola comunemente usata in ungherese, ma niente per le espressioni dialettali.

⁵ivi, p.24

⁶ivi, p.22

Inserito nel racconto *Quando il Girolamo ha smesso* ritorna il tema del cinema, al quale *La Madonna dei filosofi*⁷ aveva dedicato un intero racconto, intitolato appunto *Cinema*. Il cinema è il regno “della felicità e del mistero”, irraggiungibile per i poveri che non hanno “neanche una mezza popolare nel portafoglio”⁸ ai quali l’autore esprime sempre la sua compassione ed amore.

Troviamo anche un sottile accenno autobiografico, un’autodefinizione ironica, nascosta nel testo, come succedeva negli affreschi medievali, dove i pittori raffiguravano il loro autoritratto nel volto di qualche personaggio secondario:

“...una quasi civile convivenza di salumai uricemici, di bozzolieri onesti, di elettrotecnici mazziniani: e di sballati architetti!”⁹

“L’elettrotecnico mazziniano” non è altro che Gadda. Nei suoi testi anche le parole che a prima vista potrebbero sembrare comuni, neutrali, possono avere un significato molto più ampio e complesso di quanto ci sembra alla prima lettura. Per capire questa tipologia espressiva, bisogna conoscere tra l’altro la biografia dell’autore.

Bibliografia:

ANDREINI, ALBA, *Studi e testi gaddiani*, Palermo, Sellerino, 1988.

BALDI, GUIDO, *Carlo Emilio Gadda*, Milano, Mursia 1988.

BERTONE, MANUELA, *Il romanzo come sistema*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

FERRETTI, GIAN CARLO, *Ritratto di Gadda*, Bari, Laterza, 1987.

MARAINI, FRANCA, *Carlo Emilio Gadda e La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1987.

⁷Firenze, Edizioni di “Solaria”, 1931

⁸p.53

⁹p.53

LA SCRITTURA DELL'IMMAGINE

*Il semiologo è il mago
che in un giro totale
abbraccia tutti i segni del visibile,
del toccabile, udibile, fiutabile
e gustabile.*

*“Dunque anche l'effetto
dei sali inglesi?”.*

*“Sì, quando l'effabile
passi all'effato”.*

EUGENIO MONTALE, *Poesie disperse*.

1.

Sappiamo che la storia della figura di Annetta-Arletta¹ percorre per intero la poesia di Eugenio Montale, come immagine sottoposta a manipolazioni, interramenti, riesumazioni, apparizioni indirette, *senhals*, nascondigli. Insomma, un vero e proprio gioco a nascondino (o a moscacieca!) che agisce nel testo secondo una intertestualità che non ha zone di confine perché lo spazio riservato a questa figura sconfinava in immagini supponibili ma indirette, e mediate dall'io, perché l'identificazione del referente specifico è attraversata

¹Alcune notizie in dettaglio sulla probabile identità di Annetta, ovvero Anna degli Uberti, le dobbiamo a Giorgio Zampa: “Se Arletta si identifica con Anna degli Uberti (1904-1959), una giovane frequentata per alcune estati, dal 1919 al 1923, a Monterosso, poi visitata a Roma, dove abitava, rimarrebbe inesplicabile che Montale si rivolga sempre a lei come a una defunta. (...) Montale considerò Arletta “morta”, sottratta cioè alla sua vita, per lui perduta, quando la ragazza con il 1924 smise di andare a Monterosso? Il poeta rimase in relazione con la famiglia Degli Uberti, specie con la madre, signora Rita. A lei inviò nel giugno 1925 un esemplare degli *Ossi di seppia* (...), e continuò a scrivere da Firenze almeno fino al 1931. Risulta che partecipò a un ricevimento per le nozze De Andreis-Orsini, i primi imparentati coi Degli Uberti, avvenuto in una proprietà dei Degli Uberti a Cerasomma, in Lucchesia. Cerasomma è ricordata per i suoi buccellati in *Una visita di Altri versi*”. (*Introduzione* in Tlp, pp. XXVIII-XXIX).

da diversi significanti indotti per zone di influenza sotterranee. Non a caso Rosanna Bettarini, in uno suo capillare saggio sulla formazione della poesia montaliana, ha parlato di “interramento di Arletta”, seguito nelle lezioni autografe dei testi (BETTARINI, 1978, p.474), e ha specificato che “Arletta, e con lei la signorina A. morta giovine e senza mondana biografia, è una protagonista taciuta, ma così forte, coi suoi contrassegni non vitalistici e non mimetici del reale, da essere rivale di Clizia nelle stesse *Occasioni* (...), da risorgere ormai joycianamente epifanizzata nei *Diari* (Annetta) e da imporre, sempre tacendo, la sua pressocché totale rivincita in molte pagine del *Quaderno*” (BETTARINI, 1978, p.489).

In questa direzione, studiando gli incryptamenti funzionali nella poesia di Montale, Adelia Noferi ci offre un ottimo campione riepilogativo della questione, almeno dal punto di vista che le stiamo dando nel presente scritto:

Sappiamo (...) che una figura femminile, quella di Annetta-Arletta, è stata realmente, letteralmente, deliberatamente rimossa e occultata nel testo e dal testo, almeno dal momento del passaggio dalla prima alla seconda edizione degli *Ossi* (...), quando non soltanto quel nome sparisce dal titolo del componimento, sostituito da *Incontro*, ma anche dai versi che già dicevano la sua sparizione, e “Oh Arletta, tu dispari” diviene “Oh sommersa, tu dispari”. Quel nome e quell’immagine vengono sospinte a sparire, ad affondare, invisibili, nel testo e a divenire, come scrive la Bettarini: “da un capo all’altro del libro, una perpetua crittografia, una parola sotto la parola, un ipogramma permanente”, vale a dire a raggiungere, affondando, quel “rumore senza fondo della lingua” nel quale Saussure cercava appunto il “nome nascosto” che “produce” ogni testo poetico, il “*subjectum* che contiene allo stato di germe, la possibilità del testo” (come dice Starobinski). (NOFERI, 1993, pp.477-478).

E se abbiamo dato alla questione un tale respiro retroattivo, lo abbiamo fatto per occuparci più direttamente, testualmente, di una delle ultime apparizioni dell’immagine di Annetta, che prevede nello specifico altri rimandi *post quem*, come se la questione stessa non si dovesse mai chiudere, perché vive e sopravvive di rimbalzo in rimbalzo.

Dunque, una delle ultime apparizioni di Annetta è, come molti sanno, quella del *Lago di Annecy*² nel *Diario del '71*, e dico naturalmente una delle ultime pensando al nuovo colpo di coda di questa apparizione della sommersa che si trova in *Ancora ad Annecy* nel *Diario del '72*, in *Annetta*, nello stesso, e in *Ah!*, a chiusura, significativa, degli *Altri versi*.

²Il poeta ricorda il lago di Annecy, di sfuggita, in una delle VPE, tintitolata *Ginevra senza S.D.N. è sempre una grande città* (1947): “Era diversa la città che vedevo; diversa, ancora intima ma quasi villereccia, quella che andavo scoprendo all’accendersi dei primi lumi in certe vecchie piazze che ricordano Annecy” (VPE, p.35).

Ecco, dunque, *Il lago di Annecy*:

- 1 Non so perché il mio ricordo ti lega
- 2 al lago di Annecy
- 3 che visitai qualche anno prima della tua morte.
- 4 Ma allora non ti ricordai, ero giovane
- 5 e mi credevo padrone della mia sorte.
- 6 Perché può scattar fuori una memoria
- 7 così insabbiata non lo so; tu stessa
- 8 m'hai certo seppellito e non l'hai saputo.
- 9 Ora risorgi viva e non ci sei. Potevo
- 10 chiedere allora del tuo pensionato,
- 11 vedere uscirne le fanciulle in fila,
- 12 trovare un tuo pensiero di quando eri
- 13 viva e non l'ho pensato. Ora ch'è inutile
- 14 mi basta la fotografia del lago.

Il messaggio si orienta dal locutore verso l'interlocutore che è sia ignoto che improbabile, sia innominato che introvabile. Insomma, se, come dice Benveniste, l'io è contemporaneamente referente e riferito (BENVENISTE, 1990, p.303), lo stesso si potrebbe dire per il tu, annosa questione montaliana, che è pur sempre, secondo Vittorio Sereni, il tu falso-vero dei poeti. Ma qui, per questo testo di Montale, comincia il gioco dei rimandi (o il gioco del rimpiazzino?): al tu si assegna solo un ruolo sostitutivo e non un'identità, e in più la sostituzione implica oggetti altri, impropri (sostituzione significante/referente: un significante che non può essere assunto come effettivo referente). Insomma qui l'io svolge un ruolo prepotentemente dittante, e sembra decidere anche al posto del tu, al punto che consente al tu o di essere supposto attraverso un'azione virtuale dell'io, o di esistere non essendoci. Si può dire che il tu è sì riferito, ma acquista in questo caso lo statuto di referente soltanto a patto di dipendere dall'io, questo legislatore che dunque ne controlla e predispone, con accorte misure, l'identificazione. E si noti che, mentre qui si identifica Arletta-Annetta nella e con la fotografia del lago, nel lontano '23 nella *Lettera levantina* è detto all'opposto: "Questo è il ricordo di me che vorrei porre / nella vostra vita:/ (...) / l'immagine che esce fuori da una stampa tarmata".

A questo punto qualsiasi mago o semiologo, anche se abbraccia tutti i segni possibili, deve davvero collocarsi tra l'effabile e l'effato (anche se maleodorante), perché qui dentro, in questa zona "vuota", in questa spaccatura che non collima, si colloca, giusto in mezzo, il luogo da esplorare.

La breve storia e *fabula* del *Lago di Annecy* configura una sorta di continuo rinvio rotatorio, come di due condannati all'inferno del rincorrersi senza

incontrarsi, o meglio senza ritrovarsi nel “guindolo del Tempo” (*Lettera levantina*) ma anche dello Spazio. Illusione e scatola delle illusioni che Montale propone come immagine di un rinvio fra referenti, in una continua cessione del ruolo che fu della figura, affidato ora a “cose”, là dove però la figura non è né riconoscibile né emblemizzata nelle cose stesse. Naturalmente questa sospensione delle figure per appuntamento mancato ha una sua sfasatura di tempi rispetto al luogo, e se il luogo è un ennesimo lago montaliano come nel nostro testo, le figure sono: un io votato ancora alla negazione e al non sapere, e un tu che non c'è ma che per transfert referenziale viene legato, attraverso un filo pretestuoso, al ricordo del lago. E come se non bastasse l'ottimo rincalzo fonico (“ti lega/al lago”), ecco soccorrerci un senso alquanto costrittivo di questo strano ricordo senza significato particolare ma produttore di tante tracce indirette di significanti: il nome di lei, per antonomasia la sommersa sin dagli anni Venti, viene nascosto e mostrato nel nome del lago. A questo si accoppi il macabro reperto d'una memoria “così insabbiata”, e con esso il sospetto d'essere stato l'io, a sua volta, seppellito (s'intende dimenticato, ma con gioco palese della memoria che fa di questi brutti scherzi: può uccidere o far risorgere qualcuno). Dunque, scopertamente, come ognuno ormai sa, siamo sul filo paradigmatico di quell'Arletta-Annetta che percorre sotto mentite spoglie e autentici *senhals* (il passero, l'anguilla) tutta la poesia di Montale: Annetta, il nome del lago come traccia fonosimbolica, è smentito solo apparentemente dal discorso del testo (“non ci sei”), in quanto lei non c'è materialmente quando risorge viva ma c'è grazie allo spostamento proprio fotografico delle immagini.

Alla base vi sta probabilmente una simulazione dell'assassinio, datata 1926 (Arletta, Anna degli Uberti, muore in effetti nel 1959), quello che si compie idealmente nel *Destino di Arletta*³, archetipo, insieme ad altri, di questo motivo:

*volti e pensieri ch'io non so e riguardo
sbigottito, anni che seguirà nella vicina
bara Arletta che vede e non intende,
quando la tragga il gorgo che mulina
l'esistenze e le scende
nelle tenebre.*

Dalle tenebre degli anni Venti all'ultima sepoltura di Annetta: questa volta ci troviamo di fronte alla questione del nascondiglio che è tanto più

³Cito dall'edizione REBAY, 1976, p.77. Per la storia del testo vedi BETTARINI, 1978, pp.466-467; e GRIGNANI, 1973, pp. 221-223.

imbarazzante per l'interprete quanto è sotto gli occhi di tutti, ovvero si tratta di sottolineare che la molla della nuova riesumazione/sepoltura (come l'imprevista vincita alla *slot-machine* di *Ancora ad Annecy*) scatta a partire dalla fotografia del lago e non dalla fotografia di Annetta. Per questo il tipico modulo dell'inconsapevolezza, "Non so perché" (v.1), e nell'inversione "Perché (...) non lo so" (vv.6-7), va considerato come espresso in enunciati insistenti su una oscura e inspiegabile riesumazione. Però non tanto inspiegabile se arriva la confessione: questa memoria in effetti sostituisce la colpevole mancanza di ricordo del tempo in cui il narrante era giovane e padrone della propria sorte, Il reo, come Dante per motivo diverso, continua ora a confessare fra i denti una colpa: qui legata al fatto che non si era neanche ricordato di questa presenza, visitando il lago di Annecy, qualche anno prima della morte di Arletta-Annetta (confessione nella confessione: la sommersa è dunque viva giacché Montale visitò Annecy sicuramente prima del 1947, anno in cui ne accenna in una delle cosiddette prose elvetiche).

Ma l'enunciato dei primi tre versi costerna letteralmente il lettore, costretto a fare i conti con un dopo che non conosce: l'io locutore parla già, sa già, il destino di Annetta (che è sempre lo stesso più o meno da mezzo secolo: quello di essere ricordata-riesumata-rimossa dopo la morte), ne conosce la sorte mentre allora, quando si compie l'azione oggetto del ricordo, non poteva conoscerla. A questo punto del testo l'accavallarsi dei tempi verbali rispetto al presente della riesumazione-confessione produce nel lettore un altro disorientamento: da un lato il passato dell'io che a sua volta indica un tempo precedente (v.4), dall'altro quello, ipotetico, del tu.

L'io appare decisamente al lettore non solo come padrone della propria sorte ma anche come padrone della sorte dell'altra. E, mentre si inanellano le tracce di indiretto contatto con Anna (il pensionato, le fanciulle in fila, un pensiero di lei), l'unica possibile traccia, la più concreta, risulta ancora più indiretta di queste: è la fotografia del lago che assume valore e proprietà per l'io più che specificamente per il tu (quante fanciulle saranno state ad Annecy?). A questo proposito, giacché si tratta di una fotografia e non di una qualsiasi cartolina, sarà legittimo dalla parte del lettore chiedersi: chi ha scattato la fotografia? Insomma: la foto appartiene all'io? La risposta naturalmente sarà facile.

Ma tornando al discorso poco sopra introdotto, attenzione all'enunciato: "Ma allora non ti ricordai" (v.4), che crea una sfasatura rispetto al presente (un ricordo personale che contiene il non ricordo di lei), in un'azione che si vuole ben sottolineata con *Ora* del v.9 e *ora* del v.13. è come se il poeta dicesse: a quel tempo, quando visitai il lago, non ti ricordai; però anche ammettendo, confrontando l'enunciato con il seguito, ovvero come se dicesse che non poteva ricordarla perché era viva! E in connessione con questo disorientamento costituito dal senso del non ricordo, o ricordo mancato, che

sta dentro un ricordo, quello della visita al lago, vanno segnalati i lemmi connessi ad una così particolare memoria insabbiata, in quanto non c'è ricordo di lei legato al luogo, ma, per differimento, legato al ricordo del luogo in cui non avvenne il ricordo, quindi un ben strano legame che giustifica quel "Non so perché" dell'incipit e il "non lo so" (v.7) connesso allo "scattar fuori" della memoria. Questo punto è molto interessante perché riguarda la matrice fonosimbolica del verbo in relazione al prodursi dell'immagine rispetto al lettore, di modo che abbiamo tre livelli di senso: considereremo "scattare"

1. da *ex-captare*: liberare dalla chiusa, ma come se la memoria fosse imprigionata, tenesse segregato il proprio oggetto;

2. come tipico di un animale o di un meccanismo automatico, un aggeggio a scatto, effetto senza causa;

3. con anticipazione rispetto al verso finale, non può non far sorgere alla mente del lettore l'espressione "scattare una fotografia".

2.

Mentre diversamente la memoria in un testo come *Delta*, negli *Ossi*, "affiora", qui funziona come indicatore prima di tutto di una mancanza di ricordo oggettivo in positivo, per induzione rispetto alle azioni non eseguite (potevo ma non l'ho fatto), e per di più innescata dal congegno sbagliato, differito, ovvero la fotografia del lago al posto della fotografia di colei il cui nome è inscritto nel nome del lago.

La memoria montaliana, già al tempo degli *Ossi*, è legata all'oggetto o alla figura che la rappresentano come *imago*, in quanto non ne sono una effettiva traccia atta a ricostituire il valore simbolico dell'azione di recupero (come avviene in Ungaretti). Però tali significanti (per cui la memoria funziona come indicativo significante) producono un ruolo contraddittorio della sostantivazione della memoria ("una memoria"): quella memoria e non il ricordare nella sua globalità. Tale contraddizione (*Delta*: "ed affiori, memoria, più palese/ dell'oscura regione ove scendevi", vv.7-8) si spiega nel doppio e incrociato uso dell'atto di memoria di un preciso referente (la persona, la cosa, la traccia) che emerge come simbolizzante di quel qualcosa che invece lo terrebbe sotterrato: la memoria montaliana cancella il significato del referente per indurre, al suo posto, il luogo oscuro del sotterramento, ovvero il luogo del dimenticatoio (il ritrovamento del referente avviene per sottrazione-cancellazione). Per cui l'azione di memoria, di citazione di una memoria, che sia Annetta, il topo, il passero, l'anguilla, la casa dei doganieri, ecc., corrisponde sempre all'atto del puntare il dito sul luogo che trattiene questa memoria sotterrata: il contenente interessa più del contenuto, l'azione del contenere più che quella del recuperare, perché in effetti la cosa recuperabile non viene significata.

È a questo punto che entra in gioco la fotografia del lago: non oggetto significativo in sé, non emblema, non figura rappresentativa (Annetta non vi è raffigurata), ma semplice indicatore, innesco, levetta di un marchingegno che si aziona senza causa o necessità. È infine una foto che resta, un resto in sé insignificante, e semmai significativo solo per ciò che non mostra, non evidenzia, e anzi addirittura non può neanche nascondere, perché non vi è altro legame tra la foto e la persona al di fuori del lago. Perciò la memoria senza immagine di Annetta non esisterebbe senza il nome del lago e senza il legame che l'io crea rispetto all'immagine del lago.

In fondo la fotografia sarebbe un sostituto improprio se non fosse caricato di valore dall'io (il valore dei raccordi, delle relazioni e delle contraddizioni).

Sul luogo neutro e luogo del no, se inteso come cripta (il nascondiglio per la reliquia) non posso che ricorrere ancora una volta a quanto detto da Adelia Noferi che ne ha messo in rilievo il ruolo di contenente che salva l'oggetto, ponendolo fuori dalla consumazione del tempo e della vita, appunto in una zona franca: "Il lavoro di costruzione (e di restauro) della cripta minacciata dall'irruzione del tempo e della vita (...), che rischia di vanificare la sua funzione "protettiva" di interruzione della catena del tempo, consiste appunto in quest'opera di "spingere giù", seppellire, sommergere, soffocare, la voce di "lei", la voce di Annetta" (NOFERI, 1993, p.486). Per cui verranno alla mente, anche come concordanza con il testo che stiamo leggendo, gli antichi versi ritrovati (OV, p.729) di *Il sole d'agosto trapela appena*, opportunamente pubblicati in riproduzione dell'autografo dai curatori dell'edizione critica, là dove si legge: "e di te sola/ che non mi resta che un'eco di parola/ e il sapore ch'io sento tuo: di (la) cenere".

Ciò che resta, nell'antico taccuino, cioè l'eco di parola e il sapore, è pur sempre posto in relazione diretta con la figura di Annetta, ne sostituisce simbolicamente la presenza mancata, mentre nel *Lago di Annecy* si accentua drammaticamente il modo indiretto in cui si crea il referente fittizio, non più resto, non sostitutivo, non giustificabile altrimenti che mediante l'intervento di simulazione e raccordo compiuto dall'io nella scrittura del testo: "Ora ch'è inutile/ mi basta la fotografia del lago" (vv.13-14). La fotografia basta, ed è la prova pretestuosa che sopravvive alla negazione delle azioni, mentre è nel testo che si crea un nuovo, estremo, spiraglio: è la scrittura che dà possibilità all'immagine.

Vorrei insistere ancora, e in breve, sulla funzione dell'immagine fotografica come referente del testo poetico, facendo ricorso a *I ripostigli* (OV, p.616), nel *Quaderno di quattro anni*, là dove la fotografia, questa volta davvero di lei, non salta fuori e allora l'io ricostruisce a memoria la connotazione della fotografia, ovvero l'immagine fotografica di lei. Il "guaio", è evidente, riguarda la presenza diretta dell'indicatore di senso che

è la memoria fotografica, ma anche il ruolo della figura sottratta all'istante e alle insidie del tempo, uccisa e resa reliquia perché fosse possibile darle funzione simbolizzante anche se indiretta, anzi necessariamente indiretta (si guardi come affatto simbolici sono "quegli occhi innocenti che contenevano tutto"). Dunque, *I ripostigli*:

*Non so dove io abbia nascosto la tua fotografia.
Fosse saltata fuori sarebbe stato un guaio.
Allora credevo che solo le donne avessero un'anima
e solo se erano belle, per gli uomini un vuoto assoluto.
Per tutti...oppure facevo un'eccezione per me?
Forse era vero a metà, ero un accendino
a corto di benzina. A volte qualche scintilla
ma era questione di un attimo.
L'istantanea non era di grande pregio:
un volto in primo piano, un arruffio di capelli.
Non si è saputo più nulla di te e neppure ho chiesto
possibili improbabili informazioni.
Oggi esiste soltanto il multiplo, il carnaio.
Se vale in termitaio che senso ha il termite.
Ma intanto restava una nube, quella dei tuoi capelli
e quegli occhi innocenti che contenevano tutto
e anche di più, quello che non sapremo mai
noi uomini forniti di briquet,
di lumi no.*

E insisto appunto sulla funzione della fotografia come referente assunto dal testo (non la realtà, non l'immagine diretta, non la memoria in sé, ma la fotografia come schermo intermedio), per ricordare che essa rappresenta dal punto di vista semiotico un paradosso, a volte imbarazzante e indefinibile. Prieto sostiene che le proprietà dell'immagine fotografica sono causate dal referente (PRIETO, 1991, p.135); e già nel '61 Barthes aveva messo in guardia sul fatto che lo statuto della fotografia la designa come messaggio senza codice, anche se messaggio continuo (BARTHES, 1982, p.11), là dove il paradosso fotografico è costituito dalla coesistenza di due messaggi: l'uno appunto senza codice (l'analogo fotografico), e l'altro dotato di un codice (per esempio, la retorica, l'arte della fotografia) (BARTHES, 1982, p.13).

Praticamente Montale rende possibile un doppio paradosso: indica la fotografia come referente per la figura, ma se la fotografia questa volta, nel *Lago di Annecy*, non rappresenta Annetta e invece dà avvio al discorso che parla della serie negativa dell'ennesimo appuntamento mancato, in effetti produce un paradosso di per sé, a cui aggiungere un altro paradosso che è quello dell'investimento personale, mediante il proprio sapere, del ruolo dell'immagine fotografica (BARTHES: "Grace à son code de connotation, la

lecture de la photographie est donc toujours historique; elle dépend du "savoir" du lecteur, tout comme s'il s'agissait d'une langue véritable, intelligible seulement si l'on en a appris les signes") (BARTHES, 1982, p.21).

L'io non ci appare soltanto come il padrone colpevole della propria sorte, ma anche come il supremo codificatore e interpretante, padrone della sorte di Annetta-Arletta, suo creatore e suo risuscitatore, in quanto inventore di quel destino letterario. In fondo Montale ci pone di fronte ad un vistoso caso di impossibilità della relazione prossemica, intesa come comunicazione fra l'io e l'altro nel medesimo spazio. L'impossibilità non sta tanto nella comunicazione quanto nell'evenienza (il "destino") che porta i soggetti a occupare spazi differenti e a generare soggettivamente delle sfasature. E dal punto di vista dell'io montaliano, questo "destino" appare, nella scrittura, tutt'altro che fatale, e anzi prodotto o anticipato per annullamento (rinuncia) di azione, memoria, parola, segno, atti a istituire lo specifico della relazione prossemica.

3.

La serie questa volta grammaticalmete negativa configurata nel testo (non sapere, vv.1, 7, 8; non ricordare, v.4; non esserci, v.9; non pensare, v.13) coinvolge come in un destino incrociato tanto l'io quanto il tu, e persino l'unica certezza del testo (v.8: "m'hai certo seppellito") sorge come ipotesi di una piccola malignità dell'io che è così in grado di dare risposta e contraltare alla propria colpa; "tu stessa/ m'hai certo seppellito": e così siamo pari. Ma è parità illusoria, intanto perché lei può vantare magari una inconsapevolezza ("e non l'hai saputo", sempre v.8), e poi perché come sommersa è destinata (dall'io) ad essere la sommersa che riemerge-risorge: "Ora risorgi viva e non ci sei" (v.9). Gioco volutamente ambiguo tra questa resurrezione della figura viva mentre è già detta morta (v.3), e perché forse il verso contiene un'altra piccola cattiveria dell'assassino: ora risorgi viva perché non ci sei, e proprio per questo puoi risorgere, altrimenti non ci saresti.

Parallelamente alla serie grammaticale negativa, si deve porre quella delle occasioni mancate: "Potevo / chiedere allora al tuo pensionato" (ricerca indiretta che non mira direttamente all'interessata: si chiede di lei, si cercano tracce, perché è impossibile chiedere a lei); "vedere uscirne le fanciulle in fila": strana fila anonima che può forse far immaginare, da lontano, indirettamente, in un altro tempo, le fanciulle in fila forse come Annetta; e infine ancora un inquietante esercizio di remunerazione: "trovare un tuo pensiero di quando eri / viva e non l'ho pensato". Qui il paradosso riguarda la sottolineatura: il pensiero è ovvio per noi che sia di colei che è viva, ma non è ovvio per il poeta che pensieri di lei, ovvero segni di lei, ne produce o fa produrre per induzione grazie al fatto che la considera morta, che l'ha

sepolta, sommersa o assassinata. Inoltre si badi a questa ripetizione del pensiero di lei non trovato perché non cercato, se alla base vi sta il generale non pensiero di lui che è responsabile di tutte le azioni mancate, sinonimo del non ricordo del v.4 (si badi anche alla corrispondenza fra il pensiero-dubbio di lui e il non pensiero di lei).

Di fronte a tanto negare, a tanti forse e azioni mancate, occorre fare attenzione nell'interpretare la clausola del testo: "Ora ch'è inutile / mi basta la fotografia del lago". L'inutilità stava già nell'uso della memoria, e di questa *fabula* che nel testo si attiva grazie a un fascio di enunciati che in sé negano l'azione virtuale, che ad essa si sovrappongono, destinando a uno stesso punto nello spazio (il lago) e con sfasature temporali evidentissime l'identificazione di colei che risorge. Questo "mi basta" indica tanto la sufficienza (mi accontento della fotografia del lago) quanto la certezza, sperimentata nella confessione del testo, che al di là della fotografia del lago non si può andare: basta questa foto perché garantisce la traccia del disotterramento e della riemersione della figura di lei, ma soprattutto non ne dà prova, non ammette certezza, non testimonia altro che un paesaggio.

Anche la foto diventa tomba e nascondiglio del tu che esiste perché e se l'io lo fa esistere, ovvero se l'io dà scrittura dell'immagine, pur senza darne descrizione. L'immagine di Annetta è sotto la fotografia del lago, perché il poeta l'ha collocata lì, non vi rimane in superficie, e il lago non può che essere quello di Annetta, *il lago di Annecy*.

4.

Parlare, scrivere, produrre il discorso, intorno ad Annetta equivale a ricacciare la sommersa-rimossa più in fondo: se il poeta ne parla, lo fa per sotterrare ancora una volta quella memoria, per disattivarla, e nascondere l'oggetto, come avrebbe fatto per l'infilascarpe di metallo arrugginito portato con sé sin dall'infanzia e nascosto con vergogna perché in albergo la cameriera non lo vedesse (cfr. a questo proposito le acutissime argomentazioni di Adelia Noferi intorno all'oggetto-reliquia incryptato e divenuto Totem, in Noferi, 1992, pp.464-465).

Dice Montale: "Un giorno dimenticai il nascondiglio, anzi dimenticai il corno stesso a Venezia, né ebbi mai il coraggio di fare ricerche. Con ogni probabilità il corno dorme nel cuore della laguna. A me resta solo il rimorso. (...) So perfettamente che se l'infilascarpe riapparisse sul mio comodino ne proverei più terrore che gioia. Consapevolmente o no io me ne sono disfatto" (*L'uomo nel microsolco*, in AF, p.268). E noi non possiamo che associare, non senza qualche turbamento, il magico infilascarpe che dorme nel fondo della laguna alla figura di Annetta sommersa nel lago, anzi nascosta *nella* fotografia del lago.

Consapevolmente o no è il testo che consente al poeta, ancora una volta, di potersene disfare.

Bibliografia

- Autori vari — 1996 Omaggio a Montale, a cura di S. Ramat, Milano, Mondadori.
— 1982 La poesia di Eugenio Montale. Atti del Convegno Internazionale, Milano-Genova, Librex.
- BENVENISTE, EMILE — 1990 Problemi di linguistica generale, Milano, Il Saggiatore (Problèmes de linguistique générale, Paris, Gallimard, 1966).
- BETTARINI, ROSANNA — 1978 Appunti sul "Taccuino" del 1926 di Eugenio Montale, in "Studi di filologia italiana", XXXVI, pp.457-512.
— 1982 Un altro lapillo, in Autori vari.
- BORGHELLO, GIAMPAOLO — SZKÁROSI ENDRE — 1992 Arsenio a Budapest, in Autori vari, Lingue, testi e contesti, Università di Udine, Edizioni kappa VU, pp.51-71.
- GRECO, LORENZO — 1980 Montale commenta Montale, Parma Pratiche.
- GRIGNANI, MARIA ANTONIETTA — 1973 Nota, in E. Montale, Due poesie inedite, in "Strumenti critici", 21-22, ottobre, pp.220-223.
— 1982 Occasioni diacroniche nella poesia di Montale, in Autori vari, cit., pp.321-340.
- NOFERI, ADELIA — 1993 "Cripte, buche e nascondigli" in Montale, in Autori vari, Nevrosi e folia nella letteratura moderna, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, pp.457-491.
- PRIETO, J. LUIS — 1991 Soggi di semiotica. Il Sull'arte e sul soggetto, Parma, Pratiche.
- RAMAT, SILVIO — 1986 L'acacia ferita e altri soggi su Montale, Venezia, Marsilio.
- REBAY, LUCIANO — 1976 Sull'autobiografismo di Montale, in Autori vari, Innovazioni tematiche espressive e linguistiche della letteratura italiana del Novecento, Atti dell'VIII Congresso dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana, New York, 25-28 aprile 1973, Firenze, Olshcki, pp.73-83.
- ZAMBON, FRANCESCO — L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale, Parma, Pratiche.
- ZAMPA, GIORGIO — 1990 Introduzione, in Eugenio Montale, Tutte le poesie, Milano, Mondadori, pp.xi-liv.

Sigle per le opere di Montale citte: AF Auto da fè, Milano, Il Saggiatore, 1996

OC *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Torino, Einaudi, 1996.

OV *L'opera in versi*. Edizione critica a cura di G. Contini e R. Bettarini, Torino, Einaudi, 1980.

Tip *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1990.

VPE *Ventidue prose elvetiche*, a cura di F. Soldini, Milano, Scheiwiller, 1994.

IN MARGINE ALLA FRASE

La linguistica tradizionale (e quella moderna) conosce più di trecento definizioni della frase e, in quanto tale, ognuna a sua volta tenta di cogliere l'essenziale di questa unità "superiore" sintattica, così a livello dei componenti della sua struttura, come dal punto di vista dei parametri semantici (tenendo presente la cosiddetta "correttezza semantica") riguardanti il significato.

Ora vediamo alcune definizioni sulla frase (proposizione) di carattere generale.

"La frase o proposizione è l'unità minima di comunicazione dotata di senso compiuto [...]. Una frase di questo tipo può essere accompagnata, quando la frase non sia impersonale (ad es. «piove»), da un soggetto. [...] Una frase di questo tipo può mantenere invariata la sua fisionomia di base anche quando altri elementi sintattici (apposizioni, attributi, complementi) ne determinano l'espansione: «Venti *negozi* al piano terra di un centro commerciale di tredici piani *sono stati devastati*»."¹

"La frase si individua in un testo in quanto è una sequenza unitaria di parole, dotata di significato compiuto, compresa tra due segni di interpunzione forte e caratterizzata dalla presenza di un verbo di forma compiuta."²

"La proposizione rappresenta un concetto dalla qualità nuova, un costrutto di ordine superiore rispetto alle fin qui studiate unità linguistiche: il suono, la parola e il sintagma. [...] *La proposizione* ha una funzione non più nominativa ma funzione comunicativa e le sue parti sono riunite da un rapporto predicativo."³

¹L. SERIANNI, Grammatica italiana, UTET, 1988, p. 73.

²M. SENSINI, La grammatica della lingua italiana, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1990, pp. 374-375.

³M. FOGARASI, Grammatica italiana del Novecento, Bulzoni Editore, Roma, p. 351.

“La frase — unità comunicativa minima della lingua e della parola, grammaticalmente organizzata o meno, e dotata di una strutturazione intonativa.”⁴

Passando a una concezione più rigorosa, la frase viene descritta in base al concetto di costruzione grammaticale come una sequenza di parole governata da regole, e allo stesso tempo essa (cioè, la frase) viene distinta dalla proposizione. A tal riguardo la frase è “l’unità massima in cui vigono delle relazioni di costruzione” (ad es. in *Vado via domani*, «*vado via*» non costituisce una frase, dato che fa parte di una unità maggiore in cui anche tra *vado via* e *domani* si ha una relazione di costruzione. Così, l’unità massima che può soddisfare le pretese della definizione citata sopra è: *Vado via domani*).⁵

La proposizione invece viene considerata “unità frasale che svolge, in una frase più ampia, la stessa funzione che vi svolgerebbe un sintagma.”⁶

A questo punto emerge la questione dei componenti principali della struttura frasale, vale a dire, la questione degli elementi indispensabili della frase. Si tratta della cosiddetta “struttura minima” sintattica, oppure di una “concatenazione” minima o “nucleare” di elementi che compongono la frase, la presenza dei quali è obbligatoria perché la struttura abbia senso compiuto.

Le grammatiche scolastiche (così in Italia come in Ungheria) ed universitarie rispecchiano, in genere, la concezione teorica tradizionale accettata da numerosi linguisti anche oggi, secondo la quale — come abbiamo accennato sopra — in ogni frase sono presenti almeno due elementi indispensabili: il soggetto e il predicato.⁷ Ora prescindiamo dai casi della soppressione di ciascuno dei due elementi, lasciando a parte il fenomeno di ellissi quando l’elemento “sottinteso” può essere ricavato dal contesto linguistico più ampio.

Secondo un’altra concezione, basata su un aspetto semiologico, la struttura minima, nucleare, viene considerata come quella composta da tre membri e, cioè, comprende il soggetto, l’oggetto e il predicato, di cui l’ultimo (il predicato) serve ad esplicitare il rapporto tra i primi due (S-P-O).

⁴I. Pete, *Sintaksis russkogo jazyka*, Tankërivkiado, Budapest, 1991, p. 40. (trad. dell’autore: L. T.)

⁵G. SALVI—L. VANELLI, *Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana*, Istituto Geografico De Agostini Le Monnier, Firenze, pp. 1-2.

⁶Ibid.

⁷Cfr. M. DARDANO—P. TRIFONE, *La lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 1991, p. 60.

Tale considerazione della struttura minima rifiuta la “bipolarità” della frase il che sembra appunto confermato dal fatto che soltanto le strutture a tre componenti ammettono la trasformazione «attivo > passivo».

D'altra parte le strutture a due componenti contengono pure il terzo elemento in forma implicita che può essere ricostruito sulla base del contesto. Ad es.: La casa | viene costruita | $\emptyset \approx$ Costruiscono la casa \approx Qualcuno costruisce la casa \approx La casa | viene costruita | da qualcuno. Infatti, la struttura di partenza qui viene valutata come una frase con soggetto indeterminato.⁸

Nel sistema “verbocentrico” del linguista francese L. Tesnière basato sulle valenze semantiche del verbo, la struttura minima di una frase è determinata praticamente dalle proprietà lessico-semantiche del centro sintattico, e cioè, del verbo, il quale svolge la funzione di grande «predicatore di informazioni», e quindi, di perno principale intorno al quale si costruisce la frase.⁹ Questa teoria di valenze ha trovato successori nella linguistica moderna così in Italia come in Ungheria. La base logica di questo ragionamento sta nel fatto che il verbo (predicativo), essendo «il punto di partenza» di ogni frase, in virtù delle sue proprietà lessico-semantiche dispone in diversa quantità (dallo “0” al “3”) delle posizioni libere, semanticamente marcate, che a livello sintattico però devono essere necessariamente occupate dagli elementi di diverso grado (1°, 2°, 3° argomento) perché si formi un'espressione che si regga da sola e abbia senso completo. Il numero di queste posizioni (argomentali) di un verbo dipende dalla sua «pienezza» di significato, vale a dire dal considerare in quale misura è capace il verbo di esprimere anche da solo un concetto completo. Si distinguono così verbi *zerovalenti*, *monovalenti*, *bivalenti* e *trivalenti*. A seconda di questa concezione i verbi impersonali (es.: Piove) sono privi di qualunque posizione argomentale e vengono perciò chiamati «zero-valenti», i verbi personali intransitivi possono avere solo il «primo argomento» (soggetto) e sono così «verbi monovalenti» (*Piero dorme*), mentre i verbi transitivi sono capaci di «aprire» presso di sé due o tre posizioni e sono chiamati in tal modo «verbi bivalenti» o «verbi trivalenti» (*Piero ama Maria*; *Piero dà un bacio a Maria*). In prima approssimazione sembra che la teoria sintattica di L. Tesnière ponga l'accento sul lato quantitativo dei componenti principali della struttura frasale, bisogna tuttavia ammettere — a favore del presente ragionamento — che dietro il fattore di quantità risiede una determinazione semantica ben precisa dettata dal verbo stesso. A questo punto diventa evidente, in tale cornice, che la

⁸Cfr.: V. V. MARTYNOV, *Kategorii jazyka*, Nauka, Moskva, 1982, pp. 15-16. (in lingua russa)

⁹Cfr.: F. SABATINI, *La comunicazione e gli usi della lingua*, Loescher Editore, Torino, 1991, pp. 294-295.

prospettiva tradizionale secondo la quale il soggetto e il predicato sono considerati i due componenti fondamentali della frase, va soggetta a certe correzioni, dal momento che la struttura nucleare della frase, in fin dei conti, viene prescritta dal verbo, cioè, dal predicato. Tali elementi «aggiuntivi» come soggetto e oggetto (diretto, indiretto) ed anche gli elementi cosiddetti «circostanziali» (diversi tipi di complemento) possono, anzi, devono mancare in certi contesti, mentre negli altri devono essere presenti (magari devono essere sottintesi): *øTuonaø, øLampeggiaø, øGelaø* ecc., *Piove (la pioggia), Giovanni mangia (la minestra); Carlo chiama Maria*, ecc.

Tra parentesi, ricordiamo che non solo il soggetto e l'oggetto possono fungere da elementi obbligatori o indispensabili per realizzare il significato «totale» del verbo, da una parte, e, non solo i verbi cosiddetti «predicativi» sono capaci di «reggere» un complemento, dall'altra. Cfr.: *La bambina ha gli occhi azzurri* (l'aggettivo è obbligatorio); *Luigi è (entrato) in cucina*; (il complemento di moto è obbligatorio); *Non mi sento bene* (l'avverbio qualificato è obbligatorio); *Ci troviamo all'aeroporto/d'accordo*; *Il monumento si trova al centro della piazza*; *Si trovano bene/male da noi* (il complemento accanto al verbo 'trovarsi' è obbligatorio).

Come abbiamo accennato sopra, il criterio d'obbligatorietà o di facoltatività di un complemento viene regolato dalla natura semantica «profonda» del verbo, o, meglio, dallo scopo comunicativo veicolato dalla frase, attraverso il prisma semantico potenzialmente adottato dal verbo stesso.

Nel considerare le posizioni sintattiche che devono essere necessariamente occupate dagli argomenti del verbo si possono distinguere *due tipi fondamentali di valenze*. Nel primo caso abbiamo a che fare con i verbi (predicativi) i quali oltre che aver bisogno di essere completati con argomenti (per rendere completo il significato del verbo), «predicono» anche la loro forma sintattica esteriore, come ad es.: *'dare qualcosa a qualcuno'*; *'congratularsi con q per/di qc'*; *'dotare q/qc di qc'*; *'esentare q da qc'*, ecc. Tutti questi esempi rappresentano legamenti grammaticalmente fissi («predestinati»), quel che varia solo è l'elemento lessicale, e la struttura stessa in cui essi vengono attualizzati potrebbe essere chiamata «*costrutto grammatico-strutturale*». Nel secondo tipo di valenze i verbi pur volendo completamenti a causa della loro incompletezza di significato, non «prescrivono» la forma grammaticale (morfologica) di questi elementi, che in seguito possono essere di vario tipo, esprimendo i diversi rapporti semantici (più che altro, avverbiali) e sono così determinati dalle potenze semantiche del verbo, ad es.: *'trovarsi in Cina / presente / a Milano / in un bosco / bene, male'*; *'abitare una casa / al primo piano / in via Cavour / nella camere attigua / lontano dalla scuola'*, ecc. Chiameremo questo secondo tipo di legamento «*costrutto semantico-strutturale*».

Infine va osservato anche che esiste un certo gruppo di verbi in cui il sema di transitività può alternarsi con quello di intransitività a seconda delle concrete esigenze comunicative. A proposito del verbo «leggere» M. Fogarasi osserva che "... solo l'opposizione di una parola all'altra nei rami sintagmatici della catena parlata conferisce significato semantico ed insieme grammaticale alle parole medesime. Per es. in 1. leggere un libro, 2. leggere nei pensieri di qualcuno, e 3. leggere la musica, i contenuti (significati) semantici di leggere (1. 'rilevare le parole dai caratteri scritti, mentalmente o pronunziandole ad alta voce', 2. 'interpretare il pensiero di qualcuno', 3. 'eseguire un pezzo di musica guardando le note, ecc.') sono rilevabili solo in quanto *leggere* è contrapposto a *un libro*, a *nei pensieri* e a *la musica*; d'altra parte i significati (valori) grammaticali di *leggere*: *libro*, *musica*, *pensieri*, *un*, *nei*, *la* — si possono individuare e astrarre solo nella loro opposizione sintagmatica.¹⁰

Si vuole aggiungere alle osservazioni fatte dall'autore citato sopra, che appunto il verbo *leggere* è tale da consentirci di considerarlo sintagmaticamente e semanticamente come «ambiguo» dal punto di vista della transitività/intransitività; cfr.: *Paolo legge* \emptyset ; *Paolo legge un romanzo*; *Paolo legge nei miei pensieri*; ecc. Riteniamo importante ricordare che l'uso «assoluto» di un verbo transitivo (cioè, l'uso del verbo senza oggetto) — a nostro parere — non rende intransitivo il verbo in questione, e diremo soltanto che il «peso semantico» dell'oggetto diretto (figurato «potenzialmente» presso i verbi del genere) in tal caso è ridotto allo zero (dal momento che dal punto di vista dello scopo comunicativo il ruolo semantico dell'oggetto diretto è irrilevante, uguale allo \emptyset).

Per quello che riguarda il cosiddetto «primo argomento» della frase che è *il soggetto*, la sua mancanza oppure «omissione» risulta in determinati casi evidente. I verbi zero-valenti — come si è accennato sopra — soltanto in contesti particolari, e non in tutte le lingue ammettono un soggetto formalmente espresso nella frase. Qui bisogna distinguere il lato formale-sintattico e quello nettamente semantico. I verbi personali (zero-valenti) tedeschi ed inglesi del tipo di *Es regnet*, *It is raining* dal punto di vista formale son *monovalenti*, in base semantica invece devono essere considerati zero-valenti. In ungherese il verbo «atmosferico» '*Esik*' può essere liberamente usato così senza soggetto come con soggetto — *Esik az eső/a hó*. In russo il verbo '*Idët*' (nel senso «atmosferico» come 'piove') in genere non si «regge da solo», ha bisogno di essere completato con il soggetto 'dozd'; cfr. *Piove la pioggia*. La causa di tale comportamento di questi verbi atmosferici con grande probabilità sta nel fatto che il verbo (reggente) e il suo primo

¹⁰M. FOGARASI, op. cit., 337.

argomento “fittizito” (non espresso), cioè, il soggetto, hanno la stessa radice (in italiano e in ungherese) e perciò il predicato già di per sé rende inequivocabile il rapporto dell’azione con il soggetto. Cfr.: *esik-eső; piove-pioggia* (In italiano, così il verbo *piovere* come il sostantivo *pioggia* risalgono alla radice **pleu*. In russo invece il verbo ‘*idër*’ non ha nessun rapporto etimologico con la parola ‘*dozd*’, e, visto che in russo *idër* è un verbo “plurifunzionale” (con una larga dimensione semantica), il suo valore «impersonale» risulta meno evidente nell’uso «atmosferico» ‘piove’. Per questo la frase russa ‘*Idër*’ — all’apposto di quella italiana o ungherese ‘*Piove*’; ‘*Esik*’ — con il valore indicato sopra potrebbe essere considerata piuttosto come una costruzione ellittica.

Ricordiamo del resto, che la struttura semantica delle frasi con verbi zero-valenti (impersonali) è una struttura «completa» (totale) che non manca di nessun altro elemento. Questa «completezza semantica» è riconducibile alla realtà extralinguistica, alle azioni, ai fatti e fenomeni della realtà veicolati dai verbi o, meglio, dalle frasi impersonali. In altri termini, la «natura» di tali azioni, fenomeni è tale da non ammettere un soggetto esplicito (agente) tanto più che si tratta di azioni spontanee, non controllabili dalla coscienza di un agente animato che funga da soggetto dell’azione nella frase.

C’è però qui un fatto fondamentale a favore dell’ipotesi citata all’inizio, che ad un certo livello d’astrazione ogni azione presuppone il suo agente (animato o meno) e un elemento (oggetto) sul quale passa l’azione stessa. Che i verbi come *Tuona; Lampeggia*, ecc. abbiano un soggetto («fittizio») sembra essere confermato dalla flessione verbale che caratterizza tali costruzioni « impersonali» — 3ª persona singolare. Ci dobbiamo rendere conto della «non-causalità» di questa forma verbale. Va ricordato che, mentre il verbo di una frase «comanda» come «reggente» il suo complemento (la «reggenza»), allo stesso modo il soggetto «governa» il predicato (verbo) prescrivendogli la forma morfologica. Un nome (al nominativo singolare) richiede la terza persona del verbo all’interno di un sintagma predicativo (in russo, al passato è fissato anche il genere grammaticale-neutro).

Ricordiamo inoltre che in ungherese certi verbi impersonali possono svolgere la funzione di reggente, possono avere, cioè, argomento semantico, ad es.: *Ránk esteledett/virrad*t (ital. Ci colse la notte/l’alba)¹¹

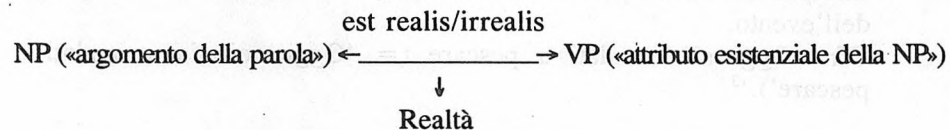
L’argomento ‘*ránk*’ (≈ su di noi) in ungherese conferisce al verbo un aspetto «compiuto» e, conversamente, un argomento del genere presso il verbo impersonale è possibile solo se il verbo è di aspetto «perfettivo», quindi in un contesto che suggerisca la prospettiva di «incompiutezza» dell’azione

¹¹Si veda: KOMLÓSY ANDRÁS, *Régensek és vonzatok*, JPTE Magyar Nyelvi Tanszék - MTA Nyelvtudományi Intézet, Budapest-Pécs, 1992, pp. 27-28.

tale argomento renderebbe agrammaticale la frase: *Már esteledett ránk, amikor... (≈ *Ci stava cogliendo la notte quando...)

Da esempi come quelli sopraindicati sembrerebbe del tutto naturale concludere che nel caso dei verbi zero-valenti (impersonali) gli elementi mancanti (o «fittizi») de facto sono «chiusi» nella sfera del verbo in seguito ad una certa «totalità semantica» dalla quale viene caratterizzata il verbo in questione.

Il soggetto, com'è noto, è l'elemento più saliente della frase e svolge un ruolo molto importante nell'esprimere il cosiddetto «rapporto predicativo» oppure la predicatività che è uno dei tratti distintivi fondamentali della frase. Dal punto di vista del rapporto predicativo il soggetto e il predicato vengono considerati i due elementi fondamentali, componenti principali della frase tra i quali — sul piano della frase — si costituisce il rapporto predicativo. In questo senso il soggetto (o gruppo del soggetto) rappresenta «l'argomento della parola» sul quale il predicato (o gruppo del predicato) come «attributo esistenziale» dell'argomento della parola fornisce informazioni. Nel caso in cui in una frase compaiono (esplicitamente) tutti e due i componenti (gruppi) si parla di una frase «a due componenti principali». Diremo allora che il rapporto predicativo viene espresso «esplicitamente» tra NP e VP. Qualora la frase comprenda solo una di queste due parti (VP) il rapporto predicativo si stabilisce «implicitamente» e la costruzione può essere chiamata «frase a un componenete (gruppo) principale». Il rapporto predicativo (la predicatività) è un tratto distintivo costante della frase e concorre nel rilevare in essa la cosiddetta «modalità predicativa» o «oggettiva» come attributo inalienabile della frase. La «modalità oggettiva» rispecchia (attraverso il rapporto predicativo) il rapporto reale o irreali dell'«attributo esistenziale» (del predicato) con il suo «argomento della parola» (con il soggetto) ed anche con la realtà dal punto di vista del parlante:



Ad es.: Piero legge (ha letto, leggerà) il romanzo. — Piero leggerebbe il romanzo.

Il mezzo fondamentale dell'esprimere la «modalità oggettiva» è la categoria grammaticale del modo verbale.¹²

¹²Cfr.: ISTVÁN PETE, op. cit., pp. 40-41. PÉTER MIHÁLY, A nyelv érzelmkifejezés eszközei és módjai, Tankönyvkiadó, Budapest, 1991, p. 131.

Mentre la categoria di tempo serve a localizzare l'azione espressa dal verbo sull'asse temporale, la categoria di persona localizza l'evento nello spazio. Trattandosi di una struttura «a due componenti principali» essa può essere valutata semanticamente come una frase «personale» con soggetto espresso. In una frase «ad un componente principale» con soggetto non espresso (fittizio o implicito) il valore personale (la «personalità») può essere rappresentato in diverso «grado», a partire dallo \emptyset (strutture impersonali con verbo zero-valente) fino a un'interpretazione determinata di persona. Si può costruire così una «scala di salienza semantica di personalità» a seconda del diverso «livello» di rilevanza semantica di persona. Cfr.:

- 1) Livello «inferiore». Il minimo grado di rilevanza, semantica di persona. Verbi zero-valenti (impersonali). Interpretazione *impersonale*. Cfr.: Piove. Lampeggia. Tuona. Gela.
- 2) Livello «alto». Costruzioni senza soggetto esplicito. Costruzioni con il «si» impersonale. Interpretazione *generica* (con riferimento a un numero non definito di persone).
Cfr.: In Italia si mangia molta pastasciutta.
Da queste parti te ne capitano di tutti i colori.
A noi italiani piace la pastasciutta.
Da queste parti non leggono molti libri.
- 3) Livello «medio». Il «medio» grado di rilevanza semantica di persona. Costruzioni con il «si» impersonale. Interpretazione *indeterminata* (la referenza del soggetto non è specificata; con i verbi cosiddetti «non inaccusativi».
Cfr.: Oggi si è ucciso un uomo
Hanno ammazzato compare Turiddu.
- 4) Livello «superiore». Il massimo grado di rilevanza semantica di persona. Costruzioni con il «si» impersonale; con i verbi inaccusativi. Interpretazione di persona determinata; con collocazione temporale dell'evento.
Cfr.: Oggi si è andati a pescare (= 'Oggi noi siamo andati a pescare').¹³

A questo punto possiamo fare una osservazione di carattere generale che riguarda anche il rapporto predicativo. La rilevanza semantica del soggetto (persona) ha un rapporto reciproco con la «totalità semantica» del verbo della frase, vale a dire che con la scadenza della rilevanza semantica del soggetto (cfr. i verbi impersonali) aumenta il grado della «completezza semantica» del verbo, e viceversa.

¹³Cfr. G. SALVI—L. VANELLI, op. cit., pp. 37-40.

Oltre a ciò che si è detto sopra in questo ultimo tipo rientrano — a nostro parere — le costruzioni con il verbo di 1^a e 2^a persona al modo indicativo o imperativo del tipo di *Vado* via domani; *Vai* via domani?; *Ora andiamo* a casa; *Venite* con noi?; *Vieni* qui!; *Aprite* la finestra!, ecc. dal momento che il riferimento personale deittico è espresso inequivocabilmente grazie alla flessione verbale: la 1^a persona indica il parlante, la 2^a — l'interlocutore (come due partecipanti all'atto comunicativo). Questa interpretazione (determinata) non è possibile alla 3^a persona del verbo in quanto la flessione fa riferimento ad una persona qualsiasi di cui si parla, ma che non partecipa all'atto comunicativo. Perciò le strutture con il verbo di 3^a persona senza soggetto (persona) devono essere considerate ellittiche, salvo i casi di interpretazione indeterminata e generica indicate sopra.

Per quanto riguarda le frasi con interpretazione generica, come In Italia in tutte le trattorie *trovi* pastasciutta, e: In Italia *mangiamo* sempre pastasciutta (le frasi-campione di G. SALVI—L. VANELLI), bisogna ricordare che in questi esempi la mancanza di localizzazione temporale (cioè il valore atemporale) conferisce alle frasi un'accezione «generica».

Infine, facendo una generalizzazione dei fatti presi in esame possiamo concludere che per definire il concetto di frase bisogna tener presente diversi aspetti (semantici, strutturali, extralinguistici) concorrenti nel meccanismo di formazione della frase. Noi — ai fini didattici — proponiamo la preferenza di una struttura «bipolare» (in confronto all'ipotesi di V.V. Martinov sulla «triplicità» della struttura menzionata sopra).

La «bipolarità» sembra essere confermata secondo la nostra opinione, anche dalla trasformazione «attivo → passivo» nella quale, com'è noto, il cambio della struttura superficiale della frase comporta il cambiamento dei ruoli sintattici degli elementi frasali: l'oggetto diretto diventa soggetto occupando la posizione argomentale del soggetto, a sinistra dal verbo, mentre il soggetto (agente) diventa complemento (di causa efficiente). La struttura sintatticamente «perde» l'oggetto diretto in quanto nella nuova forma predicativa (che è un participio e si comporta morfologicamente come un aggettivo), la «trasformazione» non dispone della posizione argomentale dell'oggetto diretto all'accusativo. In altri termini, per un oggetto all'accusativo non c'è posizione da occupare a destra del verbo, e, di conseguenza, questo elemento (oggetto) deve essere dislocato a destra, ai confini di frase sì, ma — in un senso più ristretto — al di fuori del «nucleo» frasale, alla periferia.

Nel cercare di dare una breve definizione alla frase, si riceve un'unità comunicativa minima della lingua (e della parola) grammaticalmente e semanticamente costruita, intonativamente marcata e dotata delle categorie di predicatività e modalità.

L'OPERA DI BRUNETTO LATINI NELLA LETTERATURA ITALIANA MEDIEVALE

1. Introduzione. “(...)sommo maestro in retorica, tanto in bene saper dire come in bene dittare”¹, Brunetto Latini fu definito in questo modo da Giovanni Villani (1280 ca. — 1348), mercante e banchiere, guelfo di parte nera, prosatore di cronica e di storia, che scrisse una Cronica, articolata in dodici libri², una specie di storia universale che si interrompe al 1346. Brunetto Latini, notaio, uomo politico, esiliato, maestro di retorica, letterato, precettore di Dante e di Guido Cavalcanti, priore di Firenze...ecc., ecco il ritratto di quell'uomo eccezionale del Duecento che ritroviamo nel XV° canto dell'Inferno nella Divina Commedia di Dante.

Quindi lo scopo del presente lavoro sarebbe di ricostruire la sua vita, di seguire la sua attività politica, di presentare in parte le sue opere e di esaminare un po' per quali ragioni Dante poté incontrarlo nell'Inferno fra quelli che avevano violato le leggi della natura. Molti, scienziati e dotti³, si

¹ GIOVANNI VILLANI, *Cronica*, libro VIII, cap. 10

² Di questi dodici libri nei primi sei G. Villani narra la storia universale dalla torre di Babele fino al 1266, ma negli ultimi l'attenzione si sposta piuttosto su Firenze con alcuni accenni alla situazione italiana ed europea. “*Mira a dar memoria de' fatti, pigliandoli dove li trova, e spesso copiando o compendiando i cronisti che lo precessero. Sono nudi fatti, raccolti con scrupolosa diligenza, anche i più minuti e familiari, della vita fiorentina, come le derrate, i drappi, le monete, i prestiti: materiale prezioso per la storia. Ma questa cruda realtà, scompagnata dalla vita interiore che la produce, è priva di colorito e di fisionomia e riesce monotona e sazievole.*” Fr. de Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Morano, Napoli, 1870. Aggiunti sono a quell'opera altri 11 libri dal fratello minore Matteo e troviamo un ulteriore intervento aggiuntivo compiuto dal figlio di Matteo, Filippo, ma cronologicamente i suoi capitoli non superano il 1364.

³ PIETRO ALIGHIERI, *Petri Allegherii super Dantis, ipsius genitoris, Comoediam Commentarium*, ed. Nannucci, Firenze, 1846, p. 177. BOCCACCIO, *De casibus virorum illustrium*. TH. SUNDBY, *Della vita e delle opere di Brunetto Latini*, Firenze, 1884. A. PÉZARD, “*Dante sous la pluie de feu — Enfer XV*”, *Études de philosophie médiévale*,

sono pronunciati durante i secoli passati argomentando pro o contro il peccato abominevole attribuito per via di Dante a Brunetto Latini, ma nessuno ha potuto trovare una spiegazione verosimile al fatto di incontrarlo fra i sodomiti.

Però neanche questo lavoro ne presenterà la soluzione, e naturalmente non pretenderà essere una reinterpretazione né globale, né parziale delle opere del Latini, ma mira a contribuire al riconoscimento e rivalorizzazione di alcuni aspetti e segmenti della sua raccolta.

2. La vita⁴. Figlio di Bonaccorso di Latino, Brunetto (scritto all'epoca Burnetto, forma prevalente nei documenti e attestata dalle sottoscrizioni autografe) nacque probabilmente nel terzo decennio del secolo XIII.⁵ Dal padre (notaio), morto probabilmente nel 1280⁶, certo apprese grammatica e retorica, per poi essere avviato al notariato.

Non si trovano suoi rogiti anteriori al 1254; è dapprima, come si firma nel 1259, "*Antianorum scriba*", poi nel febbraio 1260 sindaco (consulente) del comune di Montevarchi.

Ebbe moglie avendone tre figliuoli⁷, ma della sua vita familiare non sappiamo nulla. Fu guelfo militante, notaio, magistrato, filosofo di grande

Paris, Librairie Philosophique, 1950. F. MAZZONI, *Latini Brunetto*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma, 1971. ...ecc.

⁴Per la vita di Brunetto Latini ho riassunto i seguenti studi ed opere: F. MAZZONI, *Latini Brunetto*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma, 1971. M. PAZZAGLIA, *Latini Brunetto*, in *Dizionario Critico della letteratura italiana*, II, 1986. *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, 1960. BIANCA CEVA: *Brunetto Latini, L'uomo e l'opera*, Milano-Napoli, ed. Riccardo Ricciardi, 1965. *Li livres dou Tresor par Brunetto Latini*, publié par P. Chabaille, Introduction, Paris, Imprimerie Impériale, 1863. P. A. MESSELAAR, *Le vocabulaire des idées dans le Trésor de Brunet Latin*, Amsterdam, 1963. *Il Tesoretto e il Favoletto di Ser Brunetto Latini*, a cura di G. Molini, Firenze, 1824. *La Rettorica di Brunetto Latini*, testo critico a cura di F. Maggini, Firenze, 1915.

⁵M. PAZZAGLIA (*Dizionario critico...*), THOR SUNDBY, (*Della vita e delle opere...*), G. CONTINI (*Poeti del Duecento...*) gli attribuiscono una nascita nel 1220 ca., ma P. Chabaille è, anche lui, per il 1230.

⁶Fa testamento nel 1280.

⁷"*Un Perso (o Persio), una Bianca, la quale nel 1284 sposò Guido di Filippo da Castiglionchio, e una Cresta*" in voce Latini (A. d'Addario) in *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma, 1971

cultura e divulgatore della nuova cultura retorica⁸ nella Firenze duecentesca⁹, che attingeva alle antiche fonti¹⁰. Nell'estate 1260 è mandato ambasciatore¹¹ ad Alfonso X re di Castiglia¹² (el Sabio) per chiedergli aiuto (come al neo-eletto re dei Romani) contro i Ghibellini toscani e contro il re Manfredi¹³.

⁸R. DAVIDSOHN (*Geschichte von Florenz, e Forschungen zur alteren Gesch. von Florenz*, Berlin, 1908), gli attribuisce un'epistola del 1258, in risposta alla protesta del Comune di Pavia per l'uccisione, perpetrata dai Fiorentini, dell'abate di Vallombrosa (Tesauro Beccaria), di nobile famiglia pavese, accusato di cospirazione a favore dei Ghibellini, e un documento del 1284, relativo alla lega di Firenze, Lucca e Genova contro Pisa. Ambedue sono scritti in latino, secondo le regole dell'*ars dictandi* (cfr. più tardi) e del *cursum romano (stilus altus)* che Brunetto introdusse nella cancellaria fiorentina.

⁹"Egli fu cominciatore e maestro in digrossare i Fiorentini e fargli scorti in bene parlare, e in sapere guidare e reggere la nostra repubblica secondo la Politica." Giovanni Villani, *Cronica*, lib. VIII, cap. 10

¹⁰Riducendo ad esempio in volgare la *Rhetorica ad Herennium*.

¹¹ "E io presi *compagna*
e andai in Ispagna
e feci l'ambasciata
che mi fue ordinata" Tesoretto (opera scritta durante l'esilio in Francia) vv. 135-138. P. Chabaille nella sua introduzione deduce dal verso 135 scritto in questo modo: "E io presi *compagna...*", che Brunetto Latini si sarebbe sposato nel 1260 prima di partire. Mentre nell'edizione di G. Molini del Tesoretto (Firenze, 1824) troviamo la nota su questa parola *compagna-compagnia*, "Né solo da si fatti nomi toglian talora gli antichi la lettera 'i' accentata, ma si ancora la sopprimeano nei verbi." p.13.

¹²"...esso Comune saggio
mi fece suo messaggio
all'alto re di Spagna,
ch'or e re de la Magna
e la corona atende, (...)" Tesoretto vv. 123-127

¹³"Et quant il (l'imperatore Frederico) fu trespassez de cest siecle, si comme a Dieu plot, l'empire vaca longuement sanz roi et sanz empeor, jà soit ce que Mainfroiz li filz dou devant dit Frederic, non mie de loial mariage, tint le roiaume de Puille et de Secile contre Dieu et contre raison, si comme cil qui dou tout fu contraires à sainte Eglise. Et por ce fist il maintes guerres et diverses persecutions contre toz les Ytaliens qui se tenoient devers sainte Eglise, meismement contre la guelfe partie de Florence, Tant que il furent chacié hors de la vile, et lor choses en furent mises à feu et à flamme et à destruction; et avec els en fu chaciés maistres Brunez Latin; et si estoit il par cele guerre essilliez en France quant il fist cest livre por l'amor de son ami, selonc ce que il dit el prologue devant." Li Tresors (par P. Chabaille), I/II, cap. XCIX, p. 102 (La citazione si legge nei capitoli che furono scritti dopo il suo ritorno a Firenze.)

Durante il ritorno da questa infruttuosa missione in Ispagna apprese, come narra l'esordio del *Tesoretto*¹⁴, la notizia della rotta di Montaperti il 4 settembre 1260. (Si conserva un'epistola commossa, scritta dal padre, in cui si narra dell'esilio al quale furono condannati i guelfi dai vincitori ghibellini.) Restò allora in Francia, dove visse della sua professione di notaio¹⁵ nell'ambiente dei mercanti e finanzieri fiorentini e dove scrisse le sue opere maggiori, la *Rettorica*, *Li Tresors*, e *il Tesoretto*.

In Francia frù della protezione di un ricco e potente personaggio¹⁶ (da alcuni identificato con Luigi IX o con Carlo d'Angiò, ma con poca probabilità) che era sicuramente, come appare dalla *Rettorica*, non di real lignaggio, ma un guelfo fiorentino¹⁷. Tre settimane dopo la battaglia di Benevento, con

¹⁴“e poi senza soggiorno

ripresi mio ritorno,

(...)

incontrai uno scolaio

su 'n muletto vaio

che venia da Bologna,

(...)

Io lo pur dimandai

novelle di Toscana

in dolce lingua e piana;

ed e' cortesemente

mi disse immanentemente

che guelfi di Firenze

per mala provedenza

e per forza di guerra

eran fuor della terra,

e 'l dannaggio era forte

di pregiati e di morte.” *Tesoretto* vv. 139-162. “La cagione per che questo libro è fatto si è cotale, che questo Brunetto Latino, per cagione della guerra la quale fue tra le parti di Firenze, fue isbandito della terra quando la sua parte guelfa, la quale si tenea col papa e colla Chiesa di Roma, fue cacciata e sbandita della terra.” *Rettorica* (opera scritta ugualmente in Francia), I. 10

¹⁵Esistono atti rogati da lui alla fiera mercantile di Arras il 15 settembre 1263, a Parigi (dove secondo Boccaccio ed altri passò il tempo maggiore del suo esilio, forse vi insegnò la filosofia), il 26 successivo, a Bar-sur-Aube in Sciampagna il 14 aprile 1264.

¹⁶“...in Francia (...) trovò uno suo amico della sua cittade e della sua parte, molto ricco d'avere, ben costumato e pieno de grande senno...” *Rettorica* I, 10 “...le bailleraì je à toi, biax dous amis,” *Li Tresors*, livre I/I cap.I. “fino amico caro...” *Tesoretto* v. 2427 ...ecc.

¹⁷Secondo F.J. CARMODY (*Li livres dou Tresor de Brunetto Latini*, Berkeley, 1948) quest'amico era della famiglia della Tosa: Davizzo della Tosa.

la sconfitta dei ghibellini e la morte del re Manfredi, il 16 marzo 1266 era già a Firenze. Ricevette incarichi sempre più importanti nell'amministrazione comunale, anche per conto degli Angioini; nel 1267 è notaio "ufficiale" del comune, nel 1269 rogava atti come protonotaro del vicario generale di re Carlo in Toscana, tra il 1272 e il 1274 appare in atti come cancelliere¹⁸. Dopo la sua carriera politica assume ancor maggiore importanza, nel 1280 è mallevadore per i guelfi accanto a Guido Cavalcanti e ad altri nella pace del cardinal Latino con i ghibellini. Nel 1284 con Manetto Benincasa, era uno dei due plenipotenziari che trattavano con Genova e Lucca la Lega Guelfa contro Pisa, e apparteneva quell'anno, con Guido Cavalcanti e Dino Compagni, al Consiglio del Podestà. Infine nel 1287 fu nominato priore dal 15 agosto al 14 ottobre, arringatore nei Consigli di Firenze nel 1289. Così, fino alla fine della sua carriera, non cessava di esercitare una grande influenza sugli affari della repubblica fiorentina. Negli atti di quegli anni Latini appare spesso in veste di moderatore e ispiratore delle varie decisioni. Non ci fu nel decennio del 1282 al 1292 nessuna deliberazione, politica o amministrativa, in cui Brunetto non comparisse, non venisse ascoltato.

Morì nel 1294¹⁹, e fu sepolto in Santa Maria Maggiore, e sulla sua pietra tombale si trova l'iscrizione: "*Sepulcrum Brunetti Latini et filiorum*".

3. Alcuni aspetti sociali²⁰. Lo sviluppo della prosa in volgare in Italia tra Duecento e Trecento segna un percorso rilevabile sia geograficamente sia attraverso la formazione di nuovi centri culturali. Prevale soprattutto la

¹⁸In un atto del 1273 si chiama: "*Ego Brunectus de Latinis notarius, necnon scriba consiliorum et cancellariae communis Florentiae*" in Fauriel, *Histoire littéraire de la France*, tome XX, pp. 276-304.

¹⁹Secondo GIOVANNI VILLANI, *Cronica*, ma A. d'Addario nella voce *Latini* (in *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma, 1971) enumera un documento, un atto di quietanza, al notaio fiorentino ser Corrado di Ruggiero per il pagamento di una somma, fatto il 6 dicembre 1293 da una delle sue figlie, Cresta, anche a nome del fratello Bartolo. Questo documento sembra testimoniare che il 6 dicembre 1293 ser Brunetto non viveva più. Mentre la nota 126. del conte Gianmaria Mazzuchelli (in *Vite d'uomini illustri fiorentini* scritta da Filippo Villani (cfr. nota 1), Firenze, 1847.) ci presenta un'altra possibilità dicendo che, "*Dal capitolo poc' anzi citato di Giovanni Villani si ricava ch'egli morì in Firenze nel 1294, o pur nel 1295, mentre sul principio quivi parla di un fatto avvenuto nel 1294, indi riferisce ciò che successe nel 1295, ed appresso soggiunge che 'nel detto anno morì in Firenze messer Brunetto...' onde non si saprebbe decidere se al 1294, o al 1295 si abbia ad attribuire quell'espressione di detto anno.*" p. 110.

²⁰È un riassunto delle pp. 70-73 di MARIO RICCIARDI, *La letteratura in Italia, Profilo storico*. Bompiani, 1988.

circolazione di una letteratura proveniente dalla Francia²¹, trasmessa da trovatori specializzati principalmente nella letteratura d'amore. È in Lombardia e nel Veneto che vi sono i maggiori centri municipali, che rappresentano il rinnovamento culturale, spesso attraverso l'opera di volgarizzazione e di divulgazione dei modelli latini.

Scendendo verso sud è Bologna, sede dell'università con una forte cultura giuridica, il centro di maggior prestigio e fama. Questa cultura giuridica non è soltanto uno studio disciplinare del diritto, ma estende la sua influenza nei campi determinanti della nuova attività e del nuovo spazio che si apre nella vita civile dei comuni: la politica e l'amministrazione. L'arte della politica e la formazione dell'uomo pubblico sono i temi fondamentali della cultura laica: ma la retorica ne è lo strumento, e i più impegnati professionisti in questo campo sono i giudici e i notai.

Firenze emerge verso la metà del Duecento per assumere presto un ruolo centrale, soprattutto nel campo della letteratura didattica e della storiografia politica.

Nel nuovo centro politico e culturale, cioè nel comune si concentrano tutti gli elementi portanti delle nuove esperienze; si afferma la borghesia, hanno spazio le nuove professioni, si presenta una possibilità reale di miglioramento economico per gli artigiani e per i lavoratori...ecc., ed è proprio tutto questo che si traduce in un senso alto e spesso conflittuale²² di partecipazione diretta alla vita pubblica.

Il ritardo relativo dell'apparizione della prosa, rispetto alla poesia è dovuto al fatto che i suoi motivi fondamentali sono legati alla sua dipendenza più diretta dal contesto pubblico della vita comunale (mentre i trovatori erano apprezzati piuttosto nelle corti signorili) e soprattutto dai nuovi protagonisti sociali, mercanti e borghesi.

²¹Parallelamente alla carriera di Brunetto Latini comincia per esempio quella di un trovatore ('trouvère' in francese, cioè in lingua d'oïl — trovatori sono soltanto quelli che parlano in lingua d'oc) di origine piccarda, Adam de la Halle. Arras, la città del poeta era già nel secolo XIII una città prosperosa, dove si era creata l'industria pannaiola e che era conosciuta per la sua attività bancaria e commerciale. Una vita urbana, una classe borghese si forma allora, — un'aristocrazia di mercanti — che non contenta di prendere il potere politico, vuole anche ornarsi dei fiori della poesia.

²²"Sachiez, dit-il, que la place de terre où Florence siet, fu jadis apelée Chiés de Mars, ce est à dire maisons de bataille; quar Mars, qui estune des .vij. planetes, est apelé Diex de bataille, et ainsi fu il aoré anciennement. Por ce n'est il mie merveille se li Florentin sont touz jors en guerre et en descort, car cele planete regne sor els. De ce doit maistres Brunez Latins savoir la verité; car il en est nez, et si estoit en essil lorsqu'il compila ce livre, por l'achoisson de la guerre as Florentins." Li Tresors, livre I/I, cap. XXXVII.

La prosa deve scalzare una presenza latina più forte legata alla tradizione scientifica, colta e disciplinare del trattato alla cui diffusione è possibile opporre l'utilità e l'efficacia della nuova prosa volgare. La necessità di divulgazione (e di educazione) è preminente, e riguarda non solo la formazione dell'uomo pubblico e dell'amministratore, ma anche il gusto dei lettori.

Si presenta la possibilità di raccontare esperienze reali nelle testimonianze di viaggio e nei racconti. È proprio la base della prosa di cronaca e storica che trasforma l'interesse prevalente per la storia antica e mitica (soprattutto di Roma²³) nella ricerca dei cronisti e degli storici comunali sul significato della lotta politica.

Dalla nuova cultura urbana deriva un aumento della domanda di sapere e quindi un peso maggiore attribuito alla cultura. Si presenta il desiderio di conoscere, il gusto enciclopedico²⁴ a cui si aggiunge ben presto una maggiore consapevolezza, la volontà di introdurre criteri di analisi, di giudizio²⁵.

²³"*Et porce que maintes estoires devisent que Romulus et Remus furent né d'une lue, il est bien droiz que je en die la verité. Il est voirs que quant il furent né, l'on les gita sor une riviere porce que la gent ne s'aperceussent que lor mere eust conceu. Entor cele riviere manoit une feme qui servoit a touz communement, et tels femes sont apelées en latin lues. Cele feme prist les enfanz et les norri molt doucement; et por ce fu il dit que il estoient fil d'une lue; mais ne estoient mie.*" Li Tresors livre I/I cap. XXXV.

²⁴"*La scienza non era ancora produttiva, ma consisteva nell'appropriarsi di ciò che un'epoca precedente di alta cultura aveva scoperto. Perciò quelle compilazioni popolari e perciò le traduzioni di opere di autori classici che rendevano accessibili questi al gran pubblico, ignaro della lingua dotta e servivano quindi al medesimo scopo della divulgazione del sapere.*" A. GASPARY, Storia della Letteratura Italiana, Torino, Loescher, 1887, p. 159. Prima che Brunetto Latini avesse scritto Il Tesoro, Vincent de Beauvais aveva composto il suo *Speculum universale* (o *Speculum Maius*) la prima enciclopedia dove tutte le conoscenze umane siano state divise in classi e in rami fondati su distinzioni razionali. Molti imitatori di Beauvais si erano messi a comporre diverse opere (forse meno riuscite); si tratta di raccolte nelle quali erano legati o giustapposti riassunti delle diversi parti della scienza umana. Così, scritti prima o dopo Li Tresors di Brunetto Latini abbiamo l'*Etymologiae* o *Origines* di Isidoro di Siviglia *Le livre de Sydrach*, o *La Fontaine de toutes sciences*, *De Universo* o *De Rerum Naturis* di Rabano Mauro, *L'Image du Monde* di Honoré d'Autun (prima attribuita a Gautier de Metz), *Le Trésor de Pierre de Corbeille*, il *Bréviaire d'amor* d'Ermengaut de Béziers...ecc.

²⁵Non è più sufficiente l'accumulo di nozioni, occorre organizzarle ragionevolmente, occorre verificarne il grado di verità, cioè il carattere veramente scientifico. Brunetto Latini per esempio, non contento di scrivere la storia naturale secondo gli anziani e i moderni, ha talvolta invocato la testimonianza delle persone competenti ai suoi occhi, tali come marinai, viaggiatori, e soprattutto quando narra un fatto straordinario o soprannaturale

È analizzando i costumi e i comportamenti, i sentimenti e i legami tra gli individui, che la prosa diventerà quello strumento formidabile il quale permetterà di tramandare nel tempo il proprio nome²⁶ e, perciò, di parlare di sé, anche a lettori sconosciuti.

Date tutte queste circostanze, Brunetto Latini, grande intellettuale urbano, potrà concentrare la sua attività soprattutto nel rapporto positivo tra la cultura giuridica, derivata dai bolognesi, e quella letteraria.

4. **Le opere di Brunetto Latini.** Per le opere sarebbe infatti difficile stabilire un ordine cronologico, mentre pare essere certo che scrisse i principali lavori durante l'esilio in Francia, in un momento di *otium* forzato, cioè fra il 1260 e il 1266, dove rimase fino a quando gli avvenimenti politici non gli permisero di riprendere la sua vita abituale. È dunque al periodo francese che appartengono la Rettorica, traduzione con commento dei primi 17 libri del *De inventione* ciceroniano, che allora si chiamava *Rhetorica vetus*, l'opera con la quale Brunetto intende insegnare a un pubblico laico le regole del parlare e del comporre con arte, considerate come parti essenziali della scienza politica; Li Tresors, il suo scritto più celebre, l'enciclopedia di notizie scientifiche, filosofiche, retoriche e politico economiche, in prosa scritta in lingua d'oïl, è dunque una somma esplicitamente compilatoria; due

del quale non vuole assumersi la responsabilità; "*La sisisme lignie est (faucons) sourpains. Cist est molt grans, et resemble aigle blanche, mais des oilz et des eles et dou bec est il semblables au girfaut, jà soit ce que je n'aie home trové qui le veist onques.*" Li Tresors livre I/V. cap. CL., "*(Alcions) pose oes empres la mer sor le sablon, et ce est au tens d'iver, quant les tempestes et les orribles fortunes suelent sordre parmi la mer; et accomplit la naissance ses fils en .vij. jors, et en .vij. autres les norrit; ce sont .xiiij. jors, et il sont de si haute vertu, selonc ce que li marinier, qui maintes foiz l'ont esprové, le tesmoignent, que toutes tempestes se departent, et li airs esclarcist et li tens est dous et soés tant comme li .xiiij. jor durent.*" Li Tresors livre I/V cap. CLII., "*(Besainnes) ont duz et rois, et font batailles, et fuient la fumée, et se afichent par le son des pierres et des tambures et de tels choses qui font son et grant tumulte. Et si dient cil qui esprové l'ont, que eles naissent de charoigne de buef...*" Ibidem. I/V. cap. CLV.

²⁶ "(...) io Burnetto Latino,
che vostro in ogne guisa
mi son senza divisa,

a voi mi racomando." Tesoretto vv. 70-73 cfr. nota 12: "...fu chaciés maistres Brunez Latin...." Li Tresors, livre I/II. cap. XCIX. cfr. nota 13: "...questo Brunetto Latino, per cagione della guerra..." Rettorica I. 10. cfr. nota 21: "...ce doit maistres Brunez Latins savoir la verité..." Li Tresors, livre I/I. cap. XXXVII. ...ecc. Fu Jehan Duquesne che volendo appropriarsi de il Tresor, prese la precauzione di cancellare il nome di Brunetto Latini dai numerosi passi dove si trovava, scrivendo alla fine soltanto il suo nome. Li Tresors, (par P. Chabaille) Introduction. Paris, 1843, p. XXII.

opere in volgare italiano in versi: il Favolello, un trattato sull'amicizia, che deve il suo titolo al francese *fablel* nel valore generico di 'poemetto' e che informa dell'amicizia dell'autore con i concittadini Rustico di Filippo e Palamidese di Bellindote; e il Tesoretto incompiuto, il quale riassume quasi le stesse idee che il Trésor sotto la forma di una visione allegorica. Volgarizzò inoltre tre orazioni di Cicerone: *Pro Ligario*, *Pro Marcello* e *Pro rege Deiotaro*. Abbiamo ancora una canzonetta "S'eo son distretto innamoratamente" trasmessa dal canzoniere Vaticano 3793, "un componimento di tono arcaico, che anche per le immagini di bestiario, s'iscrive modestamente sotto il nobile segno di Guido delle Colonne e Stefano Protonotaro."²⁷ Forse una Sommetta, "in volgare modo, ad amaestramento di ben saper componere volgarmente lettere' (e fors'anche certo materiale astronomico e astrologico, in latino e in volgare, dello stesso manoscritto Stroziano)."²⁸

Non fanno parte delle sue opere il Mare amoroso di un autore lucchese, e il *Pataffio*, una lunghissima frottola piena di scherzo e di riso, di cui Franca Ageno in alcune pagine di una dotta trattazione²⁹ ha con quasi certezza dimostrato che l'autore è Ramondo di Amaretto Mannelli, vissuto nel secolo XV.

5. La Rettorica. "(...) quando nel mondo ad ora ad ora m'insegnavate come l'uom s'eterna"³⁰

L'esaltazione dantesca del suo nobile magistero non va probabilmente intesa come una specifica attività scolastica³¹, ma come un insegnamento attuato

²⁷Poeti del Duecento, a cura di G. CONTINI, Milano-Napoli, 1960, p. 172

²⁸ibidem. p. 174

²⁹F. AGENO, *Per l'identificazione dell'autore del "Pataffio"*, Studi di filologia italiana, Firenze, Sansoni, 1962, vol. XX. pp. 75-78

³⁰A. DANTE, *Divina Commedia*, Inf. c. XV. vv. 84-85

³¹Anche su questo tema molti studiosi e commentatori di Dante si sono chiesti in quale modo si dovesse intendere l'insegnamento di Brunetto, se era in senso letterale come di ufficio didattico, oppure in senso più largo come di ammaestramento che traesse la sua forza dall'autorità che veniva a lui dalla vita e dalle opere. Il fatto che Brunetto parlando di sé in terza persona si chiamasse 'Maestro', ebbe come conseguenza che attraverso i secoli, si persistesse a dare valore all'interpretazione più strettamente letterale del vocabolo, e che tale interpretazione passasse da un senso all'altro nelle storie letterarie, nelle biografie e nei commenti. (cfr. p.es.: TH. SUNDBY, *Della vita e delle opere di Brunetto Latini*, Firenze, 1884) F. NOVATI (*Freschi e Minii del Duecento*, Milano, Cogliati, 1925, pp. 274-275) escludendo che il Latini tenesse scuola nel senso ristretto della parola, ammette che la notizia

mediante la conversazione, l'esempio, gli scritti, dell'*ars dictandi*, della retorica, quest'ultima come arte del persuadere e fondazione, attraverso la parola, della convivenza civile. Brunetto, quando scrisse la sua *Rettorica*, volgarizzando i primi 17 capitoli del *De inventione* ciceroniano e accompagnandoli con un largo commento, trasportò naturalmente al volgare le norme della cultura latina. Essa rappresenta con le traduzioni di alcune orazioni ciceroniane già citate³² (*Pro Ligario*, *Pro Marcello* e *Pro rege*

di Filippo Villani: "Multi tamen illam publice professi sunt artem /oratoriam/, inter quos Brunectus Latinus, philosophus celeberrimae famae fuit...", avesse un fondamento di verità. Mentre G. CONTINI (*Poeti del Duecento*, ed. cit., p. 170.) riferendosi in modo particolare alle parole del Villani, chiaramente riassume: "Non si pensa ormai più ad una vera e propria attività didattica di Brunetto, ma ad un magistero del tutto libero, ad una consuetudine di conversazione con gli ingegni più promettenti della città". B. CEVA (*Brunetto Latini, L'uomo e l'opera*, ed. cit., p. 218.) citando le parole di BOCCACCIO, (*Il Comento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di D. Guerri, Bari, Laterza, 1918, vol III, p. 193.) "E così mostra l'autore che da questo ser Brunetto Dante udisse filosofia, gli ammaestramenti della quale, si come santi e buoni, insegnano altrui di venire eterno e per fama e per gloria", aggiunge che non pensa che si possa credere che Dante nell'elogio che fa di Brunetto, a cui riconosce di aver esercitato verso di lui un alto ufficio di docente, potesse alludere a qualche più o meno autorevole insegnamento cattedratico.

³²Nella prima edizione l'orazione *Pro Ligario* è preceduta da una lettera dedicatoria "Al suo caro e verace amico"; la stessa lettera con alcune variazioni e pubblicata da Rezzi: (*Le tre orazioni di M. T. Cicerone dette dinanzi a Cesare per M. Marcello, Q. Ligario e il re Deiotaro volgarizzate da B. Latini*, a cura di L. M. Rezzi, Milano, Fanfani, 1832, pp. 25-28) "Al suo caro e verace amico Dedi Buonincontri Brunetto Latini salute e tutto bene. Piacque al tuo valoroso cuore, il quale non desidera che le valenti cose, che la diceria che fece Marco Tullio dinanzi a Giulio Cesare, pregando per Quinto Ligario... io la dovessi volgarizzare e recare alla nostra commune parlatura; sicché ella fusse intesa per te, che non se' letterato né usato in strani paesi. Ed io per lo tuo amore piglierò sopra di me quest'affanno; conoscendo bene che la fatica è grande, non per travaglio della mia persona, ma per lo dettato, che è alto e latino forte. Ma se io ne farò mio potere, ne sarò iscusato (...) ora voglio, che tu sappi, che Marco Tullio fu il miglior parladore del mondo, siccome testimoniano tutte le storie. Egli si levò per difendere Quinto Ligario e disse questa diceria (ovvero orazione), la quale è tenuta molto sottile e molto lodata dai buoni intenditori; la quale comincia in questo modo". Basti citare il primo passo del famoso elogio a Cesare del *Pro Marco Marcello* per dimostrare quanto la lingua italiana abbia già nelle mani di Brunetto Latini un'intensa forza espressiva: "Tu hai domato per battaglia genti crudeli e barbare, le quali, a recare in conto, sono senza novero; a nominare le luogora, sono senza fine; piene d'ogni ricchezza. Ma tu pure hai vinto quelle cose, che bene aveano natura e condizione che si poteano vincere. Perciòché non è neuna sì grande forza, la quale o per forza o per ingegno o per ferro, non si possa indebolire o rompere. Ma vincere l'uomo il suo animo, costringere l'ira e l'odio, ubbidire il vincitore a colui che è vinto, rilevare colui che è caduto, contra di lui combattendo, e accrescere per dibonarietà e senno la sua prima dignità, questa non è tanto opera di perfetto uomo, ma somigliante d'operazione divina." in

Deiotaro, la materia delle quali opere si ritroverà ugualmente nei capitoli finali del *Trésor*), la fondazione reale della prosa d'arte in Firenze³³.

La *Rettorica*, scritta su richiesta di un autorevole amico³⁴ durante l'esilio di Brunetto non fu portata a termine, forse a causa dell'assorbimento della materia nell'enciclopedico *Trésor*. L'autore, primo traduttore in volgare di Cicerone, tenta un'operazione di modernizzazione del mondo del grande scrittore latino, sottolineandone gli aspetti più propriamente rispondenti agli *interessi comunali* nel ricco commento che segue volta per volta i brani dell'opera ciceroniana³⁵. Dunque un ampio commento, nel quale Brunetto fonde, con un tipico sincretismo medievale, numerose fonti: Mario Vittorino (*In libros M. T. Ciceronis de Inventione*) e Severino Boezio (*In Topica Ciceronis*. E, meno accertabile, *De consolatione Philosophiae*), in primo luogo, poi autori come Sallustio, Lucano, Ovidio e, fra i teorici recenti, Bene

“*Le tre orazioni di Cicerone*” pubblicate da L. M. Rezzi, ed. cit., p. 7. Mentre per le differenze che appaiono manifeste tra il volgarizzamento della *Rettorica* e quello delle orazioni: “*sono dovute soprattutto alla natura diversa di queste opere. Il De Inventione composto da Cicerone nella prima giovinezza, testimonia il suo inestinguibile ardore di apprendere; (...) Ben altro stile, invece, è quello dei discorsi, frutto di un intelletto più maturo e più padrone di sé (...)*”. B. CEVA, *Brunetto Latini, L'opera e l'uomo*, ed. cit., pp. 80-81.

³³Nei documenti della cancelleria fiorentina del secolo Duecento si fanno evidenti le caratteristiche preziose del cosiddetto *stilus altus* introdotto da Pier della Vigna nella curia federiciana. “...*si come sono li buoni parlatori e dittatori, si come fu maestro Piero dalle Vigne, il quale perciò fue agozetto di Federigo secondo imperadore di Roma e tutto sire di lui e dell'impero.*” *Rettorica*, I.5. È stato merito di R. Davidsohn, (*Geschichte von Florenz*, ed. cit.) ravvisare in questa innovazione la mano di Brunetto.

³⁴“*E poi si n'andò in Francia per procurare le sue vicende, e là trovò un suo amico della sua cittade e della sua parte (cfr. nota 17), molto ricco d'aver, ben costumato e pieno de grande senno, che li fece molto onore e grande utilitate, e perciò l'appellava suo porto, si come in molte parti di questo libro pare apertamente; ed era parlatore molto buono naturalmente, e molto desiderava di sapere ciò che' savi aveano detto intorno alla rettorica; e per lo suo amore questo Brunetto Latino, lo quale era buono intenditore di lettera ed era molto intento allo studio di rettorica, si mise a fare questa opera...*” *Rettorica* I. 10.

³⁵“*L'autore di questa opera è doppio: uno che di tutti i detti de' filosofi che fuoro davanti lui e dalla viva fonte del suo ingegno fece suo libro di rettorica, ciò fue Marco Tullio Cicero, il più sapientissimo de' Romani. Il secondo è Brunetto Latino cittadino di Firenze, il quale mise tutto suo studio e suo intendimento ad isponere e chiarire ciò che Tullio avea detto; ed esso è quella persona cui questo libro appella sponitore...*” *Rettorica* I. 7.

da Firenze e Goffredo di Vinsauf³⁶. È il dominante impegno civile che induce Brunetto a postulare la necessità, per l'oratore, d'una vasta cultura, che troverà un'esposizione sistematica nel *Trésor*.

La *Rettorica* stabilisce le norme del "dire" e del "dittare". Il "dire", con i suoi tre generi, cioè "dimostrativo", "deliberativo", e "giudiciale", riguarda anche il "saper dire in ambascerie et in consigli de' signori e delle comunanze", dato che, per Brunetto, l'oratore non è soltanto l'avvocato, ma il cittadino, attore della propria storia.

Il secondo, cioè il "dittare", riguarda il componimento letterario, e cioè la prosa d'arte e la poesia, l'epistola e la canzone d'amore, concepiti anch'essi come discorso e dialogo, come 'tensione tacita' fra scrittore e destinatario. La poesia è dunque vista da Brunetto come una specie di comunicazione e, per questa via, è subordinata alla scienza civile: e, nella sua forma più elevata, un insegnamento altissimo d'umanità, come attestano le opere dei grandi poeti, "che anno messo in iscritta l'antiche storie, le grandi battaglie e l'altre vicende che muovono li animi a ben fare"³⁷.

Brunetto Latini dunque "spuose la *Rettorica* di Tullio" secondo la testimonianza del Villani e legò strettamente in essa il suo nome a quello di Cicerone³⁸.

Come l'oratore romano anch'egli vedeva nell'eloquenza uno degli *strumenti essenziali* di governo, anzi il mezzo più alto per *dominare nella vita politica*³⁹ (un concetto, che era già stato elaborato prima di lui da altri, in modo particolare da Guido di Faba, maestro di retorica a Bologna). Subito dal tono dello stile in cui è tradotto il primo periodo e da quello del commento che segue, si rivela un accento di passione e di esperienza personale: "Sovente e molto o io pensato in me medesimo se lla copia del

³⁶Cfr. *Dizionario critico della letteratura italiana*, ed. cit., v. II. pp. 546-548. Parallelamente, in quegli anni, Guidotto da Bologna traduceva e riduceva, nel suo *Fiore di Rettorica*, la matrice prima delle *artes dictandi*, la *Rhetorica ad Herennium* (cfr. nota 10), ritenuta opera di Cicerone.

³⁷BRUNETTO LATINI, *La Rettorica, testo critico*, a cura di F. MAGGINI, Firenze, Pubbl. del R. Istituto di Studi Superiori, 1915. p. 49.

³⁸L'analisi che segue, riassume B. CEVA: *Brunetto Latini, L'uomo e l'opera*, ed. cit., pp. 64-81.

³⁹La retorica è "...noble science ke nous enseigne trover et ordener et dire paroles bonnes et bieles et plaines de sentences seloncce ke la nature requiert. C'est la mere des parliers, c'est l'enseignement de diteours, c'est la science ki adrece le monde premierement à bien fere et ki encore l'adresce par les predications des sain homes, par les divines escriptures, et par la loi ki les gens governe à droit et à joustice." *Li Tresors* I/I. cap. IV.

dicere e lo sommo studio della eloquenza ae fatto più bene o più male agli uomini et alle cittadi; però che quando io considero li dannaggii del nostro comune e raccolgo nell'animo l'antiche aversitadi delle grandissime cittadi, veggio che non picciola parte di danni v'e messa per uomini molto parlanti senza sapienza."⁴⁰ Non possiamo dimenticare che il commento della *Rettorica* fu composto dall'autore nei primi tempi dell'esilio, quando si era appena volto agli studi con l'animo ancor tutto turbato dagli avvenimenti recenti, mentre forse tra gli esuli, come sempre accade, nascevano le inevitabili accuse contro i responsabili della rovina della città e della parte; accuse contro "gli oratori senza sapienza" e menzogneri che all'esule fiorentino, come all'oratore romano, appaiono causa prima di sventura alle maggiori città. Così l'arte rettorica diviene per lui "scienza delle cittadi", "ché certo per rettorica potemo noi muovere tutto 'l popolo"⁴¹. Essa è preceduta da altre scienze: filosofia, logica, teorica, matematica, pratica, politica; quest'ultima può essere in fatti e in detti: quella in fatti "si sono l'arti e' magisterii che in cittadi si fanno, come fabbri e drappieri e li altri artieri, senza i quali la cittade non potrebbe durare"; quella in detti che si riferisce soltanto alla scienza orale, e contiene tre scienze: grammatica, dialettica, retorica⁴². A questo punto s'affaccia l'esperienza del dettatore, che sa che alcuno, senza avere imparato "a drittamente parlare e drittamente scrivere(...) non potrebbe bene dire né bene dittare"⁴³.

Spesso la parte che interessa non è tanto la versione, ma l'interpretazione, che mescolatasi ad elementi originali, porta in sé i frutti della scienza altrui; per illustrare con un esempio l'enunciato di Cicerone: "*Pronuntatio è avvenimento della persona e della voce secondo la dignitate delle cose e delle parole*", lo sponitore, cioè Brunetto ricorda: "*Che il parlere che vuole somuovere il populo a guerra dee parlare ad alta voce per franche parole e vittoriose, et avere argoglioso advenimento di persona e niquitosa ciera contra' nemici. Et se lla condizione richiede che debbia parlamentare a cavallo, si dee elli avere cavallo di grande rigoglio, si che quando il signore parla il suo cavallo gridi et anatrisca e razzi la terra col piede e levi la polvere e soffi per le nari e faccia tutta romire la piazza, sicché paia che cominci lo stormo e sia nella battaglia. Et in questo punto non pare che ssi disvegna a la fiata levare la mano o per mostrare abondante animo o quasi*

⁴⁰BRUNETTO LATINI, *La Rettorica*, ed. cit., p. 3.

⁴¹Ibidem. pp. 28. e 35.

⁴²Cfr. *Li Tresors*, livre I/I. cap IV.

⁴³BRUNETTO LATINI, *La Rettorica*, ed. cit., pp. 33-34.

per minaccia de' nemici"⁴⁴. Una visione di battaglia viva nella memoria e nella passione del cittadino, testimonianza dei momenti vissuti quando la sua attività si fondeva con quella del libero comune.

Nel commento del testo ciceroniano Brunetto fa una nutrita esemplificazione, a volte tratta da aneddoti di storia antica, in particolare greca e romana, ispirati a Cicerone e ad altri, ma sottoposti a fantastiche trasformazioni, ma è alla patria lontana che corre incessabilmente il sentimento dell'uomo che ad essa aveva dedicato l'opera sua: "*Et sopra questo punto, anzi ch' l' conto vada più innanzi, piace allo sponitore di pregare il suo porto, per cui amore e composto il presente libro non senza grande affanno di spirito...*"⁴⁵.

Segue l'*ars dictandi*, quella in cui Brunetto è maestro, l'arte di stendere epistole secondo i precetti ciceroniani, poi viene la trattazione della forma, del contenuto e delle parti della lettera, fino alla salvezza che "*e così parte della pistola come l'occhio dell'uomo. Et se l'occhio è nobile membro del corpo dell'uomo, dunque la salvezza è nobile parte della pistola, c'altresì allumina tutta la lettera come l'occhio allumina l'uomo.*"⁴⁶

È al diciassettesimo capitolo dell'opera di Cicerone che hanno termine la versione ed il commento di Brunetto.

Bibliografia

- La Rettorica di Brunetto Latini, testo critico a cura di F. Maggini, Firenze, 1915
- Li livres dou Tresor par Brunetto Latini, publié par P. Chabaille, Paris, Imprimerie Impériale, 1863
- Il Tesoretto e il Favoletto di Ser Brunetto Latini, a cura di G. Molini, Firenze, 1824

⁴⁴Ibidem. pp. 54-55. La descrizione di questa scena si ripeterà con qualche mutamento di forma nel cap. XXVIII. del libro III/II. del *Tresor*. L'interpretazione parrebbe ispirata da Boncompagno Da Signa, del cap. "De Moribus Contionaturum" della sua *Rethorica Novissima* (prodit curante Augusto Gaudentio, Bibliotheca Iuridica Medii Aevi, vol. II, p. 297, Bononiae, Anno MDCCCLXXXII), opera certamente conosciuta da Brunetto Latini.

⁴⁵BRUNETTO LATINI: *La Rettorica*, ed. cit., p. 98.

⁴⁶Ibidem. p. 106.

- Le tre orazioni di M. T. Cicerone detti dinanzi a Cesare per M. Marcello, Q. Ligario e il re Deiotaro volgarizzate da B. Latini, a cura di L. M. Rezzi, Milano, Fanfani, 1832
- PIETRO ALIGHIERI, *Petri Allegherii super Dantis, ipsius genitoris, Comoediam Commentarium*, ed. Nannucci, Firenze, 1846
- BOCCACCIO, *De casibus virorum illustrium*, in *Il Comento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di D. Guerri, Bari, Laterza, 1918, vol. III.
- Poeti del Duecento, a cura di G. Contini, Milano-Napoli, 1960
- Poesia Italiana del Duecento, a cura di P. Cudini, Garzanti, 1978
- GIOVANNI VILLANI, *Cronica*
- FILIPPO VILLANI, *Vite d'uomini illustri fiorentini*, Firenze, 1847
- A. DANTE, *La Divina Commedia*
- A. DANTE, *De Vulgari Eloquentia*
- TH. SUNDBY, *Della vita e delle opere di Brunetto Latini*, Firenze, 1884
- A. PÉZARD, "Dante sous la pluie de feu — Enfer XV", *Études de Philosophie médiévale*, Paris, Librairie Philosophique, 1950
- F. MAZZONI, voce *Latini Brunetto*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma, 1971
- M. PAZZAGLIA, voce *Latini Brunetto*, in *Dizionario Critico della letteratura italiana*, II, 1986
- B. CEVA, *Brunetto Latini, L'uomo e l'opera*, Milano-Napoli, ed. Riccardo Ricciardi, 1965
- P. A. MESSELAAR, *Le vocabulaire des idées dans le Trésor de Brunet Latin*, Amsterdam, 1963
- FAURIEL, *Histoire littéraire de la France*, tome XX, pp. 276-304
- M. RICCIARDI, *La letteratura in Italia, Profilo storico*, Bompiani, 1988
- A. GASPARY, *Storia della Letteratura Italiana*, Torino, Loescher, 1887
- FR. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Morano, Napoli, 1870
- P. ZUMTHOR, *Histoire Littéraire de la France médiévale*
- F. AGENO, *Per l'identificazione dell'autore del "Pataffio"*, *Studi di filologia italiana*, Firenze, Sansoni, 1962, vol. XX. pp. 75-78
- F. NOVATI, *Freschii e Minii del Duecento*, Milano, Cogliati, 1925
- E. G. PARODI, *Il canto di Brunetto Latini*, in *Poesia e storia nella Divina Commedia*, Napoli, 1921, pp. 253-311
- R. DAVIDSOHN, *Geschichte von Florenz, e Forschungen zur alteren Gesch. von Florenz*, Berlin, 1908
- P. MEYER, *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le moyen âge*, negli *Atti del Congr. Intern. di Scienze Storiche* vol. IV., Roma, 1904

RECENSIONI

SISTEMI SEGNICI E LORO USO NELLA COMUNICAZIONE UMANA

La Testologia semiotica e la comunicazione umana multimediale a cura di János S. Petőfi — Luciano Vitacolonna Università di Macerata, 1996

Il libro fa parte di una serie di quaderni intitolati *Sistemi segnici* di cui il presente volume è il terzo (Il primo tratta aspetti generali, il secondo si intitola *La filosofia del linguaggio e la comunicazione umana multimediale*). Ogni quaderno è composto di articoli, di recensioni ed inoltre contiene una vasta bibliografia delle discipline, offrendo in questo modo un aiuto prezioso a studenti e a studiosi interessati a temi affrontati. Questo terzo volume è dedicato ai problemi della testologia semiotica.

Il quaderno è aperto da una breve introduzione in cui Sándor János Petőfi introduce il lettore all'uso del libro illustrandone e caratterizzandone le parti.

La parte centrale è costituita dalla sezione *Articoli* che si divide in 3 parti. La prima, dedicata alla filosofia, ospita l'introduzione del libro del filosofo ungherese, András Kertész: *Artificial Intelligence and the Sociology of Knowledge. Prolegomena to an Integrated Philosophy of Science, Frankfurt/Main, P. Lang. 1993*.

Tale scelta è motivata dal fatto che le questioni della conoscenza scientifica sono fondamentali e riguardano tutte le discipline. La Teoria di Kertész oltre a rappresentare una novità, è perfettamente applicabile anche nel campo della linguistica. La seconda sezione — *Linguistica testuale e Teoria testuale* — comprende due saggi. Il primo è di Petőfi intitolato *Alcune osservazioni sull'articolo "Dallo strutturalismo alla linguistica dal testo"* di L. Heilmann. Petőfi commentando le osservazioni di Heilmann non solo ci illustra il percorso dallo strutturalismo alla linguistica del testo ma chiarisce alcuni problemi, che a prima vista, ad una lettura superficiale sembrerebbero meramente terminologici. Il secondo saggio — *Dalla linguistica del testo alla testologia semiotica* — di Luciano Vitacolonna è una sintesi della genesi, dei problemi e delle tendenze attuali della linguistica/teoria del testo e come tale,

è un prezioso aiuto sia a chi volesse accostarsi per la prima volta alla linguistica testuale, sia a chi volesse approfondirne aspetti particolari. Nel saggio gran rilievo viene dato al carattere interdisciplinare della ricerca testuale e al passaggio che ha fatto la linguistica del testo nel divenire testologia semiotica.

Nell'ultima parte del saggio l'autore spiega il concetto del nuovo paradigma, la linguistica procedurale che è appunto quel modello più ampio che è capace di spiegare quello che è stato trascurato dalle altre teorie.

La terza sezione, quella più vasta, è dedicata alla testologia semiotica. In questa parte Sándor János Petőfi ha raccolto 5 saggi apparsi in sedi e in lingue diverse, o inediti.

Tutti questi saggi affrontano problemi fondamentali della disciplina, con una sorprendente chiarezza e semplicità. Bisogna sfatare il luogo comune secondo il quale il linguaggio usato di Sándor János Petőfi sarebbe troppo difficile, semmai — come spiega lui stesso nella parte finale degli articoli — è l'oggetto della ricerca, il testo, estremamente complicato. In realtà Petőfi usa pochi tecnicismi, ed il fatto che usi termini latini contribuisce a rendere ancora più chiaro il ragionamento. (C'è da imparare da lui anche per quest'aspetto.)

Trovo estremamente interessante il primo saggio — *Dal testo alla comunicazione multimediale* — in cui presenta il percorso della sua ricerca, i mutamenti che si sono verificati per le singole fasi nella determinazione di oggetti, scopi e metodologia. Leggere quest'articolo è di notevole interesse per chi si occupa di una qualsiasi ricerca e di un qualsiasi argomento.

Il secondo saggio — *La lingua come mezzo di comunicazione scritta: il testo* — è ormai considerato un classico (è stato recentemente pubblicato anche in lingua ungherese) in cui vengono chiariti i problemi fondamentali della ricerca di Petőfi: la definizione del testo, la problematica della soggettività del testo, gli elementi della costruzione del testo, ecc.

Nell'ultima parte l'autore illustra molto concretamente i possibili orientamenti e indirizzi di ricerca. Per quello che concerne l'orientamento verso il lato pratico posso constatare che i suggerimenti di Sándor János Petőfi sono più che validi ed attuali. Estendere l'insegnamento linguistico a livello testuale sarebbe auspicabile se non addirittura indispensabile in certi contesti come le realtà universitarie o i licei bilingui dove il discente viene esposto ad un'infinità di tipi di testo che dovrebbe essere in grado di riconoscere, anzi riprodurre, parafrasare, riassumere, interpretare. Sono vent'anni che si fa un gran parlare della competenza comunicativa e dell'approccio funzionale, ma si continua a dedicare troppo poco spazio alla competenza testuale, si sa troppo poco sui meccanismi — universali o specifici che siano — che rendono un'insieme di parole testo.

Un altro saggio che offre interessanti spunti di riflessione è quello intitolato *Dalla filosofia del linguaggio alla filosofia della significazione eteromediale*, un inedito in cui vengono introdotti e spiegati concetti come il testo prevalentemente verbale, testo unimediale, eteromediale, multimediale e semi-multimediale, e viene analizzato il processo della comunicazione multimediale. L'intento principale dell'autore è stato quello di dimostrare quanto c'è da ripensare, ridefinire dal punto di vista semiotico-testologico nella teoria della comunicazione multimediale.

Il quarto saggio — *Dalla grammatica della poesia alla testologia semiotica della poesia* — è dedicato ad una teoria di un grande personaggio, Roman Jakobson, che ha avuto un forte influsso sulla ricerca fonologica. Partendo dalla concezione della linguistica tradizionale, Sándor János Petőfi illustra le tesi di Jakobson, le critiche, i possibili modelli concorrenti, le questioni e i dubbi che sorgono a proposito del metodo Jakobson.

Nel tentativo di rispondere a tali interrogativi, Petőfi mette in evidenza due principi fondamentali: la poeticità come proprietà assegnata dal produttore e dal ricevente, e la necessità che l'analisi del testo riguardi tutti gli aspetti del testo.

Nell'ultimo saggio, *Tecnologia e futuro dalle arti*, l'interesse dell'autore è rivolto al futuro, al futuro immediato perché i fenomeni che tratta sono già sul tappeto: le nuove possibilità offerte dalla tecnologia e il loro influsso sulla comunicazione umana.

Nel saggio di Petőfi si dedica particolare attenzioni all'ipertesto, alle manifestazioni computerizzate o no di questa forma, analizzando il fenomeno dal punto di vista del testologo, e traendone le conseguenze.

Da tutti questi scritti oltre i meriti già ricordati emerge una figura molto simpatica di studioso attento, profondo conoscitore ed innovatore del suo campo di ricerca, e che nello stesso tempo è persona estremamente modesta, un insegnante nel vero e proprio senso della parole che riesce a coinvolgere il lettore, farlo partecipe del suo mondo.

Così ho letto con grande interesse quel brano dell'intervista in cui Petőfi descrive i suoi progetti, gli argomenti a cui vorrebbe dedicarsi (i problemi della multimedialità). A noi non resta che aspettare che l'autore mentre realizza la sua "metà italiana", realizzi altri quaderni di "lezioni macerate".

**FIGLI DI UN BRONX MINORE:
LA CITTA'IMPOSSIBILE DI PEPPE LANZETTA.**

Figli di un Bronx minore, volumetto che raccoglie ventisei racconti brevi pubblicato nel 1993 da Feltrinelli, è stato il primo successo letterario del giovane scrittore-attore napoletano Peppe Lanzetta, un libro nato con la predestinazione a diventare un "caso". L'autore qui dà voce al malessere degli emarginati con un discorso al quale dobbiamo affiancare i suoi non meno significativi lavori teatrali — ricordiamo fra tutti *Lenny* —, impostati su un cinico, surreale "one-man-show" al vetriolo con l'auditorio spesso chiamato a diretta partecipazione con l'attore. È utile dire quanto importante sia stato per Lanzetta la lezione del poeta e cantante americano Lenny Bruce, un artista ormai finito nell'oblio e più chiacchierato che effettivamente conosciuto, cronista degli scontri etnici di Watts nella California degli anni sessanta.

Il titolo (che parafrasa suggestivamente quello di un celebre film anch'esso ispirato ai diversi) di questa operina semplice e dura ci introduce, con una scrittura torbida ed etilica come un blues e priva della minima concessione all'oleografia, nell'universo maledetto della periferia napoletana. I personaggi e i luoghi portano con sé l'inquietante odore del lato oscuro di Napoli che non di meno deve appartenere all'immaginario consueto di questa città. Quell'odore dolciastro, quella città che ne *La pelle* di Malaparte era vista come una "stige glaciale", una rappresentazione di creature che si muovono nella gelatina, un'umanità in vitro, per cui anche la più bella mano di donna, d'impianto regale, si trasforma in un rivoltante reperto scientifico.

Un immaginario scomodo quello proposto da Lanzetta quindi, che nessuno negli ultimi anni ha osato tratteggiare con cotanta schiettezza, risposta poco diplomatica a chi ha discettato da lontano su camorra e lavoro minorile che dal dopo terremoto del 1980 hanno piegato definitivamente la metropoli del golfo. In un'epoca in cui si vuol porre una passata di vernice fresca sulle recenti nefandezze, rispolverando improbabili festivals della canzone napoletana riducendo sempre tutto alla trita e vile formula dello "scurdammoce'o'ppassato", diamo il benvenuto a uno scrittore che denuncia

senza piangersi addosso scrivendo con un “giovanilese” necessario per svecchiare la cartolina di Napoli.

Gli uomini e le donne di Lanzetta entrano nelle teste e nelle coscienze urlando il proprio malessere e l'infinita solitudine che li circonda, vivendo, amando e morendo nella desolazione di cemento che lo scrittore in uno dei racconti chiama “il niente”. “Le vele” di Secondigliano, quartiere dormitorio della periferia orientale di Napoli nato per dare un tetto ai poveri del centro storico, è spesso lo sfondo della narrazione, scorcio di città che rievoca i drammatici grigiori urbani di Sironi. Uomini e donne che vengono ritratti adoperando una tecnica stenografica scelta apposta per lasciarli anonimi: né eroi né anteroi dunque. Loredana, Mario, Roberto, l'omosessuale Primo, i balordi Pidocchio, Schizzato, Offeso e tanti altri sono identificati solo da un nome o da un soprannome e sembrano uscire da una delle tante storie giovanili scritte da un pennarello o una vernice spray su un muro cittadino. Le creature di Lanzetta hanno la consapevolezza di non poter modificare la loro condizione, ma nulla gli impedisce di coltivare illusioni o di sfuggire per un giorno all'inferno quotidiano. D'altronde la chiave di lettura dell'intera opera la troviamo nell'epigrafe di Jorge Amado posta in esergo alla raccolta a ricordarci dell'inalienabile diritto al sogno. A volte si ha l'impressione che lo scrittore si voglia accanire sui suoi giovani protagonisti con punte di sadismo che turbano i nostri tranquilli sogni borghesi, quelli dei padri che non capiscono più i figli, oramai per i genitori diventati un oggetto sconosciuto, fantasmatico, sfuggente e un po' inquietante.

Il linguaggio di Peppe Lanzetta è parlatissimo, una voce roca che adopera un lessico personale, un gergo coloratissimo che si libra in rapidi concetti, parole che si inseguono vorticosamente, che rimbalzano e spaziano a volo di uccello con una speditezza ritrovabile soltanto nella musica “rap”. Lanzetta con questo volumetto è stato un po' il precursore, insieme alla trentaduenne Rossana Campo, dell'attuale esplosione degli scrittori ultragiovani, quelli che scrivono per i propri coetanei cresciuti a rock, fumetti e videoclip. Una fetta di pubblico più refrattaria all'acquisto dei libri e che tuttavia ha fatto lievitare il fatturato di coraggiose case editrici (si veda il caso della “Baldini e Castoldi”). Uno dei successi editoriali italiani più clamorosi degli ultimi anni appartiene non a caso al ventunenne Enrico Brizzi che con il suo romanzo *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1995) portato addirittura sul grande schermo ha venduto in pochi mesi 25 mila copie.

Anche Lanzetta costruisce le sue storie narrandole con la tecnica di montaggio dei videoclip, prediligendo tinte fosche e immagini pastose che fanno di letti disfatti, di sbornie memorabili e amplessi consumati da tristi amanti. Quasi ogni racconto ha la sua colonna sonora appena accennata dalle strofe di una canzone, dal nome di un cantante come se questi rappresentassero una carta d'identità per i protagonisti.

Non c'è negozio che non paghi la camorra in questo "Bronx" napoletano dove lo Stato è assente o almeno "molto timido", secondo i racconti degli abitanti, dove gli alveari di Scampia sono il primo girone dell'inferno, un cimitero di relitti di auto rubate, "monnezza" e siringhe. I racconti di Lanzetta si sgranano impietosi, crudi e senza spunti di umorismo fino a quando la tragicità raggiunge temperature incandescenti e lo scrittore decide di regalare ai suoi "vinti" il suo sogno, una folle giornata, una Piedigrotta surreale che affranca Napoli dagli atavici problemi che l'hanno violentata durante la storia. Il sangue di San Gennaro nel momento del consueto miracolo della liquefazione, fuoriesce dall'ampolla inondando le strade e travolgendo macellai, portaborse, preti, cornuti, politici e cartomanti (*La gente, guardando questo mare di sangue, non sapeva se camminarci dentro, se evitarlo, se bagnarsi le mani e farsi il segno della croce, se berlo (...). Le donne mestruate improvvisamente si sentirono più pesanti e gonfie e capirono tutte insieme che il loro flusso era aumentato, così, di botto. Assalirono tutte le farmacie in cerca di tamponi e assorbenti più grandi, pannoloni, lenzuola, teli, schermi, materassi*).

ALCUNE CONSIDERAZIONI SULL'ULTIMO ROMANZO DI
ANTONIO TABUCCHI: *LA TESTA PERDUTA DI
DAMASCENO MONTEIRO (1997)*.

Leggere l'ultimo libro di Antonio Tabucchi solamente come un poliziesco costituirebbe, oltre che un'operazione riduttiva, un grave errore di valutazione. Se è vero che *La testa perduta di Damasceno Monteiro* prende spunto da un fatto recente della cronaca nera portoghese¹, è altrettanto vero che, se in passato Tabucchi ha avuto una certa propensione per il racconto poliziesco, esso ha costituito solo la base di partenza di alcune sue opere che, poi, hanno percorso ben altre strade narrative e sono giunte a sviluppi tematici ben diversi². Mi pare, perciò, che anche quest'ultimo romanzo segua questa linea. Inoltre, come è stato autorevolmente notato, nel libro conta, molto più della ricostruzione del delitto, quella dell'ambiente in cui esso è maturato e avvenuto³.

Proprio per tutti questi motivi, l'ultimo libro di Tabucchi supera il genere poliziesco. Se poi analizziamo da vicino il romanzo, ci accorgiamo

¹Nella *Nota* posta alla fine del libro, Tabucchi infatti scrive: "Personaggi, luoghi e situazioni qui descritti sono frutto di fantasia romanzesca. Di reale c'è un episodio ben concreto che ha mosso la fantasia romanzesca: la notte del 7 maggio 1996, Carlos Rosa, cittadino portoghese, di anni 25, è stato ucciso in un commissariato della *Guarda Nacional Republicana* di Sacavém, alla periferia di Lisbona, e il suo corpo è stato ritrovato in un parco pubblico, decapitato e con segni di sevizie". Antonio Tabucchi, *Nota a La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 239.

²Cfr., ad esempio, i racconti *Rebus* e *I treni che vanno a Madras*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985, pp. 29-46 e pp. 107-117, e il romanzo *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986.

³Cfr. Cesare Cases, *La congiura degli innocenti nel Portogallo di Monteiro*, in "Corriere della Sera", 21/3/1997. Ma su questo stesso libro si veda anche il precedente intervento di Paolo Di Stefano, *TABUCCHI. Il giallo della testa tagliata*, in "Corriere della Sera", 12/3/1997 e quello, successivo, di Angiola Codacci-Pisanelli, *La testa perduta di Tabucchi*, in "L'Espresso", 24/3/1997, pp. 102-107.

subito che il suo vero tema non è tanto quello della ricostruzione della verità su un delitto quanto quello del suo riconoscimento come tale. Infatti, immediatamente dopo il ritrovamento, da parte di un gitano, del cadavere senza testa di un giovane (che verrà poi identificato nel Damasceno Monteiro del titolo), inizia una storia del tutto diversa, cioè quella vera del libro. Dopo Manolo il gitano (che ha trovato il corpo) entra in scena il giovane giornalista Firmino, del quotidiano "O Acontecimento" di Lisbona. A costui, prototipo del giornalista intellettuale, (vuole infatti scrivere una monografia su *L'influenza di Vittorini sul romanzo portoghese del dopoguerra* ed è, quanto a scelte critiche fortemente influenzato dalla lettura degli scritti, non solo di estetica, di György Lukács) il direttore affida l'inchiesta sul caso e lo invia ad Oporto, città dove è avvenuto il delitto. Firmino accetta di malavoglia l'incarico e, dopo un colloquio con Manolo il gitano ed il riconoscimento del cadavere per quello di Damasceno Monteiro, entra in contatto con un testimone dell'omicidio. Si tratta di un amico del morto, Leonel Torres, che era entrato con lui nella sede della ditta "Stones of Portugal" (un'impresa specializzata in marmi da costruzione, dove Damasceno Monteiro lavorava) per prelevare da un *container* alcuni sacchetti di droga destinati in realtà al sergente della *Guarda Nacional* Titanio Silva che, arrivato sul posto con i suoi complici, ha scoperto Damasceno Monteiro, lo ha portato al suo commissariato e, dopo averlo torturato allo scopo di sapere dal giovane se egli avesse parlato con qualcuno di quanto doveva accadere quella sera, lo ha ucciso, tagliandogli poi la testa per rendere più difficile l'identificazione del cadavere. Il testimone dichiara anche che l'amico ucciso non era un criminale, ma che voleva solo rubare la droga allo scopo di fornire, con i proventi della sua vendita, soldi alla sua famiglia, in condizioni economiche particolarmente disagiate a causa della malattia del padre, e aggiunge che testimonierà su quanto è accaduto se sarà difeso da un buon avvocato.

Il desiderio del testimone si realizzerà molto facilmente: il giornale di Firmino ha deciso di assumere un avvocato che patrocini, come parte civile, la famiglia di Monteiro che, altrimenti, non avrebbe i soldi per poterlo pagare. Se, ormai, la verità sull'assassinio è, per lo meno a grandi linee, già tratteggiata, qui si fa avanti il problema di farla riconoscere come tale. E a questo punto entra in scena il secondo personaggio chiave del romanzo, l'avvocato Fernando Mello Sequeira detto *Loton* a causa della sua rassomiglianza con l'attore inglese Charles Laughton, famoso per aver interpretato spesso sullo schermo ruoli di avvocati o di magistrati⁴. L'avvocato è uno

⁴Coincidenza curiosa: nel film di Billy Wilder *Witness for prosecution (Testimone d'accusa)* (1958), Charles Laughton interpreta proprio il ruolo di un avvocato che non solo vuole scoprire la verità su un delitto ma anche che essa, una volta scoperta, venga affermata e riconosciuta come tale. In questo senso, il personaggio del film di Wilder assomiglia molto

strano tipo di aristocratico-anarchico o di anarco-aristocratico e si rivela essere davvero, proprio come aveva detto Dona Rosa, la padrona della pensione dove abita Firmino, il difensore dei poveri e dei disgraziati⁵. Ma l'incontro con *Loton* va al di là delle aspettative del giornalista: l'avvocato non solo conferma la sua vocazione di difensore dei poveri e dei diseredati (sta infatti patrocinando la causa della prostituta Angela, seviziata per puro divertimento dal figlio di un padroncino locale⁶) ma motiva anche il suo atteggiamento dicendo che proprio lui, di famiglia aristocratica, così facendo paga il debito contratto nel tempo con i poveri sfruttati dalla sua classe e che, anche per questo motivo, assumerà la rappresentanza legale della famiglia Monteiro a titolo gratuito. Con questo discorso rivolto a Firmino, *Loton* chiarisce la sua sete di giustizia, di una giustizia che sia uguale e valida per tutti, e che non favorisca solo chi è ricco. E questa notazione serve una volta di più a chiarire un punto a mio avviso fondamentale per la lettura del romanzo: al Portogallo della dittatura politica si è sostituito un paese apparentemente democratico ma dove, in realtà, ciò che conta davvero sono i soldi e le relazioni che essi possono comprare, e da ciò discende, una volta di più, che chi non ne ha è automaticamente tagliato fuori dal cosiddetto *consesso civile*.

A questo punto, i preliminari del romanzo sono finiti. La verità sull'assassinio di Damasceno Monteiro, grazie alla testimonianza di Torres, è ormai accertata. Ora il problema è quello di farla accettare e riconoscere come tale attraverso un processo. *Loton* considera infatti già un successo che il dibattito si apra, visto che il sergente Titanio Silva fa parte della *Guarda Nacional*, cioè di un corpo di polizia militare, specialità di un esercito che, anche dopo la caduta della dittatura salazarista, ha mantenuto intatto tutto il suo prestigio. Esiste, quindi, il pericolo che i superiori di Silva facciano muro intorno a lui per difendere l'istituzione cui gli uni e l'altro appartengono, e che l'omicidio di Damasceno Monteiro, ormai accertato come *delitto della polizia*, non venga punito. Cioè, in altre parole, che la verità ormai stabilita nei fatti non venga riconosciuta in quanto tale. Ed è quel che puntualmente accadrà. Silva, infatti, sbandierando il suo passato di eroico combattente per la patria (ha perso infatti parzialmente l'udito durante un rastrellamento contro i guerriglieri in Angola e, naturalmente, tutti sono pronti a dimenticare che ciò è accaduto sotto il precedente regime dittatoriale che, in Portogallo, è stato abbattuto proprio dallo stesso esercito) riesce a far

al *Loton* di Tabucchi e, se si vuole, lo *anticipa*.

⁵Cfr. Antonio Tabucchi, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*, cit., p. 94.

⁶Cfr. Antonio Tabucchi, op. cit., p. 111.

passare sotto silenzio le sue attività illegali (possiede, fra l'altro, un locale notturno dove si spaccia droga, ovviamente intestato ad un prestanome) e a far derubricare il reato ascrittogli che, da quello reale di omicidio volontario passa, per lui e per i suoi complici, a quello di negligenza in servizio, in seguito alla quale il giovane Monteiro, lasciato solo nel commissariato per un momento, si sarebbe suicidato.⁷ Questa spiegazione dei fatti, molto fantasiosa e che Goldoni definirebbe una *spiritosa invenzione* lascia naturalmente in ombra il fatto che il morto, ucciso o suicidatosi, ha comunque avuto la testa staccata dal collo. Ma questo è un particolare che viene volutamente lasciato da parte perché scomodo per qualcuno. Così, anche se ormai a tutta l'opinione pubblica è chiaro che la verità *vera* è che Damasceno Monteiro è stato ucciso e decapitato dopo essere stato torturato, quella *ufficiale* sarà che il giovane si è suicidato in un momento di sconforto dopo essere stato portato *amabilmente* (e non *a pugni e calci* come afferma Leonel Torres) al commissariato. Proprio questo è infatti il tema centrale del romanzo: dopo aver accertato la verità, come riuscire ad imporla, a farla accettare e riconoscere come tale da tutti? A questo punto, sembra simbolico di quanto sopra detto il fatto che, nel sottofinale del libro, Firmino ascolti la registrazione su nastro, da lui stesso fatta, e che risulterà frammentaria, dell'arringa di *Loton* al processo⁸. Ancora una volta però Tabucchi conclude il suo libro con un finale aperto: *Loton* infatti ha trovato un altro testimone (si tratta di un travestito che si trovava in una cella del commissariato adiacente alla sala dove Damasceno Monteiro è stato torturato e ucciso) grazie alla cui deposizione farà riaprire il processo. L'avvocato però non si fa molte illusioni: la nuova testimonianza, vista la *professione* del nuovo teste (anche lui un povero disgraziato che è arrivato al punto in cui è perché da ragazzo è stato violentato da un parente), potrà essere facilmente invalidata e, ancora una volta, la verità, anche se ormai accertata, difficilmente e, *soprattutto*, molto tardivamente, verrà a galla, nonostante l'ostinazione di *Loton* nel perseguirla⁹. Ma *La testa perduta di Damasceno Monteiro* non è solo, anche se questo è il suo tema principale, un romanzo sul tentativo di far riconoscere a tutti come tale una verità anche spiacevole. In esso troviamo, come è stato notato¹⁰, non solo la ricostruzione di un delitto e del suo movente, ma anche quella dell'ambiente in cui esso è maturato ed è stato attuato. Quest'ultimo,

⁷Cfr. Antonio Tabucchi, op. cit., pp. 123-125.

⁸Cfr. Antonio Tabucchi, op.cit., pp. 213-224.

⁹Cfr. Antonio Tabucchi, op. cit., pp. 234-238.

¹⁰Cfr. Cesare Cases, art. cit., loc. cit.

rappresentato dalla città di Oporto e dai suoi dintorni, costituisce — a mio avviso —, lo specchio fedele di un Portogallo che, dopo quarant'anni di dittatura e poco più di venti di democrazia, non ha ancora trovato una sua vera strada democratica. Un paese, cioè, dove, nonostante le istituzioni ormai libere, la legge non è uguale per tutti e dove impera il liberismo economico che favorisce solo ed esclusivamente chi, fatta fortuna con metodi molto poco legali sotto la dittatura di Salazar, continua ad arricchirsi e a prosperare sotto la democrazia schiacciando tutti gli altri. E un paese in cui la polizia, declassata e ormai priva della funzione fondamentale di gendarme del regime che aveva sotto la dittatura, rimedia con traffici illegali alla scarsa retribuzione e impone inoltre agli altri una propria legge fatta di pura e semplice violenza, riuscendo, con quest'ultimo mezzo, a recuperare — o a credere di averlo fatto — almeno una parte di quel peso e di quel prestigio che aveva sotto il precedente regime. Ma, al di là di quest'ultima considerazione, che ne richiama un'altra, e che porta a chiedersi che differenza ci sia fra i delitti e le torture della polizia in un Portogallo democratico o dittatoriale, a parere di chi scrive con *La testa perduta di Damasceno Monteiro* Tabucchi ha vinto di nuovo una scommessa con se stesso. Qualche anno fa, infatti, l'autore, concludendo una lunga intervista sul destino del romanzo, a chi gli chiedeva di autodefinirsi, rispondeva di essere "Uno che si cerca e si cercherà sempre"¹¹.

Se quel che Tabucchi dice di se stesso vale anche per la ricerca che lo porta a scrivere i suoi romanzi, ciò significa che la sua stessa scrittura è in continuo divenire e che, anche stavolta, l'operazione è riuscita. Lo scrittore, infatti, pur perseguendo una strada di rinnovamento del romanzo, è rimasto fedele a se stesso, rifuggendo da facili sperimentalismi che tante, troppe volte, negli ultimi tempi, hanno tolto al lettore il gusto di leggere, consegnandoci un'opera dove il piacere di raccontare si unisce ad una sincera partecipazione al racconto che si traduce in una desolata ed umanissima pietà.

¹¹ *Conversazione con Antonio Tabucchi. Dove va il romanzo?* (a cura di Paola Gaglianone e Marco Cassini), Roma, Il libro che non c'è, 1995, p. 34.

UN BARNUM SUL NOVECENTO DI BARICCO

Non è facile scrivere un “barnum”¹ su un autore multimediale quale Alessandro Baricco, trentanovenne scrittore torinese, laureato in filosofia, che ha esordito con il romanzo *Castelli di rabbia* (1991), seguito da *Oceano mare* (1993) e da *Seta* (1996), tutte opere — pubblicate presso Rizzoli — che gli hanno conquistato il favore della critica e importanti premi letterari.

Baricco è, inoltre, autore di *Novecento* (1994), un testo teatrale scritto per Eugenio Allegri e presentato dal regista Gabriele Vacis al Festival di Asti², nello stesso anno della pubblicazione, sulle cui recensioni in Italia ci soffermeremo.

Novecento è un monologo. Il narratore è Tim Tooney, trombettista dell'Atlantic Jazz Band, grande amico del protagonista: Danny Boodman T.D. Lemon Novecento, fantastico pianista della band. Danny Boodman, dal nome del marinaio di colore che lo trova a bordo del transatlantico Virginian, in una scatola di limoni marcata T.D., posta sul pianoforte; Novecento, perché è nato all'inizio del secolo.

Novecento da quel transatlantico non scenderà mai, anzi con esso salterà in aria quando — nel periodo fra i due conflitti mondiali — verrà demolito perché irrimediabilmente danneggiato. Il Virginian trasporta crocieristi e emigranti dall'Europa all'America e viceversa: tali viaggi offrono al protagonista la possibilità di conoscere luoghi mai visitati tramite le descrizioni dei viaggiatori o meglio:

Sapeva ascoltare. E sapeva leggere. Non i libri, quelli son buoni tutti, sapeva leggere la gente. I segni che la gente si porta addosso: posti, rumori, odori, la loro terra, la loro storia... Tutta scritta, addosso.

¹Phineas Taylor Barnum, statunitense, è stato un famoso impresario di spettacolo dell'Ottocento, fondatore di un circo che girò il mondo presentando attrazioni di grande richiamo. A lui Baricco ha intitolato la raccolta di articoli pubblicati sulla «Stampa»: *Barnum. Cronache dal Grande Show*, uscita presso Feltrinelli nel 1995.

²NICO GARRONE, “Vi racconto Novecento”, «la Repubblica», 13 ottobre 1994.

Lui leggeva, e con cura infinita, catalogava, sistemava, ordinava... Ogni giorno aggiungeva un piccolo pezzo a quella immensa mappa che stava disegnandosi nella testa, immensa, la mappa del mondo, del mondo intero, da un capo all'altro, città enormi e angoli di bar, lunghi fiumi, pozzanghere, aerei, leoni, una mappa meravigliosa. Ci viaggiava sopra da dio, poi, mentre le dita gli scivolavano sui tasti, accarezzando le curve di un ragtime.³

Anche il mondo viene a sapere di Novecento e della sua particolarissima musica, fatta di note inesistenti, che si compone armonicamente soltanto fra le sue dita, non esiste né prima né dopo. Si giunge così al duello fra lui e Jelly Roll Morton che lo vedrà trionfatore indiscusso.

Come finisce il monologo? Ascoltiamolo dalla voce stessa del pianista:

I desideri stavano strappandomi l'anima. Potevo viverli, ma non ci son riuscito.

Allora li ho *incantati*.

E a uno a uno li ho lasciati dietro di me. Geometria. Un lavoro perfetto. Tutte le donne del mondo le ho incantate suonando una notte intera per *una* donna, *una*, la pelle trasparente, le mani senza un gioiello, le gambe sottili, ondeggiava la testa al suono della mia musica, senza un sorriso, senza piegare lo sguardo, mai, una notte intera, quando si alzò non fu lei che uscì dalla mia vita, furono tutte le donne del mondo. Il padre che non sarò mai l'ho incantato guardando un bambino morire, per giorni, seduto accanto a lui, senza perdere niente di quello spettacolo tremendo bellissimo, volevo essere l'ultima cosa che guardava al mondo, quando se ne andò, guardandomi negli occhi, non fu lui ad andarsene ma tutti i figli che mai ho avuto. La terra che era la mia terra, da qualche parte nel mondo, l'ho incantata sentendo cantare un uomo che veniva dal nord, e tu lo ascoltavi e vedevi, vedevi la valle, i monti intorno, il fiume che adagio scendeva, la neve d'inverno, i lupi la notte, quando quell'uomo finì di cantare finì la mia terra, per sempre, ovunque essa sia. Gli amici che ho desiderato li ho incantati suonando per te e con te quella sera, nella faccia che avevi, negli occhi, io li ho visti, tutti, miei amici amati, quando te ne sei andato, sono venuti via con te. Ho detto addio alla meraviglia quando ho visto gli immani iceberg del mare del Nord crollare vinti dal caldo, ho detto addio ai miracoli quando ho visto ridere gli uomini che la guerra aveva fatto a pezzi, ho detto addio alla rabbia quando ho visto riempire questa nave di dinamite, ho detto addio alla musica, alla mia musica, il giorno che sono riuscito a suonarla tutta in una sola nota di un istante, e ho detto addio alla gioia, incantandola, quando ti ho visto entrare qui. Non è pazzia, fratello. Geometria. È un

³A. BARICCO, Novecento. Un monologo, Feltrinelli, Milano, 1994, p. 33.

lavoro di cesello. Ho disarmato l'infelicità. Ho sfilato via la mia vita dai miei desideri. Se tu potessi risalire il mio cammino, li troveresti uno dopo l'altro, incantati, immobili, fermati lì per sempre a segnare la rotta di questo viaggio strano che a nessuno mai ho raccontato se non a te [...]⁴

In tal modo il protagonista spiega la sua "geometria della vita", un metodo per non rinunciare a vivere e per continuare a desiderare.

Muore davvero Novecento? Probabilmente no. Egli vive attraverso la sua musica canticchiata qui e là da uno dei tanti viaggiatori che il Virginian ha trasportato da un capo all'altro del mondo. Probabilmente ha superato il fatidico terzo gradino che divideva il transatlantico dalla terraferma, per poter vedere il mare da un altro punto di osservazione.

«A Montevideo e Baires, nel Massachusetts e nel Connecticut c'è chi giura di aver visto Novecento aggirarsi tra le case degli ex-emigranti come simbolo di una memoria eterna»⁵.

L'accoglienza critica della prima opera teatrale di Baricco — ricordiamo che ha fatto seguito anche una collaborazione con Luca Ronconi — è stata positiva. Oltre che definire Baricco come uno dei leader della "nuova narrativa" italiana, la critica ha anche tentato una collocazione del libro in questione in un panorama oltre frontiera. Secondo Fulvio Panzeri⁶, infatti, in *Novecento*, l'autore torinese riafferma l'impossibilità di raggiungere la terra con le immagini, operazione che lo avvicina a Whitman e alle sue poesie, al jazz e al blues di Baldwin, nonché all'Enzensberger de *La fine del Titanic*. Libero Farnè⁷ paragona Danny Boodman T.D. Lemon Novecento al Cosimo Piovasco di Rondò de *Il barone rampante* di Italo Calvino, perché — come quello — ha deciso di vivere in un microcosmo limitato che gli consente di osservare il mondo con un certo distacco. Cosimo vive senza mai scendere dalle fronde degli alberi e scompare aggrappato a una mongolfiera; Novecento ha per casa l'oceano e salta in aria — volontariamente — con il suo transatlantico. Nello stesso articolo di «Linea d'ombra», Libero Farnè offre uno spunto di lettura anche della musica di Novecento, paragonandola a quella eseguita nel Cotton Club di Harlem sul finire degli anni Venti, sottolineando, tuttavia, che — «condizionato dalla sua paranoica scelta di autosegregazione» — Novecento «non ha vere radici e la sua musica non può essere espressione di una determinata cultura popolare», come il jazz.

Alla musica Baricco è molto vicino, dal momento che vi si è dedicato subito dopo aver terminato gli studi universitari, pubblicando un saggio sul

⁴ibidem, pp.58-60.

⁵MARCO FERRARI, Musica per il Novecento, «L'Unità», 16 ottobre 1994.

⁶FULVIO PANZERI, Baricco riorganizzatore di emblemi letterari, «Letture», febbraio 1995.

⁷LIBERO FARNÈ, Concerto jazz sul Titanic, «Linea d'ombra», maggio 1995.

teatro musicale di Rossini: *Il genio in fuga* (1988) e uno sui rapporti tra musica colta e modernità: *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* (1993). Ha curato, inoltre, per Raitre il programma *L'amore è un dardo*, omaggio a Verdi.⁸ La passione per la musica, del resto, si evidenzia anche nella struttura narrativa dei romanzi di Baricco: basti a questo punto menzionare la «tripartizione (con un andante iniziale, un tempo “tempestoso” centrale, e la chiusura brillante come un allegretto)»⁹ di *Oceano mare*.

Unanimità quasi totale c'è sullo stile definito originale, unico, del giovane autore. Esso si adatta plasticamente alle forme del narrato, raggiunge una forte suggestione formale «anche nelle sua stessa macrostruttura narrativa, sempre vicina all'identificazione con forme musicali».¹⁰ Secondo Enrico La Stella¹¹, Baricco «conosce davvero musicalità, rigore e magia della parola»; per Oscar Iarussi¹² «lo stile, il linguaggio, non disdegnano il gergo marittimo, ammantando la trasognata leggendaria storia di *Novecento* di una sapida verità». Libero Farnè, nella già citata recensione comparsa su «Linea d'ombra», scrive che l'autore «riesce con poche pennellate a tracciare un ritratto vivido e realistico del grande pianista, presuntuosamente autodefinitosi “l'inventore del jazz” [Jelly Roll Morton]».

Nell'intervista rilasciata al «Corriere del Ticino», Baricco ammette che il suo stile, la sua scrittura si lasciano facilmente suggestionare, oltre che dai meccanismi formali della musica, anche dai numerosi input derivanti, per esempio, dagli avvenimenti sportivi o dagli spot pubblicitari. Ricordiamo che, prima di pubblicare, si è dedicato a diverse attività, tra le quali quella di copywriter presso un'agenzia di pubblicità¹³.

Fra i suoi modelli letterari lo scrittore menziona: Céline, Salinger, Joseph Roth, affermando, tuttavia, il prevalere di modelli extraletterari come il cinema e lo sport:

[...] Per me il mondo sportivo è importante riferimento narrativo: perché vi si conserva ancora lo spirito dell'epica, in ogni gara ci sono tutti gli ingredienti di un racconto.

⁸TINA KLANDES, Baricco: «Italia ritrova la fantasia», «Il Messaggero», 15 marzo 1995.

⁹ANNALISA GIMMI, Raccontare per capire, «Corriere del Ticino», 16 marzo 1995.

¹⁰idem.

¹¹ENRICO LA STELLA, La nave di Baricco imbarca un clandestino, «Il Giornale del lunedì», 5 dicembre 1994.

¹²OSCAR IARUSSI, A suon di musica sul mare del secolo, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 22 gennaio 1995.

¹³Dal bollettino informativo dell'Ufficio Stampa di Feltrinelli Editore, Milano.

A Holden, il giovane protagonista del romanzo di Salinger¹⁴, Baricco ha intestato la scuola per scrittori aperta a Torino, nel 1994, dove offre un master di tre anni per insegnare tecnica della narrazione, più una serie di corsi trimestrali, tra poliziesco e fotografia, sceneggiatura cinematografica e fumetto, per menzionarne alcuni. Ad aiutarlo nell'impresa sono: Sandro Veronesi che si occupa di racconto e romanzo, Dario Voltolini di ritmi, gerghi e linguaggi, Enrico Deaglio di cronaca, Gabriele Vacis di regia¹⁵. Fra i consigli che lo scrittore torinese dà a tutti coloro i quali vogliono dedicarsi alla scrittura c'è quello di non isolarsi, di lasciarsi andare ad ogni forma di comunicazione "psico-fisica" con il mondo circostante, inesauribile fonte di ispirazione.

La televisione ha un ruolo importante in questo, soprattutto quando, tramite le sue immagini, invoglia a uscire, a prendere contatti diretti con le realtà apparse sullo schermo¹⁶. Grande successo ha ottenuto il suo programma di letteratura su Raitre: *Pickwick*, omaggio a Dickens, durante il quale Baricco è andato proponendo di volta in volta la lettura di un libro, parlandone in modo semplice e confidenziale e instaurando una sorta di dialogo con il telespettatore.

Possiamo concordare o meno sulla valutazione critica che la stampa ha dato di *Novecento*, ma una cosa è certa: leggere gli scritti di Baricco è oltremodo gradevole sia per quell'italiano non forbito, ma pulito e vario, tendente alla comunicazione immediata, che egli adopera sapientemente sia negli articoli sia nei romanzi, sia per quella carica di fantasia che questi ultimi sprigionano.

Se fra i mali che affliggono l'Italia ci sono, secondo Baricco, la mancanza di fantasia¹⁷ e l'assopimento del desiderio¹⁸, un modo per combatterli è sicuramente quello offerto dallo scrittore torinese: osservare la vita a 360°, aprirsi a ogni contatto — diretto e indiretto — con il mondo dell'esperibile, atteggiamento che lui incarna in pieno nella sua multimedia:

[...] «narrare» è uno dei pochi sistemi che noi abbiamo di possedere le cose. C'è un grande scarto tra il fare un'esperienza e il possedere l'esperienza stessa; e il passaggio è possibile grazie a una serie di sistemi che ognuno di noi si crea: uno è senza dubbio la narrazione.

¹⁴J.D. SALINGER, *Il giovane Holden*, Einaudi, Torino, 1961.

¹⁵MARCO NEIROTTI, «Ucciderò la solitudine nemica dello scrittore», «Stampa», 9 settembre 1994

¹⁶MARIA SERENA PALIERI, *Se torna il desiderio*, «L'Unità», 1 aprile 1995.

¹⁷TINA KLANDES, *ibidem*.

¹⁸MARIA SERENA PALIERI, *ibidem*.

Raccontare una cosa che è successa significa trasformarla in mito, e farla propria. Thomas, per esempio, (in *Oceano mare*) racconta la sua storia per capirla, e capire è un'altra forma di possesso.¹⁹

BIBLIOGRAFIA DI ALESSANDRO BARICCO:

- *Il genio in fuga. Sul teatro musicale di Rossini*, Il Melangolo, 1988.
- *Castelli di rabbia*, Rizzoli, Milano, 1991.
- *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Garzanti, Milano, 1993.
- *Oceano mare*, Rizzoli, Milano, 1993.
- *Novecento. Un monologo*, Feltrinelli, Milano, 1994.
- *Barnum. Cronache dal Grande Show*, Feltrinelli, Milano, 1995.
- *Seta*, Rizzoli, Milano, 1996.

RECENSIONI CONSULTATE: In generale sull'opera di Alessandro Baricco:

- Marco Neirotti, *Ucciderò la solitudine nemica dello scrittore*, «Stampa», 9 settembre 1994.
- Tina Klandes, *Baricco: «Italia, ritrova la fantasia»*, «Il Messaggero», 15 marzo 1995.
- Annalisa Gimmi, *Raccontare per capire*, «Corriere del Ticino», 16 marzo 1995.
- Maria Sereni Palieri, *Se torna il desiderio*, «L'Unità», 1 aprile 1995.
- Renato Barilli, *Baricco e Benni*, «l'immaginazione», n°116, dicembre 1995.
- Francesco La Gala, *Le opinioni in un circo*, «Il Giornale di Napoli», 10 giugno, 1995.

Su *Novecento*:

- Nico Garrone, «Vi racconto Novecento», «la Repubblica», 13 ottobre 1994.
- Alessandro Baricco, *Musica per il Novecento*, «L'Unità», 16 ottobre 1994.
- Marco Ferrari, *Un fantasma*, «L'Unità», 16 ottobre 1994.
- Franco Manzoni, *Mare, jazz e fantasia*, «Corriere della Sera», 26 novembre 1994.
- Antonella Visconti, *Il mio teatro, crociera senza fine*, «La Prealpina», 27 novembre 1994.
- Sauro Borelli, *Novecento, inafferrabile antieroe dei favolosi anni ruggenti*, «Informazione», 1 dicembre 1994.

¹⁹ANNALISA GIMMI, ibidem.

- Enrico La Stella, *La nave di Baricco imbarca un clandestino*, «Il Giornale del lunedì», 5 dicembre 1994.
- Finetta Guerrera, *Caro Baricco sei arrivato tardi col tuo nipotino dell'uomo in frac*, «La Sicilia», 22 dicembre 1994.
- Oscar Iarussi, *A suon di musica sul mare del secolo*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 22 gennaio 1995.
- Fulvio Panzeri, *Baricco riorganizzatore di emblemi letterari*, «Letture», febbraio 1995.
- Libero Farnè, *Concerto jazz sul Titanic*, «Linea d'ombra», maggio 1995.
- Ferruccio Parazzoli, *Gran carosello, tra Bach e Jovanotti*, «Famiglia cristiana», 28 giugno 1995

FILIPPO TAMBURINI: SANTI E PECCATORI.

(Confessioni e suppliche dai Registri della Penitenzieria dell'Archivio Segreto Vaticano 1451-1586) Milano, Istituto di Propaganda Libraria, 1995, 377 + 1 p.

Con questo titolo don Filippo Tamburini — famoso storico della Chiesa — ha pubblicato il suo più recente volume che ha suscitato grande scalpore in Italia e che ha rappresentato uno shock per molti lettori.

L'autore ha tratto da numerosi registri della *Poenitentiaria Sacra Romana*, conservati nell'Archivio Segreto Vaticano, cento suppliche e confessioni — finora inedite — di eminenti uomini di chiesa, conosciuti o no, di appartenenti al clero romano e alla Curia, di impiegati di diverse istituzioni ecclesiastiche e secolari, di monaci e suore, di laici di ogni genere e rango, di persone dalla condotta di vita santa o — al contrario — scandalosa, indirizzate al papa. Il loro scopo — davanti alla chiesa, al mondo, a Dio e agli uomini — era di ottenere l'assoluzione dei peccati, di recuperare i beni sequestrati oppure, attraverso questa istanza, di poter giungere alla parrocchia desiderata o a una retribuzione. In altri casi le suppliche erano state scritte per motivi più nobili: gentiluomini e gentildonne desideravano cambiare i loro beni terreni in divini e chiedevano il permesso di costruire un monastero e una volta ottenutolo avrebbero provveduto a tutto il necessario.

I documenti qui inseriti vanno dalla metà del XV alla fine XVI secolo (quindi dal papato di Alessandro V a quello di Sisto V) e non riguardano soltanto persone che vivevano in Europa, ma giungono alla Santa Sede suppliche provenienti dall'intero mondo cattolico, ad esempio dalla lontana Goa e dal Perù: da ogni luogo dove i credenti smarriti giudicano che il perdono — e insieme a questo il documento ufficiale che contiene l'assoluzione — con più probabilità arrivi dal cardinale penitenziario, piuttosto che se l'altra istituzione ecclesiastica, il *Sant'Officio*, l'Inquisizione, ponesse mano all'affare.

Questi documenti della *Penitenzieria*, indubbiamente di grande valore, sono sempre appartenuti alle fonti storiche meno conosciute, poiché per secoli

si sapeva appena dell'esistenza di questi registri e non solo gli storici ma anche i dignitari ecclesiastici che lavoravano presso la Curia non avevano un'idea precisa del materiale che comprendeva centinaia di volumi. Sovente nelle suppliche si rivolgono al papa — e non a qualche padre confessore locale — alcuni personaggi per l'assoluzione di certi peccati che, se trapelassero, provocherebbero gravi scandali (doc. 6). I documenti in genere non contengono soltanto la descrizione dei peccati veniali e delle mancanze ma se per caso qualcuno gettasse un'occhiata a questi documenti vi potrebbe trovare anche delle colpe da bolge infernali dantesche. Sottolineiamo “qualcuno per caso” perché ad esempio nel 1927 un impiegato dell'Archivio Segreto, don Giuseppe Gullotta, ricevuto l'incarico di riordinare e ricollocare l'archivio, dovette giurare di mantenere il segreto (“*de secreto servando*”) se durante il ricollocamento avesse gettato per caso un'occhiata ai documenti...

Le suppliche sono più ricche di dati storici delle bolle e delle lettere della Curia ma il loro valore non si basa sul contenuto, talora veramente scandaloso. I Registri papali invece, per la maggior parte, danno soltanto notizia di vari privilegi e dell'assegnazione dei beni ecclesiastici, la *littera Poenitentiariae* è valida anche davanti al tribunale civile ed ecclesiastico, ed assicura l'assoluzione.

Come si evince già dal titolo, Tamburini divide i documenti scelti in due categorie: *santi* e *peccatori*. Allo stesso tempo questi due grandi gruppi presentano uno spaccato della società medioevale, anche se questo non è lo scopo primario.

Santi

Non è facile definire — avverte l'autore — chi fa parte di questo gruppo; nomina santi glorificati e canonizzati come Ignazio da Loyola e Teresa d'Avila, ma anche donne dalla santa condotta di vita conosciute solo nel loro villaggio o in un ambito più ristretto, e comunità che si rivolgono al papa chiedendo di poter continuare a vivere in una casa “*vitam pudicam et religiosam*” senza dover obbedire o sottostare alle regole di qualche ordine.

Tamburini, nel suo lavoro di ricerca, molte volte scopre cose che modificano i dati finora conosciuti della biografia del Santo (doc. 89). Nel Medioevo, ritenuto oscuro, l'individuo aveva possibilità di manifestare liberamente la propria volontà, come testimonia il doc. 79: la Confraternita detta “*de Gratia*” o di S. Marta in Roma vorrebbe costruire una casa dove le ex prostitute (sposate o nubili) ricevono un aiuto morale, di modo che — se lo desiderano — possono tornare dal loro marito, sposarsi o diventare suore. (Che cos'è questo se non una sorta di assistenza sociale? Naturalmente rapportata a quel tempo.)

L'autore riporta nella categoria dei santi anche alcuni casi come ad esempio quando qualche chierico — per evitare la tentazione delle gioie carnali — “*membrum genitale sibi amputavit*”. (Accadevano anche le castrazioni per vendetta, doc. 15, 44.)

Peccatori

I peccatori qui descritti appartengono a svariati strati sociali, possono essere donne e uomini, laici e chierici. Le loro suppliche sono propriamente ammissioni spontanee e confessioni che il peccatore espone al papa, al Vicario terrestre di Dio (rispettivamente al cardinale penitenziario incaricato), senza mascherare con eufemismi neanche i peccati più gravi se vogliono ritornare in seno alla chiesa madre, redimersi e ottenere la grazia. Spesso motivi pratici guidano la mano del supplicante, che allo stesso tempo chiede nuove remunerazioni oppure di poter mantenere quelle vecchie e di non essere costretto “*a mendicare con disonore del clero*” (doc. 42, 60).

Tamburini elenca undici gruppi per i quali sono state richieste le assoluzioni.

1) *La famiglia Borgia. S. Francesco Borgia. I Gesuiti*

(Qui l'autore affronta allo stesso tempo la storia dei membri pii e peccatori della famiglia.)

2) *Infanticidio e aborto*

L'aborto nel Medioevo era meno praticato, in parte per motivi “tecnici” e in parte perché il valore della vita concepita era più rispettato. Già nei Libri Penitenziali dell'VIII secolo possiamo leggere che “la madre che uccide il bambino che porta nel suo seno prima del quarantesimo giorno dal suo concepimento digiunerà per un anno, se dopo il quarantesimo giorno dal concepimento, digiunerà per tre anni.” Comunque gli infanticidi erano più frequenti, anche se la madre veniva considerata in modo diverso se uccideva il bambino perché non potevamo nutrirlo a causa della sua povertà, o se con l'omicidio voleva provare a nascondere la propria colpa. Una delle suppliche più interessanti appartiene a questo gruppo (doc. 6) e rappresenta anche un'introduzione al 3) gruppo (*Incontinenza e fornicazione*): una suora chiede l'assoluzione per avere ucciso i suoi due bambini partoriti nel monastero, ma ciò che essa ritiene una colpa più grave è che non li aveva battezzati. Molte delle richieste di questo gruppo fanno notare che dalla fine del XV secolo in alcuni monasteri si svolgeva una vita licenziosa, nei doc. 21, 22, 23 e 32 si narra che un frate aveva *rapporti carnali* non solo con una ma con più suore, avendo anche *prole* (capitava anche il contrario).

4) *Sodomia, omosessualità, bestialità ed ermafroditismo*

La chiesa ha sempre condannato severamente i peccati commessi contro natura, chè secondo la Bibbia sono punibili anche con la morte (Lev. 20. 13). Nel Medioevo l'Inquisizione poteva mandare al rogo il colpevole di tali peccati, come anche per sospetto di incesto, feticismo ed eresia. Nelle suppliche i termini *sodomia* e *omosessualità* vengono usati come sinonimi e se non ci fosse il freddo linguaggio curiale a mantenere le distanze la minuziosa descrizione dei fatti rasenterebbe la pornografia (doc. 39, 40). Il termine *bestialità* possiamo tradurlo con *zoofilia*. Coloro che richiedono l'assoluzione dai peccati anche questa volta ottengono il *Fiat*; in queste pagine troviamo la Chiesa della *pietas* evangelica, che salva e perdona e non la Chiesa che punisce.

5) *Concubinaggio, adulterio e castrazione per vendetta*

Il 20 marzo 1522 il cardinale Pucci proscioglie quattro canonici, quattro cappellani e un prete dall'accusa di aver ucciso un sacerdote. Il caso accade quando uno dei canonici stava festeggiando un bambino avuto dalla sua concubina e alla fine della festa uno di loro, accoltellato, rimane morto sul posto (doc. 58). Un altro canonico va in pellegrinaggio a Roma per essere assolto dal peccato di sacrilegio e anche di avere avuto rapporti carnali con una donna e con le sue due figlie maritate, da una delle quali ha avuto anche *prole* (doc. 50).

La chiesa sta andando in declino, il tenore di vita dei papi rinascimentali diventa d'esempio per una parte dei sacerdoti (per causa loro vengono condannati anche gli altri) e sullo sfondo appare la Riforma...

6) *Malattie vergognose e incurabili*

Le letture appartenenti a questo gruppo comprovano il cedimento della condotta di vita morale. Per *malattie incurabili* bisogna intendere le più svariate e gravi malattie veneree, che la medicina medioevale non sapeva davvero come guarire. Neanche con *la carne, con le uova e con i latticini*, come richiede un monaco di Valladolid durante la *Quaresima* quando aveva provato a lenire i dolori causati dalla sifilide con la carne... essendo *gravi morbo bubarum seu gallico nuncupato* (doc. 59, nota 2).

7) *Stregoneria, sortilegi ed eresia*

I richiedenti sono già passati attraverso le camere di tortura dell'Inquisizione e giungono a Roma senza risparmiare né soldi né fatica per ottenere l'assoluzione e la *littera poenitentiae* (perché non è tutto vero ciò che hanno confessato sotto tortura), di modo che presentando questa lettera la Santa Inquisizione non possa più *molestarli* (doc. 36, 37).

8) *Omicidi, violenze, delinquenza organizzata e pirateria*

I casi qui descritti sono collegati in svariati gruppi. Un frate cistercense, con l'aiuto dei suoi compagni, uccide l'abate del suo monastero (doc. 9); cinque suore benedettine tentano più volte di avvelenare la loro badessa e — poiché non gli riesce — la fanno strangolare da un uomo invitato nel monastero (doc. 17). O tempora, o mores — diremmo insieme a Cicerone — ma le suppliche tacciono su un fatto: quali potevano essere i motivi, quale esasperazione poteva portare ad un epilogo così drammatico? (In entrambi i casi i colpevoli ricevono una grave penitenza e... l'assoluzione.)

9) *Apostasia dalla fede, sacrilegio, confessione e sigillo sacramentale*

È finito nella prigione vescovile un sacerdote che nella bottega di un barbiere ha raccontato ai suoi compagni (senza fare nomi) i fatti accaduti ai suoi fedeli e i loro peccati con gli animali (doc. 30).

10) *Monacazione e matrimoni forzati, separazione consensuale dei coniugi ed illegittimità dei natali*

Anche Paolo, figlio del vescovo Vigerio (o secondo Tamburini *Vergerio*) e di una suora, è bambino illegittimo e come tale ha bisogno di uno speciale permesso papale perché possa ottenere gli ordini minori essendo ancora *scolare* ma può darsi che il permesso gli occorra per via dell'età giovane (doc. 54).

11) *Ladri, falsari di monete e di documenti papali, bestemmiatori*

Il Medioevo era particolarmente severo con i falsificatori di documenti papali, anche se ciò riguardava soltanto la data. Era molto importante la datazione di un qualsiasi documento sia nei tribunali ecclesiastici che in quelli civili, specialmente per quel che riguardava le donazioni di beni (doc. 62). In numerose suppliche molti falsari richiedono l'assoluzione, tra di loro ci sono anche sacerdoti.

Il valore documentario delle lettere, il loro peso critico e la portata storica e linguistica sono quasi inestimabili. Non è un'esagerazione sostenere che le confessioni indirizzate alla Curia (e tramite questa alla Penitenzieria) collocano in una luce diversa quest'istituzione e il suo rapporto con il *Sant'Officio*. I nomi e i luoghi presenti nelle richieste sono stati identificati dal curatore, a questi egli allega nelle note una spiegazione esauriente e rinvia alla bibliografia specialistica per ulteriori ricerche. Non solo pubblica in due lingue le suppliche (in latino ed in traduzione italiana, quest'ultima a volte abbreviata) ma anche il giudizio finale, annotato dal Penitenziere Maggiore con le proprie iniziali, ad es. *Fiat Io(hannes)*, o *Fiat R(odericus)*, in seguito Alessandro VI). Il volume comprende anche un indice di nomi, una lista di

abbreviazioni dei nomi delle personalità ecclesiastiche (con spiegazioni) che autorizzano le richieste.

Lo storico curatore del libro — egli stesso uomo di chiesa — non elenca questi documenti con l'intenzione di scandalizzarci, ma pubblicando le confessioni ci dà anche un panorama storico e sociale del Rinascimento, meno pudico e meno ipocrita di oggi. Giovanni Paolo II stesso era d'accordo perché venissero messe a disposizione dei ricercatori queste suppliche.

Attilio Agnoletto, professore dell'Università degli Studi di Milano, conclude la Presentazione a questo prezioso e interessante libro con una citazione dal Vangelo quando Gesù ricorda ai Giudei: "... e la verità vi farà liberi." (Gv. 8, 32.)

NOTIZIE SUGLI AUTORI

PAOLO AGOSTINI Nato a Venezia nel 1946, ha studiato lingua e letteratura ungherese col prof. Győző Szabó a Padova, laureandosi a pieni voti con una tesi sulla toponomastica ungherese. Membro dell'Associazione Linguistica di Cambridge e dell'Associazione Internazionale di Filologia Ungherese, ha partecipato come relatore a parecchi incontri e congressi internazionali, non ultimo il IV Congresso Internazionale di Studi Ungheresi tenutosi a Roma nel 1996 dal titolo "La civiltà ungherese e il Cristianesimo". Opera come ricercatore indipendente nel campo della linguistica storica di più famiglie linguistiche, con particolare predilezione per la linguistica ugrofinnica. Ha pubblicato numerosi articoli e saggi su riviste scientifiche internazionali. Via Pascoli, 5/b, 35125 PADOVA, Italia.

FULVIA AIROLDI NAMER è nata a Trieste e si è laureata in filosofia a Torino e in italiano alla Sorbona, dove insegna dal 1969, prima col titolo di "Assistante agrégée", ora in qualità di "Maître de conférence" (professore associato). Insegna la lingua, la letteratura e la civiltà italiana. Svolge attività di ricerca sulla letteratura della prima metà del ventesimo secolo e ha pubblicato numerosi articoli in diverse riviste in Francia e in Europa. Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Magistero dell'Università; Université de Paris-Sorbonne Paris IV; U.F.R. d'Italien et Roumain; Grand Palais Perron Alexandre III-Cours-la-Reine 75008 Paris; Tel.:(00-33)-1-42259640; Fax: (00-33)-1-45621503;

GIANCARLO COGOI ha conseguito la laurea in Filosofia all'Università di Trieste e quella in Lingue e Letterature straniere presso l'Ateneo di Udine. Ha svolto la sua attività di insegnante prima in istituti della scuola secondaria in Italia e poi nella Scuola Superiore "György Bessenyei" di Nyíregyháza. Attualmente lavora come docente di storia e filosofia al Dipartimento di Italianistica della KLTE a Debrecen. Dipartimento di Italianistica dell'Università «Kossuth Lajos» di Debrecen; 4028 Debrecen, Simonyi út 14.; Tel. e Fax: (00-36)-52-412424;

MÁRIA FARKAS nata a Szeged nel 1946 è dal 1980 docente di linguistica presso il Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana dell'Università di Szeged. Ha pubblicato una quarantina di saggi e articoli. I suoi interessi sono rivolti ai fenomeni dell'Italiano contemporaneo, ed all'analisi contrastiva dei sintagmi nell'ungherese e nell'italiano. Dipartimento di Italianistica dell'Università «József Attila» di Szeged; 6722 Szeged, Egyetem u. 2. Tel. e Fax.: (00-36)-62-454375;

ZSUZSANNA FÁBIÁN Pécs, 1950; Università “Eötvös” di Budapest (1968—1973); assistente, poi prof. aggiunto presso la Cattedra di Italianistica dell’Università “József Attila” di Szeged (1973-1988); associato presso la Cattedra di Italianistica dell’Università “Eötvös” di Budapest. Campi di ricerca: linguistica italiana — grammatica descrittiva; reggenze; unità fraseologiche; lessicologia; lessicografia; onomastica. Pubblicazioni: “*Le reggenze dei verbi italiani*”, 1981; “*Vocabolario per turisti italiano—Ungherese e ungherese—italiano*”, 1982; “*Modi di dire e proverbi italiani con i corrispondenti ungheresi*”, 1986; “*Filo da torcere*”, 1987; “*Vocabolario delle reggenze degli aggettivi italiani*”, 1996. Dipartimento di Italianistica dell’Università «Eötvös Loránd» di Budapest; 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/c.; Tel. e Fax.: (00-36)-1-2667284; E-mail: fabian@isis.elte.hu

PASQUALE FORNARO (Messina, 1949) ha insegnato Storia del Risorgimento nell’Università di Palermo e attualmente è docente di Storia dell’Europa orientale nell’Università di Messina. Autore di numerosi saggi sui problemi politici e sociali dell’area centro-orientale europea in età contemporanea, ha pubblicato, tra l’altro: *Crisi postbellica e rivoluzione* (Milano, 1987) ed ha curato l’edizione italiana del volume di H. Seton-Watson, *Le democrazie impossibili. L’Europa culturale tra le due guerre mondiali* (Messina, 1992). Università degli studi di Messina; V.LE Umberto, 69. 98100 Messina; Tel.: (00-39)-90-774371;

ILONA FRIED si è laureata in italiano e inglese a Budapest, dove ha conseguito il dottorato di ricerca. Ha insegnato presso il Dipartimento di Italianistica della JPTE di Pécs e ha ottenuto, il titolo di “kandidátus” per la sua tesi su Pirandello. Nel 1993 ha partecipato alla creazione del Dipartimento d’Italianistica presso la Facoltà di Magistero dell’ELTE di Budapest, e ne ha assunto la direzione dal 1994. Insegna letteratura italiana, occupandosi in modo particolare del Novecento. Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Magistero dell’Università «Eötvös Loránd» di Budapest; 1075 Budapest, Kazinczy u. 23-27.; Tel.: (00-36)-1-3528979; Fax.: (00-36)-1-3528974;

ANNA HEGEDŰS è nata a Budapest nel 1969. Si è laureata presso il Dipartimento d’Italianistica dell’ELTE. È insegnante d’italiano, traduttrice, interprete; autrice del manuale dal titolo “Lettere”. Nell’ambito di un dottorato di ricerca in linguistica italiana si occupa della grammatica dell’italiano parlato. 1145 Budapest, Jávör u. 14. Tel.: (00-36)-1-3429832;

KORNÉLIA HORVÁTH è nata a Budapest nel 1971. Laureatasi all'Università degli Studi Eötvös Loránd in lingua e letteratura ungherese, in lingua e letteratura russa ed in quella italiana, insegna poetica e prosodia presso il Dipartimento di lingua e letteratura ungherese dell'Università Cattolica Péter Pázmány. Per il periodo 1994-1997 è stata ammessa Dottorato di Ricerca in Lettere generali presso ELTE (PhD). I suoi saggi e critiche sono stati pubblicati su varie riviste. Dipartimento di Magiaristica dell'Università Cattolica «Pázmány Péter»; 2081 Piliscsaba, Egyetem u. 1. Tel. e Fax: (00-36)-26-375375;

JUDIT JÓZSA è docente di italiano presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università Janus Pannonius di Pécs, dove insegna storia della lingua, sociolinguistica e didattica dell'italiano L2. Sta seguendo il corso di PhD. in linguistica applicata presso l'Università Janus Pannonius di Pécs. Dipartimento di Italianistica dell'Università «Janus Pannonius» di Pécs; 7624 Pécs, Ifjúság útja 6.; Tel.: (00-36)-72-327622; Fax.: (00-36)-72-501558;

JÁNOS KELEMEN Nato nel 1943 a Kassa, si è laureato all'Università di Szeged nel 1996 (in italianistica e russistica). Nel 1969 si è laureato anche in filosofia all'Università ELTE di Budapest. Dal 1970 insegna filosofia all'ELTE. Nel 1984 ha ottenuto il titolo "Dottore dell'Accademia delle Scienze dell'Ungheria". Dal 1984 è professore ordinario. Tra il 1986 e il 1990 ha diretto il Dipartimento di Filosofia della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'ELTE di cui dal 1996 è di nuovo direttore. Tra il 1990 e il 1995 è stato direttore dell'Accademia d'Ungheria a Roma. Dal 1995 al'97 ha diretto il Dipartimento di Italianistica all'Università di Szeged. È autore e curatore di una decina di volumi, pubblicati in Ungheria e Italia, su diversi problemi della filosofia del linguaggio e della semiotica, e su grandi figure della cultura italiana come Benedetto Croce e Giovanni Gentile. Dipartimento di Filosofia dell'Università «Eötvös Loránd» di Budapest; Piarista köz 1. Tel.: (00-36)-1-2663769, Fax: (00-36)-1-2664612;

MÁRTA KOCSIS Si è laureata in lingua e letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università Janus Pannonius di Pécs nel giugno 1997. La sua tesi di laurea *L'elemento autobiografico nella poesia di Salvatore Quasimodo* ha ottenuto il premio Quasimodo Balatonföldvár nel 1997. Dipartimento di Italianistica dell'Università «Janus Pannonius» di Pécs; JPTE 7624 Pécs, Ifjúság útja 6.; Tel.: (00-36)-72-327622; Fax.: (00-36)-72-501558;

MARGIT LUKÁCSI Laureata in lingua e letteratura ungherese e russa e successivamente in lingua e letteratura italiana all'Università «József Attila» di Szeged. Attualmente lavora come addetta alla Biblioteca dell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria. Si interessa dei rapporti culturali e letterari italo-ungheresi e della letteratura italiana contemporanea. Si occupa anche di traduzione letteraria, collabora alle riviste "Holmi", "Nagyvilág", e alla Casa Editrice "Europa". Istituto Italiano di Cultura, H-1445 Budapest, Bródy Sándor utca 8. Tel.: (00-36)-1-1382742, Fax: (00-36)-1-1176653;

IMRE MADARÁSZ Dal 1990 insegna all'Università Kossuth Lajos di Debrecen dove dal 1993 dirige il Dipartimento di Italianistica e il Centro di Ricerche sull'Illuminismo e Romanticismo Italiano. È membro del Comitato di Filologia Moderna dell'Accademia Ungherese delle Scienze e caporedattore di "Italianistica Debreceniensis". Ha curato l'edizione ungherese di molti classici italiani, antologie e monografie. Ha pubblicato numerosi saggi e libri fra i quali i più importanti sono: *Az olasz irodalom története* (1993), *Az olasz irodalom antológiája* (1996), *Az Alpokon innen és túl...* (1995), *Olasz váteszek* (1996), *Kalandozások az olasz Parnasszuson* (1996). Dipartimento di Italianistica dell'Università «Kossuth Lajos» di Debrecen; 4028 Debrecen, Simonyi út 14.; Tel. e Fax.: (00-36)-52-412424;

ANNA MONDAVIO è attualmente lettrice di italiano presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università ELTE. Ha insegnato l'italiano come L2 soprattutto in Francia dove ha conseguito un Dottorato di Ricerca in Didattica delle Lingue e delle Culture presso l'Università di Paris III-Sorbonne Nouvelle. Svolge attività di ricerca nel campo della didattica dell'italiano come lingua straniera. Dipartimento di Italianistica dell'Università «Eötvös Loránd» di Budapest; 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/c.; Tel. e Fax.: (00-36)-1-2667284; E-mail: mondavio@isis.elte.hu

ANGELO PAGANO Laureatosi in Lingue e Letterature Straniere Moderne presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli con una tesi sul teatro scolastico ungherese, insegna presso il Dipartimento di Italianistica dell'Istituto Superiore di Magistero «Berzsenyi Dániel» di Szombathely. Partecipa, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia della Università "Eötvös Loránd" di Budapest, al corso di dottorato in Filologia Romanza (PhD), con il tema "La fenomenologia amorosa nella lirica della Scuola Siciliana". Istituto Superiore di Pedagogia «Berzsenyi Dániel» 9701 Szombathely, Berzsenyi tér 2. Tel. e Fax: (00-36)-94-327458;

ESZTER RÓNAKY è laureanda presso il Dipartimento di Italianistica della JPTE di Pécs. Attualmente si dedica ad una ricerca su simbolo e Simbolismo in Ungaretti, e ad una sulla metafora secentesca. Dipartimento di Italianistica dell'Università «Janus Pannonius» di Pécs; 7624 Pécs, Ifjúság útja 6. Tel.: (00-36)-72-327622/4641; Fax.: (00-36)-72-501558;

ALESSANDRO ROSSELLI Nato a Pisa nel 1955, ha studiato a Firenze, dove si è laureato nel 1981. Nel 1986-89 è stato lettore di Italiano presso la Facoltà di Lettere e di Scienze Umane dell'Università di Nizza. Dal 1992 insegna presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università "Attila József" di Szeged. Si è occupato, nel campo della letteratura italiana, di Corrado Alvaro, Vasco Pratolini, Giosè Rimanelli e Antonio Tabucchi. Dipartimento di Italianistica dell'Università «József Attila» di Szeged; 6722 Szeged, Egyetem u. 2. Tel. e Fax.: (00-36)-62-454375;

ANTONIO SCIACOVELLI Laureatosi in Filologia e Storia dell'Europa Orientale presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli con una tesi sulla poesia giovanile di M. Eminescu, insegna presso il Dipartimento di Italianistica dell'Istituto Superiore di Magistero "Berzsenyi Dániel" di Szombathely. Partecipa, presso la Facoltà di Lettere e Filosofia della Università "Eötvös Loránd" di Budapest, al corso di dottorato in Filologia Romanza (PhD), con il tema "Tipologia dei personaggi del Decameron". Istituto Superiore di Pedagogia «Berzsenyi Dániel» 9701 Szombathely, Berzsenyi tér 2.; Tel. e Fax.: (00-36)-94-327458; E-mail: kun@fsd.bdtf.hu

MARIAROSARIA SCIGLITANO è lettrice di italiano all'Università di Scienze Economiche di Budapest. Da vari anni svolge attività di ricerca nel campo della letteratura italiana contemporanea presso il Dipartimento di Italianistica dell'ELTE, proseguendo gli studi per il conseguimento della laurea in Lettere Moderne presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli, dove ha già ottenuto la laurea in Lingua e Letteratura Ungherese. Frequenta il corso di PhD in Letteratura Ungherese Moderna all'ELTE. Ha tradotto fra l'altro: *Lo sguardo della contessa Hahn Hahn* (Giù per il Danubio) di Péter Esterházy per Garzanti e *Kaddish per un bambino mai nato* di Imre Kertész per Il Saggiatore. Dipartimento di Italianistica dell'Università «Eötvös Loránd» di Budapest; 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/c.; Tel. e Fax.: (00-36)-1-2667284;

PAOLO SESSA Nato a Gorizia nel 1966, laureato in filologia moderna presso l'Università degli Studi di Trieste, ha ottenuto nel 1994/95 una borsa di studio per frequentare un corso di Specializzazione Post-laurea in Italianistica presso l'Université Stendhal di Grenoble III in Francia. Attualmente riveste

l'incarico di ricercatore presso l'Università degli Studi "Janus Pannonius" di Pécs in Ungheria, e frequenta il corso di Dottorato di Ricerca in Italianistica sui "Problemi relativi alla letteratura nella società di massa" presso l'Università degli Studi di Trieste. I suoi interessi sono rivolti allo studio della dinamica dei generi letterari tra Settecento e Novecento con particolare riguardo al genere poliziesco e all'opera di Carlo Emilio Gadda. Dipartimento di Italianistica dell'Università «Janus Pannonius» di Pécs; 7624 Pécs, Ifjúság útja 6. Tel.: (00-36)-72-327622/4641; Fax.: (00-36)-72-501558;

HEDVIG SULYOK insegna presso il Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Magistero «Gyula Juhász» di Szeged. Si occupa di filologia romanza (con particolare riferimento alla storia della lingua italiana) e di filologia slava (principalmente di toponomastica storica). Ha pubblicato contributi sulle primissime relazioni russo-ungheresi e, più di recente sui primi rapporti italo-ungheresi. Ha pubblicato inoltre interventi sulla storia della civiltà italiana, anche nelle sue relazioni dalmato-ungheresi. Ha partecipato a diversi convegni nazionali e internazionali e, ultimamente, al IV° Congresso Internazionale di Studi Ungheresi (Roma-Napoli, 9-14 settembre 1996). Dipartimento di Italianistica dell'Istituto Superiore di Pedagogia «Juhász Gyula» di Szeged; 6725 Szeged, Hattyas sor 10. Tel.: (00-36)-62-456041; Fax: (00-36)-62-443324;

ÁGNES TAMÁS si è laureata nel 1987, in lingua e letteratura ungherese ed italiana. Ha lavorato come interprete e traduttrice. Nel 1994 ha vinto una borsa di studio per fare ricerca all'Università di Bologna. Ha discusso la tesi di dottorato su Carlo Emilio Gadda. Insegna traduzione e interpretariato presso la facoltà del Magistero dell'ELTE. Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Magistero dell'Università «Eötvös Loránd» di Budapest; 1075 Budapest, Kazinczy u. 23-27.; Tel.: (00-36)-1-3528979; Fax.: (00-36)-1-3528974;

LUIGI TASSONI è professore ordinario di Letteratura italiana e di Semiotica all'Università Janus Pannonius di Pécs, dove è anche direttore del Dipartimento di Italianistica. Dei suoi numerosi volumi di saggistica si ricordano: *Finzione e conoscenza* (1989), *Poeti erotici del '700 italiano* (1994), *Semiotica dell'arte e della letteratura* (1995), *Sull'interpretazione* (1996), e la recente cura del volume leopardiano *Dell'immagine*, edito dal Centro Nazionale di Studi Leopardiani (1997). Dipartimento di Italianistica dell'Università «Janus Pannonius» di Pécs; 7624 Pécs, Ifjúság útja 6. Tel.: (00-36)-72-327622/4641; Fax.: (00-36)-72-501558; E-mail: firenze@btk.jate.hu

SOMMARIO

LUIGI TASSONI: La presenza e la pazienza: per Piero Bigongiari . . . 9

SAGGI

PAOLO AGOSTINI: L'orto veneto nel primo seicento. Alcuni appunti di storia e cultura materiale a margine di un almanacco del 1614 in dialetto pavano 15

FULVIA AIROLDI NAMER: Carlo Gozzi, Memorie inutili 49

GIANCARLO COGOI: Adua, gli eventi di un secolo fa 59

MÁRIA FARKAS: Le funzioni dell'imperfetto "modale" italiano in ungherese. Analisi a confronto. 69

ZSUZSANNA FÁBIÁN: Nomi propri italiani nell'ungherese 75

PASQUALE FORNARO: Kossuth, l'emigrazione ungherese e l'Italia in alcuni documenti inediti 87

ILONA FRIED: Tra letteratura e industria — Svevo nelle novelle e nei saggi 99

ANNA HEGEDŰS: Contributi all'onomastica ippica italiana 105

KORNÉLIA HORVÁTH: Analisi della poesia di Pascoli intitolata "Gełsomino notturno" 113

JÁNOS KELEMEN: Interpretazione: limiti o vincoli? Attualità del programma ermeneutico di Péter Szondi 121

MÁRTA KOCSIS: Salvatore Quasimodo: gli anni giovanili 129

KOPERNICZKYNÉ TORMA MÁRIA: La problematica della verità nelle opere di Pirandello 139

MARGIT LUKÁCSI: La fortuna della letteratura ungherese in Italia fra le due guerre 145

IMRE MADARÁSZ: Cristianesimo, liberalismo e patriottismo nell'opera di Eötvös e Manzoni 161

MARIA TORMA KOPERNICZKY Laureata in lingua e letteratura ungherese, russa e italiana, è attualmente Vice-Preside e docente delle suddette materie presso l'Istituto Superiore di Magistero di Kecskemét dove ha avviato il primo corso di lingua italiana. Ha pubblicato diversi articoli sul campo in cui svolge attività di ricerca: l'influenza dell'apprendimento infantile di una lingua straniera sulla lingua materna. Istituto Superiore di Magistero; 6000 Kecskemét, Kaszap u.6/14. Tel.: (00-36)-76-321444; Fax.: (00-36)-76-483282;

LÁSZLÓ TÓTH, Docente presso il Dipartimento di Italianistica all'Università Janus Pannonius di Pécs, insegna Grammatica descrittiva (fonetica, fonologia, sintassi), tiene corsi di linguistica generale e di assettologia. Il suo campo di ricerca: assettologia comparativa (riguardo a ungherese, italiano e russo), campi semantici. Dipartimento di Italianistica dell'Università «Janus Pannonius» di Pécs; 7624 Pécs, Ifjúság útja 6. Tel.: (00-36)-72-327622/4641; Fax.: (00-36)-72-501558;

LILLA ZILAHÍ insegna al Dipartimento di Francese dell'Università ELTE di Budapest da otto anni. Si è laureata in Italianistica nel 1995. Svolge attività di ricerca nel campo della letteratura dei trovatori in francese, provenzale, portoghese e italiano. Dipartimento di Francese dell'Università «Eötvös Loránd» di Budapest; 1145 Budapest, Amerikai út 96. Tel. e Fax: (00-36)-1-251-9487;

ANNA MONDAVIO: Insegnare la lingua e la cultura italiana attraverso le interviste	167
ESZTER RÓNAKY: Andrea Zanzotto: il nome di Maria Fresu	179
ANTONIG DONATO SCIACOVELLI: Alatiel, ovvero della verginità riconquistata	185
PAOLO SESSA: Gadda invita alla critica euristica	191
ÁGNES TAMÁS: "Quando il Girolamo ha smesso": Alcune caratteristiche dell'opera di Gadda	205
LUIGI TASSONI: La scrittura dell'immagine	209
LÁSZLÓ TÓTH: In margine alla frase	221
LILLA ZILAHÍ: L'opera di Brunetto Latini nella letteratura italiana medievale	231
RECENSIONI	
JUDIT JÓZSA: Sistemi segnici e loro uso nella comunicazione umana (La Testologia semiotica e la comunicazione umana multimediale a cura di János S. Petőfi—Luciano Vitacolonna, Università di Macerata, 1996)	249
ANGELO PAGANO: Figli di un Bronx Minore: la città impossibile di Peppe Lanzetta	253
ALESSANDRO ROSSELLI: Alcune considerazioni sull'ultimo romanzo di Antonio Tabucchi: La testa perduta di Damasceno Monteiro (1997)	257
MARIAROSARIA SCIGLITANO: Un barnum sul Novecento di Baricco	263
HEDVIG SULYOK: Filippo Tamburini: Santi e peccatori. (Confessioni e suppliche dai Registri della Penitenzieria dell'Archivio Segreto Vaticano 1451-1586) Milano	271
NOTIZIE SUGLI AUTORI	277