



ISTITUTO
ITALIANO
DI CULTURA
OLASZ
KULTURINTÉZET

NUOVA CORVINA

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

NUMERO 5

1999

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.

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:

- GIORGIO PRESSBURGER** 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
- GÁBOR HAJNÓCZI** Direttore del Dipartimento di Italianistica dell'Università Cattolica «Pázmány Péter» di Piliscsaba
- 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

GYÓZÓ 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 1999**

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 megjelenetéséhez nyújtott támogatásért.

Il presente numero di "Nuova Corvina" è la continuazione di una condotta editoriale incominciata sei anni fa, con la ripresa di questa pubblicazione, dopo un lungo periodo di stallo. Gli studi di italianistica qui contenuti sono di grande interesse e rivelano la vivace partecipazione alla cultura degli italianisti ungheresi e degli studiosi italiani residenti in Ungheria. Il titolo della rivista, la veste tipografica, l'assenza di immagini fanno di questo prodotto della cultura italiana e ungherese un "ponte" davvero necessario tra due nazioni, tra passato e presente, tra rami diversi del sapere e della creatività.

È allo studio un adeguamento parziale della rivista a nuove possibilità di diffusione e divulgazione. L'interesse e la bellezza di studi come quelli contenuti nei brevi saggi e articoli che seguono, richiede forse un aggiustamento della strategia di comunicazione. Tali cambiamenti non lederanno però la sostanza degli articoli e degli studi, le loro qualità positive. Ringraziamo i lettori dei precedenti "numeri" e tutti i sostenitori della nostra rivista, animata dalla speranza di onorare la tradizione di amicizia tra italiani e ungheresi.

GIORGIO PRESSBURGER

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

SAGGI

OSSERVAZIONI SU CANZONE D'AUTORE E POESIA

Il dibattito è ormai annoso ed ha preso vita dopo che la canzone d'autore, nata più o meno negli anni '60, è stata investita dello status di nuovo genere musicale. Immediatamente e da più parti è stata avanzata l'ipotesi di una sua prossimità o parentela più o meno lontana con la poesia. La prima conseguenza è stata, se non proprio una rivalutazione della canzone 'tout court', certo una maggior attenzione nei suoi riguardi, e la seconda un'insurrezione degli ambienti culturali contro ciò che da sempre era stato considerato un sottoprodotto al quale andava negata ad ogni costo la qualifica di letterario. Ora il dibattito è diventato quasi ufficiale e soggiace anch'esso alla legge dell'eterno ritorno che i mass-media chiamano 'tormentone', riempiendo di tanto in tanto soprattutto le pagine culturali dei quotidiani, specialmente in concomitanza con l'uscita del nuovo disco di uno dei padri riconosciuti del 'nuovo genere musicale'. Il fatto più rilevante dal punto di vista sociale e dei suoi risvolti sulla comunicazione di massa è che nel frattempo in Italia ci sono almeno ormai già, tre generazioni cresciute ed allevate a canzonette. I rappresentanti di queste generazioni si fanno sentire, si pronunciano in merito ai fatti culturali e ne hanno aperto la compagine, un tempo abbastanza ristretta e selettiva, anche a fenomeni che in precedenza era impensabile ne facessero parte. Anche per questo motivo parlare di canzoni da pulpiti elevati non scandalizza più tanto e non scandalizza più tutti; è diventato quasi normale proprio perché la cultura delle nuove generazioni è fatta anche di cose che per i nostri padri e i nostri nonni avevano un altro e meno elevato valore.

Ma di questo più dettagliatamente in seguito. Ora occorre prima di tutto superare uno scoglio e dunque meglio farlo subito, specialmente per coloro che non ne hanno mai sentito parlare e potrebbero stupirsi del fatto che qualcuno se ne occupi sulle pagine di una rivista culturale: la canzone d'autore è considerata una delle espressioni più autentiche del nostro tempo, uno strumento che come pochi altri ha avuto la capacità di fondere tradizione popolare e tradizione colta in un unico vitalissimo organismo. Forse proprio per questo motivo parlarne è piuttosto difficile e quando lo si fa è in un certo senso come assaggiare una minestra nella quale sono

riconoscibili moltissimi saporti diversi. Cerco di citare gli ingredienti non per ordine di importanza, ma così come mi vengono in mente. Parlare di canzoni significa parlare di storia. Se ha ragione E.Sanguineti quando afferma che tutto in fondo e prima di tutto è storia¹, l'arte, la letteratura e qualsiasi strumento l'uomo adoperi per esprimere se stesso e il proprio mondo, allora anche la canzone è storia, storia della gente, di cui riesce a fotografare momenti in modo nitido e stupendo, consegnando al futuro cose altrimenti destinate ad essere smarrite nel tempo, e mantenendone inalterata la luminosità e la profondità.

Poi la sociologia, senza la quale probabilmente davvero non potremmo muovere nemmeno un passo nel mondo che oggi ci circonda. Quando penso alla sociologia ed alla canzone penso in primo luogo alla nascita del giovane come soggetto sociale prima inesistente, un processo che è davvero avvenuto a suon di musica e del quale le canzoni costituiscono la colonna sonora. Nel mare magnum della sociologia, ed anche della tanto discussa entità chiamata civiltà, c'è un'insenatura che fa al caso nostro, quella dei 'costumi', difficili da definire senza essere costretti ad invadere altri campi, ma capaci di rispondere in modo poco rigido e schematico a domande che la cultura ufficiale tratta in modo non del tutto soddisfacente. Proprio in questo campo le canzoni sono fonti inesauribili di informazioni, superate in freschezza ed autenticità forse solo dal cinema. Poi naturalmente la musica, ed anche la letteratura e dunque dentro la letteratura, la poesia. E qui sta lo scandalo, cioè il dibattito, appunto. Ma come, ci si chiede spesso sbalorditi, i cantanti, i parolieri, cioè gli autori dei testi delle canzoni comunemente, ma con pervicace insistenza chiamate 'canzonette', i cantautori, insomma, con tutto il loro codazzo di fans urlanti, sarebbero parenti dei poeti?

Facciamo prima di tutto un po' di archeologia e ricordiamo che i grandi poeti del medio-evo italiano ed europeo scrivevano versi per musica, come è stato attestato, e che, in seguito ad una discriminazione attuata negli ambienti colti, alla musica venne inflitto l'ostracismo come elemento troppo popolare rispetto alla parola, cioè al verso; quest'ultimo quindi restò solo, sottolineato dapprima dalla voce recitante o meglio declamante, poi svanita anch'essa col prevalere della lettura individuale e silenziosa, a rappresentare i componimenti definiti canzoni, nei quali, secondo padre

¹Cfr. il saggio di E.SANGUINETI riportato in *Insegnare la letteratura*, a cura di C.Acutis. Parma, 1970.

Dante, si trovava tutto ciò che “dalla cima delle teste degli illustri poeti è disceso alle loro labbra”.²

La linea di contatto fra canzone e poesia, che è anche una direttrice che segna l'avvicinarsi e l'allontanarsi di tradizione colta e tradizione popolare, può essere seguita nel corso dei secoli fino all'esplosione della civiltà di massa che ha creato il taglio netto tutt'ora esistente inventando per la canzone mezzi di diffusione potenti e capillari e trascurando, almeno in senso quantitativo, la poesia e condannandola così a quella diffusione elitaria ed 'ipercolta' che ha finito col sancirne l'estraneità ai non addetti ai lavori.

Questo discorso, che può partire da molto lontano, porterebbe anche molto lontano dal dibattito di cui intendo riferire. Per questo motivo cerco di avvicinarmi ad esso per gradi e cito la prima delle mie testimonianze, che è a favore della canzone, almeno in un certo senso. L'ha resa niente meno che Mario Luzi,³ in una lettera indirizzata a Fabrizio de André', compresa in un volume di recente pubblicazione dedicato a quest'ultimo. Cito testualmente le parole che Luzi rivolge a De André': "Lei è davvero uno 'chansonnier', vale a dire un artista della 'chanson'. La sua poesia, poiché la sua poesia c'è, si manifesta nei modi del canto e non in altro; la sua musica, poiché la sua musica c'è, si accende e si espande nei ritmi della sua canzone e non altrimenti. Per quanto il suo dono di affabulazione crei una certa magia, non sarebbe in grado di soggiogare l'uditorio senza il 'foco' di quella concrezione e sintesi".⁴

Luzi ha centrato il bersaglio con grande precisione e competenza: la canzone è una concrezione, una sintesi, di musica e, nel caso specifico di de André', di poesia che si manifesta nei modi del canto, cioè nell'interpretazione, grazie al dono di un'affabulazione, che è capacità di raccontare e di porgere, in grado a sua volta di creare una magia capace di soggiogare l'uditorio. Luzi ha centrato il problema anche perché ci offre in sintesi una definizione della canzone di tipo direi propriamente tecnico, fra l'altro simile a quella elaborata con minuzia da uno specialista della canzone,

²D. ALIGHIERI: De vulgari eloquentia, Libro II, paragrafo III. Dante stesso peraltro conferma l'ostracismo inflitto alla musica; infatti le canzoni “fanno per sé stesse tutto ciò che denno; il che le ballate non fanno, perciò che hanno bisogno di sonatori”. Cfr. *ibidem*.

³AA.VV.: FABRIZIO DE ANDRÉ, *Accordi eretici*, EuresisEdizioni, Milano, 1997, pp.13-15.

⁴M. LUZI: *Caro de André*, in AA.VV. *Fabrizio de André*, cit., p. 14.

G.Salvatore.⁵ Quest'ultimo ne dà una descrizione che è possibile visualizzare fisicamente nella forma di un parallelepipedo sfaccettato, dove l'altezza sono la melodia e gli accordi, la base la realizzazione dell'accompagnamento, con la sua strumentazione, l'arrangiamento ed i suoi colori, la profondità è costituita non tanto dal testo, quanto dalla sua capacità di 'sposarsi' con la musica fino ad essere l'unico testo immaginabile per quella data musica, in quanto una canzone è tale veramente se il suo risultato è superiore alla somma delle parti.⁶ Il parallelepipedo fin qui abbozzato diventa un prisma se consideriamo che la canzone è ancora un luogo dello spazio mentale e non di quello fisico se non viene interpretata da una voce, la quale "è tutt'una col corpo e confina con l'anima",⁷ da un cantante, cioè, che "ci offre se stesso, calato nel 'qui ed ora' del testo e della melodia".⁸ È grazie a questa combinazione alchemica che la canzone, forma breve e conchiusa, oggetto piccolo e vibrante, "può essere preziosa e luminosa come un diamante".⁹

Nella sua lettera a De Andre' Luzi non si è certo espresso in toni altrettanto perentori in favore della canzone, ma ha fatto un'ammissione importante, ha detto cioè che nelle canzoni di De Andre', probabilmente il massimo rappresentante contemporaneo, se non il massimo in senso assoluto della canzone d'autore, ma questa è soprattutto una questione di gusto personale, c'è poesia e si manifesta nei modi del canto e non in altro.

Certo, se pensiamo alle infinite rassegne canore di cui abbonda il Bel Paese qualche dubbio può affacciarsi alla nostra mente; ma ricordiamo, in primo luogo, che stiamo parlando di una provincia della canzone italiana e non della sua totalità, ed in secondo luogo, ma adesso forse comincio a barare un poco, non dimentichiamo che le canzoni, tutte, anche quelle più insulse, becere e banali, sono comunque lo specchio di un qualcosa che ho cercato di definire sopra e che esse solo riescono a riflettere in modo tipico ed irripetibile. Scopro qua una carta importante, ed anticipo una conclusione che può anche apparire come una vittoria di Pirro perché interessa solo marginalmente i rapporti fra poesia e versi per musica: le canzoni, proprio

⁵G. SALVATORE: Mogol-Battisti, L'alchimia del verso cantato, Castelvecchi, Roma, 1997.

⁶Ivi, p.9.

⁷Ibidem

⁸Ibidem

⁹Ibidem

loro, le “canzonette”, sono sempre significative, nel bene nel male; sono piccoli scrigni magici che, se aperti con le dovute cautele e frugati con una piccola dose di perizia, ci permettono di leggere il tempo, contenendone dei segnali altrove difficili da reperire. Sottolineare questo aspetto potrebbe già rappresentare un obiettivo di minima, ma non nascondo che quello di massima è assai più ambizioso, e consiste, forse non senza qualche sfumatura polemica, nel verificare se la distanza fra canzone d'autore e poesia sia veramente così abissale.

Torniamo quindi a Luzi, il quale ci racconta anche di non aver provato ad accertare se le parole di de Andre' mantengano il loro indubbio valore letterario anche se lette come testo poetico autonomo, ovvero se la loro ritmica funzioni solo per un maestro concertatore o anche per un lettore di testi poetici. Da questa prova non discenderebbe alcuna conseguenza discriminatoria; essa servirebbe solo a svelare se “tra le componenti del linguaggio di De Andre' il tempo e il ritmo sono da considerarsi primari oppure cercati e ottenuti”,¹⁰ tenendo però sempre presente che il risultato finale, la concrezione, non è comunque scindibile nelle sue parti.

Si tratta di una prova alla quale i versi per musica a rigor di logica non dovrebbero essere sottoposti. Infatti non ne hanno bisogno perché altro è il loro modo di funzionamento. La prova di lettura senza musica, quindi, non dovrebbe essere considerata decisiva nei loro confronti e tanto meno discriminatoria, perché la poeticità di un testo per musica deve affermarsi anche attraverso l'elemento musicale.¹¹

Personalmente ricordo alcuni episodi di questo genere, tentativi fatti più che altro con l'intenzione dichiarata di ridicolizzare le canzoni, cioè la canzone in generale; in effetti non si trattava quasi mai di canzoni particolarmente pregevoli dal punto di vista testuale; ma ricordo anche una trasmissione televisiva dedicata ai giovani, durante la quale Gian Maria Volontè lesse la traduzione italiana di “Blowin' in the wind” di Bob Dylan. L'esito, direbbe un giovane di oggi, fu da brivido: il testo appariva assai più carico di senso alla lettura che nella versione musicale, eseguita

¹⁰M. LUZI: Op.cit., p.14.

¹¹A limitazione di quanto sopra, o meglio in aperto contrasto, va ricordata una recente iniziativa editoriale che propone raccolte di testi di canzoni di autori tanto italiani che stranieri in traduzione. L'iniziativa è stata benedetta da un certo successo commerciale, ma può essere letta anche come operazione di contorno o tentativo di agganciarsi ai solenni successi dell'industria discografica, in quanto è prevedibile che il pubblico di tali libri sia essenzialmente giovane, data sia la veste spregiudicata dei volumi che il loro prezzo contenutissimo.

da uno dei gruppi del momento e lanciata sul mercato italiano. Ma forse erano un'eccezione sia le parole di Bob Dylan che la bellissima lettura di Gian Maria Volontè.

Ribadisco il concetto: il gioco resta rischioso, anche su ultimamente non è più di moda perché farlo minaccia di essere controproducente, data la crescita qualitativa della canzone d'autore. Fabrizio de Andre' è però probabilmente uno dei pochi coi quali non si rischia troppo. E dunque proviamo,¹² non senza citare prima nuovamente Luzi, il quale a proposito delle canzoni di questo cantautore, da lui definite 'canti', afferma che il loro senso generale "è anche un senso generale della vita e della società":¹³

*Mille anni al mondo mille ancora
che bell'inganno se anima mia
e che bello il mio tempo che bella compagnia*

*sono giorni di finestre adornate
canti di stagione
anime salve in terra e in mare*

*sono state giornate furibonde
senza atti d'amore
senza calma di vento*

*solo passaggi e passaggi
passaggi di tempo*

*ore infinite come costellazioni e onde
spietate come gli occhi della memoria*

*altra memoria e non basta ancora
cose svanite facce e poi il futuro*

*i futuri incontri di belle amanti scellerate
saranno scontri*

¹²Si tratta di "Anime salve", tratta dal disco omonimo edito da BGM Ricordi, 1996, lavoro che, non va dimenticato, è stato interamente scritto a quattro mani assieme ad Ivano Fossati, altro vertice assoluto della canzone d'autore contemporanea.

¹³M. LUZI: Op.cit., p.13.

*saranno cacce coi cani e coi cinghiali
saranno rincorse morsi e affanni per mille anni*

*mille anni al mondo mille ancora
che bell'inganno sei anima mia
e che grande il mio tempo che bella compagnia*

*mi sono spiato illudermi e fallire
abortire i figli come i sogni
mi sono guardato piangere in uno specchio di neve
mi sono visto che ridevo
mi sono visto di spalle che partivo*

*ti saluto dai paesi di domani
che sono visioni di anime contadine
in volo per il mondo*

*mille anni al mondo mille ancora
che bell'inganno sei anima mia
e che grande questo tempo che solitudine
che bella compagnia*

Purtroppo non è questo il luogo per scandagliare il testo di De Andre', in quanto un tentativo di analisi porterebbe via troppo spazio; d'altra parte non va dimenticato che esso acquista un valore, emozionale soprattutto, radicalmente diverso in compagnia della musica, che ne enfatizza la portata, sottolineandone la indubbia carica espressiva, anche se, a mio modo di vedere, questi "versi per musica" possono "funzionare" anche senza musica, come molti altri versi per musica dello stesso autore, nei quali circola molta forza poetica.

A proposito di questi versi mi piace però ricordare quello che Alessandro Carrera ha scritto a proposito di Bob Dylan, osservando che l'impatto prodotto dalle sue canzoni era dovuto¹⁴ soprattutto al fatto "che un tale vocabolario veniva per la prima volta cantato ed entrava a far parte di un paesaggio sonoro in cui era veramente inaudito".¹⁵

¹⁴Carrera usa qui l'imperfetto perché si riferisce al primo Bob Dylan ed al fenomeno nuovo rappresentato dalla sua apparizione.

¹⁵A. CARRERA: Bob Dylan. Poesia del tempo immemorabile, in "Poesia", Anno XI, Maggio 1998, n.17, Crocetti editore, Milano.

L'esperienza di chi ascolta parole che si credeva potessero appartenere solo al libro e come tali "deprivate di voce di corpo dalla pratica della lettura silenziosa"¹⁶ è un vero e proprio 'shock di riconoscimento' che avviene quando comprendiamo che qualcosa riguarda noi anche se non sappiamo perché ed a rigor di logica neppure dovremmo saperlo.

In altre parole, uno dei motivi per cui i testi di certe canzoni possono colpirci e affascinarci, è strettamente legato alla nostra abitudine culturale a considerare le espressioni artistiche come chiuse in scatole separate e scrupolosamente etichettate, ad aspettarci parole che fanno riflettere e meditare solo dai libri e parole spensierate e rallegranti solo dalle canzoni. Proprio questa è stata una delle grandi vittorie, o più semplicemente dei grandi meriti, della canzone d'autore: aver contribuito allo scardinamento di questo sistema di scompartimenti stagni.

Secondo Franco Fortini, ad esempio, che fu anche autore di testi per musica, quello che si dice nelle canzoni è a volte "un'espressione soggettiva che si avvicina alla poesia di tipo lirico".¹⁷ A questo punto si potrebbe aprire la porta ad un nuovo dibattito, che riesco ad immaginare accesissimo, non tanto sui rapporti fra poesia e canzone, quanto su che cosa costituisca la poeticità, o più generalmente la letterarietà di un testo, come di qualsiasi altra espressione umana, e dove la si possa o la si debba andare a cercare nel nostro tempo.

Proprio questo è in fondo il nodo centrale della questione. Fortini dice che un certo tipo di canzone "si avvicina alla poesia di tipo lirico" e la sua è certo un'opinione insospettabile di parzialità. Roberto Vecchioni, altro cantautore di primo piano 'tacciato' di scrivere versi molto vicini alla poesia, ma in quanto cantautore portatore di opinioni meno insospettabili, arriva ad affermare che con la canzone d'autore è nato addirittura "un nuovo genere letterario che ha l'aspetto della poesia 'classicamente' intesa e della canzone melodicamente popolare".¹⁸ Vecchioni ribadisce comunque che è al chiudersi dei due circuiti, quello del testo e quello della musica, diversi l'uno dall'altra, e non dalla giustapposizione delle parti, che si costruisce la struttura autonoma inscindibile di lirica e melica, e conclude che proprio la canzone d'autore può assumersi la storica eredità

¹⁶A. CARRERA: *Ibidem*.

¹⁷F. FORTINI: Risposte su canzoni e poesia, Intervista a Franco Fortini, in AA.VV.: *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana*, Interlinea edizioni, Novara, 1996, p.56.

¹⁸R. VECCHIONI: La parola tra canzone d'autore e poesia, Prefazione a AA.VV.: *Parole in musica*, cit., p. 9.

di arrestare il processo di elitarismo e di involuzione che certa poesia sta compiendo".¹⁹

A quale poesia Vecchioni alluda purtroppo non lo dice, ma non è difficile immaginare che la sua sia una limitazione di pura cortesia, visto che nelle sue canzoni si esprime in modo molto più polemico e dissacratorio.²⁰

I poeti, a prescindere da Luzi e Fortini, non parlano o parlano poco²¹ e comunque il sussiego col quale si affrontava anni fa questo tema è quasi del tutto scomparso, a conferma del fatto che oggi ormai esiste una percezione culturale della canzone d'autore che non solo è prevalentemente positiva, ma arriva addirittura all'estremo di domandarsi se questo 'nuovo genere letterario' non sia la vera poesia del nostro tempo. Per i motivi suddetti è ormai difficile parlare di fronti contrapposti e più facile di convergenza di opinioni.

Procediamo per gradi, ma prima chiariamo un aspetto che potrebbe suonare come in contraddizione con alcune delle osservazioni formulate fin qui, ma che serve per chiarire sul piano dei valori acquisiti, la qualità più sostanziosa della canzone d'autore e della sua percezione pubblica.

P. Jachia, nel suo informatissimo libro sull'argomento, osserva che la locuzione canzone d'autore, legittimando il termine cantautore, ovvero autore che scrive ciò che interpreta, ha creato una tendenza generale, quella di "avvalorare il poeta, di sottolineare la forza del linguaggio, l'originalità del verso, l'arditezza del messaggio".²² Quando si parla di questo "nuovo genere letterario", per dirla con Vecchioni, a nessuno insomma viene in mente di isolare la qualità musicale di una canzone e di celebrarne in primis il compositore, tanto che l'elemento più fortemente connotativo di una canzone che s'intenda d'autore resta il testo.

¹⁹Ivi, p.12.

²⁰Ad esempio 'La corazzata Potemkin', in R. VECCHIONI: *El bandolero stanco*, Emi, 1977, che contiene questi versi: "Siamo i poeti, i nani sui giganti./Non si direbbe eppur siamo viventi:/metaforiamo, metaforiamo tutto/da non capirci più se c'era un senso sotto./Abbiamo in testa idee meravigliose/che raramente coincidon con le cose,/voliamo alto: se non capite niente/peggio per voi, mica scriviamo per la gente".

²¹V. MAGRELLI, ad esempio, richiesto di un parere sulla proposta circolata qualche anno fa di conferire a Bob Dylan il premio Nobel per la letteratura, ha commentato che poesia e versi per musica "sono due stati fisici diversi della materia linguistica. Se la parola è acqua, uno è vapore, l'altro è ghiaccio". Cfr. L. SICA: "Bob Dylan non è Dylan Thomas", *La Repubblica*, 30 ottobre 1996.

²²P. JACHIA: *La canzone d'autore italiana 1958-1997*, Feltrinelli, Milano, 1998, n.9.

Infatti, il riconoscimento della canzone d'autore, e della musica popolare alla quale essa espressamente si richiama, come patrimonio culturale del nostro paese, "un avvenimento storico, straordinario, e insieme assolutamente normale",²³ si è realizzato soprattutto perché la canzone è riuscita a inventarsi un linguaggio tutto suo, popolare e diretto, che riempie i versi della poesia di una nuova emotività musicale e arriva in un lampo alla comunicazione, diventando un modo di collegamento al mondo contemporaneo.²⁴ In questo senso la canzone d'autore italiana ha agito sulla formazione di almeno due generazioni²⁵ con una forza di penetrazione non certo paragonabile a quella della televisione, ma sicuramente pari a quella scolastica, anche in virtù delle nuove fenomenologie giovanili, prima di tutto la cultura rock, rompendo definitivamente con la tradizione melodrammatica e dando vita ad un corpus di opere, con l'aiuto delle quali non è più così azzardato prendere in esame una poetica vera e propria come accade nella critica letteraria,²⁶ filtrata attraverso elementi come visione del mondo, costanti stilistiche e motivi tematici ricorrenti²⁷.

Il testo²⁸ dunque, i versi per musica, come motore della rivoluzio-

²³G. CURI: Io vorrei essere là. Cantautori in Italia, Edizioni Studium, Roma, 1997, p.13.

²⁴Ibidem

²⁵P. JACHIA: Op. cit., p.11.

²⁶È ancora un'affermazione di P.Jachia, Op.cit., ibidem.

²⁷Valga come esemplificazione di questo fenomeno la trasformazione dei costumi d'ascolto del pubblico verificatasi già sul finire degli anni '60, quando si registrò il passaggio dall'ascolto-breve che faceva perno sul disco a 45 giri, il quale conteneva due canzoni di tre minuti l'una, fra le quali quella della facciata B era considerata un inevitabile accessorio, e l'ascolto-lungo del long-playing a 33 giri, dapprima mera raccolta di 'successi' già pubblicati su 45 giri, ma presto sviluppatosi in 'concept-album', un vero e proprio lavoro organico, dotato spesso di una struttura interna comparabile, mutatis mutandis, a quella di una raccolta poetica. Il primo esempio di questo genere di lavoro, oggi inseparabile dal genere musicale 'canzone d'autore' fu proposto proprio da Fabrizio de Andre' nel 1968. Si tratta dell'album che porta il titolo "Tutti morimmo a stento", Ricordi, 1968.

²⁸Esistono eccezioni: Lucio Battisti è stato definito umanamente dalla stampa il poeta di quattro generazioni di giovani, benché i testi delle canzoni che ne hanno creato la vastissima fama non siano stati scritti da lui bensì dal "paroliere" (parola oggi in disuso se non diffamata e proprio per i motivi che abbiamo riferito fin qui), Giulio Rapetti in arte Mogol. In questo caso ha prevalso senza dubbio l'identificazione con la figura dell'interprete, più della "alchimia del verso cantato" alla quale G.Salvatore ha dedicato il volume che abbiamo ricordato sopra.

ne, scatenata dal genere d'arte nuovo 'canzone d'autore', rivoluzione che è stata soprattutto culturale perché la canzone è cultura "fondamentale per la crescita di ogni ragazzo"²⁹.

Con queste affermazioni siamo ormai stati risucchiati nel dibattito vero e proprio e ci avviciniamo all'argomento che ne è il cardine più significativo, ovvero il ruolo culturale della canzone d'autore.

L.Renzi ha dato a questa questione uno dei primi contributi autorevoli, destinato a diventare poi una pietra miliare alla quale è imprescindibile fare riferimento. Rispondendo alla domanda 'Perché i giovani non amano la poesia?'³⁰ Renzi ha osservato prima di tutto che i giovani semmai non amano la poesia migliore del nostro tempo e quella del passato, ma ne amano un'altra, quella "non allo stato puro che si trova nella poesia dei cantautori"³¹ e la amano addirittura con voracità. Questa poesia è secondo Renzi di molto superiore a quella subita un tempo dalla maggior parte dei giovani ed espressa in canzonette triviali, e viene 'sommministrata' agli adepti seguendo una ritualità consolidata, quella dei concerti-rock, che favoriscono l'esperienza mistico-dionisiaca, ed ai quali peraltro non si va per ascoltare per la prima volta ma per ascoltare ciò che si è già sentito più volte. Riascoltando le canzoni dei cantautori a casa propria, prosegue Renzi, "si diminuisce il tasso di dionisismo e si rialza proporzionalmente quello della poesia"³² che, concetto che viene ribadito più volte, è ottima poesia anche se la canzone che la ospita, privata del suo contesto, rischia di diventare facilmente indifferente.

A. Renzi, che conclude osservando che il giudizio negativo espresso sul fenomeno canzone d'autore dipende esclusivamente da una definizione restrittiva di poesia, si collega implicitamente G.Ferroni diversi anni dopo, intervenendo sull'argomento con un articolo che ha dato una analisi assai

Proprio la scomparsa di Lucio Battisti prima e di Fabrizio de Andre' poi hanno confermato l'importanza che hanno oggi in Italia le canzoni "di qualità" se non propriamente d'autore nel senso stretto e rigoroso del termine. Per convincersene basta sfogliare i quotidiani italiani del 10 settembre 1998 e del 14 gennaio 1999.

²⁹È un'affermazione di Jovanotti, al secolo Lorenzo Cherubini, uno dei più seguiti e interessanti cantautori dell'ultima generazione. Cfr. G. CURI, Op.cit., p. 12.

³⁰Gli estremi della polemica che coinvolse G.Pozzi e C.Cases, peraltro solo limitatamente in disaccordo fra loro, sono riportati in L. RENZI: Come leggere la poesia, Il Mulino, Bologna, 1991 (I edizione 1985), p.13 e nota 1, p.36.

³¹L. RENZI: Op.cit., p.67.

³²Ivi, pp. 69-70 e nota 3, p.81.

pregevole del problema, e costituisce, a mio avviso, un punto d'arrivo categorico ed autorevole, se non anche una conclusione vera e propria, almeno per il momento³³.

L'articolo di Ferroni si riferisce alla già ricordata proposta di conferire il premio Nobel per la letteratura al cantautore nordamericano Bob Dylan, ma non dimentica di contribuire anche alla questione della poesia sui banchi di scuola³⁴ e, riprendendo appunto le posizioni implicite nel saggio di Renzi, raccomanda agli insegnanti di lettere di proporre "una lettura delle canzoni per arrivare, tramite esse, a suscitare passione e interesse negli studenti"³⁵ e li invita ad armarsi degli strumenti critici ideonei a leggere i testi delle canzoni per giungere con essi al cuore della comunicazione letteraria e creare così interesse anche per le forme della tradizione che gli studenti non sembrano disposti ad ascoltare.

Le argomentazioni di Ferroni sono abbastanza articolate e puntuali: esordisce affermando che ha sempre meno senso distinguere fra 'letteratura alta', chiusa nelle sue strutture istituzionali, e letteratura 'impura' rivolta ad un pubblico di massa ed intrecciata alla musica e ad altre arti e tecniche. La poesia per musica, prosegue Ferroni, costituisce un esempio macroscopico della necessità di mettere fine a tale discriminazione, similmente a quanto è già avvenuto per i libretti d'opera ottocenteschi, e per almeno due motivi. Il primo è che nonostante certe tendenze della modernità a chiudere il linguaggio letterario in una "dialettica di forme autoriflesse" ed in codici per iniziati, letteratura e poesia sono sempre state 'impure', contaminandosi con i codici espressivi più eterogenei e le situazioni di comunicazione più varie. Dato che insomma la poesia può "affacciarsi" nei modi più impensati dentro i codici, le tecniche ed i media più diversi, la vera distinzione fra ciò che è letteratura e ciò che non lo è, è dato "dall'uso intenzionale, non meramente episodico e causale, della parola, scritta e orale che essa sia"³⁶. Il secondo motivo è che nel contesto della società di massa canzoni e cantautori contribuiscono in modo determinante a diffondere una nozione di poeticità e modelli correnti di ciò che è poetico, i quali finiscono con l'agire sui poeti veri e propri che affidano la loro

³³G. FERRONI: De Andre' e De Gregori non sono blasfemi, in *Liberal*, 20, Novembre 1996.

³⁴Nel frattempo diversi sussidi scolastici avevano già sposato questa causa inserendo ricchi capitoli sui testi per musica. Per tutti valga, perchè è documentatissimo, l'esempio di P. BRIGANI—W. SPAGGIARI: *Poesia & C.*, Zanichelli, Bologna, 1991.

³⁵G. FERRONI, *Op.cit.*, p.84

³⁶*Ibidem*

poesia alla sola parola scritta³⁷. Questo avviene soprattutto perché i testi di certe canzoni, anche grazie al rapporto che istituiscono con la musica, “iscrivono dentro di sé segni del presente, il colore ed il calore di momenti di vita, di situazioni collettive, molto più nettamente di quanto non possa fare la poesia pura e semplice”³⁸, e danno così alcune immagini autentiche del presente, certo più riconoscibili e decifrabili di quelle che può dare molta corrente produzione poetica.

Gli ultimi interventi che abbiamo riportato ci hanno fatto ormai spostare il punto d’osservazione dai versi per musica alla poesia tradizionalmente intesa, avanzando anche il non sottile dubbio che la poesia intesa come poeticità oggi non risieda solo nelle raccolte di versi. A questo proposito non possiamo esimerci dal ricorrere ad alcune delle osservazioni che sono state fatte nel corso del convegno “La parola ritrovata”, tenutosi a Roma il 22 e 23 settembre 1993. Faremo riferimento al libro omonimo³⁹ che raccoglie alcuni degli interventi e che è nato col proposito di essere un punto di riferimento per la comprensione e la ricerca sulla poesia degli anni ottanta e dei primi anni novanta⁴⁰.

A. Berardinelli, ad esempio, si sofferma sulla difficoltà di approdare ad una definizione della “qualità ontologica chiamata poesia”⁴¹ e prima di passare in rassegna alcuni tentativi del passato e del presente, osserva che “definire la poesia, cioè tracciarne i confini, è stata una delle più appassionanti e fallimentari imprese del pensiero estetico”⁴².

Dopo aver applicato tutta la sua inventività formale nella lotta e nell’attrito con contenuti e messaggi che sembravano refrattari al linguaggio poetico, e che hanno condotto la poesia sempre meno lontana dalla prosa, il linguaggio della poesia sembra essere diventato sempre più inadatto all’elaborazione di esperienze nuove. Per questo si può affermare, come fa G. Pontiggia, che il nostro tempo non esige la poesia e che la poesia stessa manca, prima di tutto perché “la maggior parte dei poeti non

³⁷Ibidem. Ferroni purtroppo non riporta esempi di questa influenza dei cantautori sui poeti veri e propri.

³⁸Ibidem

³⁹La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana, a cura di M.I. Gaeta e G. Sica, Marsilio, 1995.

⁴⁰M.I. GAETA: Dal convegno al libro, in La parola ritrovata, cit., p.8.

⁴¹A. BELARDINELLI: I confini della poesia, in La parola ritrovata, cit., p.212.

⁴²Ivi, p.211

crede più che la poesia abbia a che fare con il mondo"⁴³ e poi perché i poeti hanno dimenticato che la poesia deve offrire una visione del mondo condivisibile, "una parola che definisca interamente e fino in fondo il nostro destino"⁴⁴.

Questa "missione" della poesia appare tanto più fondamentale nel nostro universo contemporaneo e nel magma della nostra attuale vita quotidiana, ove alcune entità un tempo umane come sincerità ed autenticità sembrano essere state ormai del tutto fagocitate dall'immenso tritatutto della comunicazione globale e dall'esibizionismo presenzialista.

Ancora una volta è stato G.Ferroni a descrivere la situazione della poesia di oggi con parole precise e di grande effetto e dunque ancora una volta a lui dobbiamo riferirci con una lunga citazione:

"Oggi non può esistere una lingua poetica che, in quanto tale, possa contenere in sé tutta la densità storica del presente: tra i linguaggi infiniti che percorrono l'universo, nel groviglio di parole, messaggi, immagini, segnali, rumori che in ogni momento si muovono in tutte le direzioni, si moltiplicano in riproduzioni infinite, si riflettono su se stessi e si intrecciano tra loro, la poesia può soltanto creare spazi linguistici interstiziali, piccole sacche di resistenza, esperienze che possano attingere sia a livelli più comuni e dimessi che a quelli più sottilmente letterari, ma comunque sempre del tutto 'altrove' rispetto alle misture di linguaggi di cui è fatta la comunicazione corrente".⁴⁵

Ed eccoci ritornati, come in un cerchio magico che si chiude da sé, alle 'Anime salve' di Fabrizio de Andre', alla sua piccola storia del mondo raccontata da anime vittime dell'inganno ed in cerca di una salvezza difficile da immaginare nel nostro tempo e nel nostro mondo luccicanti di illusioni di miraggi.

Ormai bisognerebbe accorgersi, ha scritto Gino Castaldo, critico musicale di "Repubblica", che un disco di de Andre' è "un importante evento poetico per il nostro paese, per la nostra coscienza civile e anche

⁴³G. PONTIGGIA: Che cosa si deve chiedere oggi ai poeti, in La parola ritrovata, cit., p.128.

⁴⁴Ivi, p.135.

⁴⁵G. FERRONI: Presenza del silenzio, in La parola ritrovata, cit., p.171.

letteraria”⁴⁶ ed il discorso certo non vale solo per de Andre’, ma anche per altri cantautori, i cui nomi potrebbero riempire una lista cospicua e che ‘gli ambienti culturali’ continuano ostinatamente ad ignorare.

Le migliori canzoni di questi “poeti della nostra educazione sentimentale”⁴⁷, con i loro squarci di vita vissuta, hanno contribuito a cambiare radicalmente la funzione sociale e culturale della musica, hanno creato un genere nuovo che non è definibile come poesia solo per ovvi motivi tecnici ma che spesso ne usa lo stesso linguaggio.

Non si tratta, a mio avviso, di soffiare sul fuoco della contrapposizione e di edificare alti steccati che dividano ciò che è, o che dovrebbe essere, sacro da ciò che, pur con alle spalle natali umili e dimessi, riesce a volte a toccare altezze espressive assolute e significative come quelle dei grandi poeti del passato e del presente.

Non si tratta neppure di mandare al macero poesia e poeti, le parole dei quali sono e saranno sempre fari che illuminano il buio.

Al contrario si tratta di riconoscere che anche le canzoni, questa colonna sonora della nostra vita sentimentale, che anche certe canzoni, certi versi per musica, possono assieme alla poesia, e non contro la poesia o in concorrenza con la poesia, arricchire il patrimonio di esperienze nel quale si riflette il cammino degli uomini lungo il percorso della vita.

Bibliografia

La bibliografia sulla canzone d'autore e sulla canzone in generale è ormai vastissima. Purtroppo molti testi possono essere consultati solo nelle maggiori biblioteche e sono ir reperibili in commercio, dato che al momento della loro uscita l'argomento era considerato frivolo e non rilevante dal punto di vista culturale e pubblicazioni di questo genere trovavano spazio solo in collane episodiche o venivano trattate solo da editori volanti.

Riportiamo dunque solo alcuni titoli recenti e di agevole reperibilità:

ACCADEMIA DEGLI SCRAUSI, *Versi rock (la lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90)*, Rizzoli, Milano, 1996.

AA.VV., *Analisi e canzoni (a cura di R.Dalmonte)*, Università di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche, Trento, 1996.

⁴⁶G. CASTALDO: Ma qualcuno se n'era già accorto, *La Repubblica*, 30 ottobre 1996.

⁴⁷G. CURI: *Op.Cit.*, p. 378.

- AA.VV.: La lingua cantata (L'italiano della canzone dagli anni '30 a oggi), Garamond, Roma, 1994.
- BALDAZZI G., La canzone italiana del Novecento, Newton Compton, Roma, 1969.
- BALDAZZI G.—CLAROTTI L.—ROCCO A.: I nostri cantautori, Storia, musica, poesia, FuoriThema, Bologna 1990.
- BORGNA G., Storia della canzone italiana, Mondadori, Milano, 1992 (II edizione 1996).

**DESCRIZIONE IN LINGUA ITALIANA
SULLA FONDAZIONE DELLA CASA DI PODOLIN
DELL'ORDINE DELLE SCUOLE PIE (1644)**

L'Archivio Centrale dell'Ordine delle Scuole Pie (Scolopi) dell'Ungheria conserva un interessante documento secentesco in lingua italiana. Si tratta della prima *Historia domus* ovvero diario storico della casa di Podolin (oggi Podolinec, Slovacchia), la prima fondazione dell'ordine in territorio ungherese.

La cittadina sulle rive del fiume Poprád ha avuto un ruolo di primissima importanza nella storia degli Scolopi in Europa Centrale per via della sua specialissima collocazione geografica. Essa si trova infatti nel territorio (Scepusia) che il re ungherese Sigismondo aveva dato in pegno alla Polonia ancora nel 1412, quindi apparteneva amministrativamente alla Polonia ma ecclesialmente all'Ungheria fino al Settecento. Fu proprio grazie a questa sua doppia appartenenza che la casa dell'Ordine delle Scuole Pie, fondata nel 1642 in questa città (vivente ancora il Fondatore San Giuseppe Calasanzio) divenne la casa madre sia per la Provincia polacca che per quella ungherese dell'Ordine¹. Per la verità, in Polonia

¹Per la sua particolare importanza la casa di Podolin vanta un'amplissima letteratura. Gli studi più importanti sono i seguenti: FRIEDREICH, *Franco*. FRIEDREICH Endre, *A podolini piarista kollégium a XVII. században*, in *Közlemények Szepes vármegye múltjából* 1(1909), 126-145. VISEGRÁDI János, *A podolini piarista rendház története 1642-1702*, Bp., 1909 (MűÉ, 32). GULYÁS János, *A podolini piarista kollégium története 1642-1710*, Bp., 1933 (Palaestra Calasanziana, 3). MIŠKOVIÈ, A., *Podolinec, slovenský Oxford*, in *Sborník Spolku profesorov Slovákov* 16(1936/37), 1-2. sz., 12-18. GOTKIEWICZ, Marian, *Trzy wieki kolegium podolinieckiego 1642-1942*, in *Nasza Przeszłość* 15(1962), 83-112. ADAMCZYK, Mieczysław Jerzy, *Szko³y pijarskie w Podolinie i ich zwi'zki z Polsk¹ 1643-1848*, Wroc³aw, 1995 (Acta Universitatis Wratislaviensis, 1812, Prace Pedagogiczne, XCI). HOLL Béla, *A podolini piaristák első könyvvásárlásai 1646-1658*, in *Piaristák Magyarországon 1642-1992*, szerk. HOLL Béla. Bp., 1992, 58-89. KAÈIC, Ladislav, *Hudba a hudobníci piaristikého kláštora v Podolínci v 17. a 18. storoèi*, in *Musicologia Slovaca et Europea*, 19(1993), 79-107.

Podolin è solo la seconda casa in ordine cronologico, ma la sua importanza è messa in rilievo dal fatto che divenne il noviziato per l'Europa Centrale, diretto da un collaboratore italiano del Fondatore San Giuseppe Calasanzio, il romano Giovanni Domenico Franco, o, secondo il suo nome religioso Giovanni Domenico della Croce. Sarà stato proprio lui a redigere una descrizione della fondazione in lingua italiana, riassunta in seguito.

P. Giovanni era nato a Roma attorno all'anno 1600 ed era entrato nell'Ordine delle Scuole Pie nel 1624, tre anni dopo l'approvazione papale dello stesso. Per diversi anni insegnò nelle scuole pie dell'Italia, fino al 1641, quando il Calasanzio lo inviò oltralpe, precisamente a Leipnik, in Moravia, per rivestire l'incarico di Rettore e Maestro dei novizi². Franco ed i suoi novizi non poterono godere a lungo la buona aria e gli ampi giardini di Leipnik, descritti dal visitatore Pietro Casani³. Nell'estate del 1642, infatti, nell'ambito della guerra dei trent'anni che in quel periodo metteva l'Europa a ferro e fuoco, truppe svedesi invasero la Moravia, costringendo anche gli Scolopi alla fuga. Il noviziato di Leipnik si rifugiò per un certo tempo nel castello di Helfenstein, gli altri religiosi a Vienna, mentre lo stesso Padre Provinciale, il napoletano Onofrio Conti si avviò alla Polonia, dove il Re polacco Ladislao IV (e il suo conte palatino Stanislaw Lubomirski) avevano da tempo invitato gli Scolopi a realizzare fondazioni. In quello stesso anno vengono fondate le prime due case: quella di Varsavia e quella di Podolin.

I primi 17 Scolopi di Podolin, ex membri del noviziato della Moravia, formavano una compagnia eterogenea dal punto di vista linguistico. La maggioranza doveva esser di madrelingua slava, ma alcuni erano tedeschi e vi si trovava anche un "ungarus". Il Ministro, nominato il 21 novembre, era l'italiano Giovanni Franco, il quale adoperava, oltre al latino, generalmente lingua di comunicazione quotidiana nel convento, anche la sua lingua madre. Sappiamo che parlando ai novizi, usava termini italiani, e leggeva loro meditazioni da libri di ascetica in lingua italiana, specialmente da quello di Cesare Franciotti. Qualche volta spiegava il testo anche in latino ai suoi allievi, ma secondo i ricordi del suo successore,

²Sulla vita di Giovanni Franco: FRIDREICH, *Franco*; VPD, 116. Levelei Calasanzio-nak: EEC, 422-469. Vö. ASIAIN, Miguel Angel, *Relacion de Calasanz con Centroeuroopa en el momento de la fundacion*, in *Archivum Scholarum Piarum* 28(1990), 165-169.

³"Domum invenimus aptissimam ad tyrones educandos et propter solitudinem, cum sit extra civitatem, et propter salubritatem aeris; [...], et propter horti amplitudinem et liberum usum hortorum principis nostro contiguorum", dalla lettera di Pietro Casani al Calasanzio, 8 giugno 163; EEC, 112.

Mihály Krausz, la sua lettura era talmente appassionata che i novizi erano indotti alla devozione anche senza capire le parole⁴.

Nei primi due anni la comunità religiosa non subì modifiche notevoli, un solo Scolopio arrivò a Podolin nel 1643, il boemo Giovanni Mitis, maestro della *schola scribendi*, presente secondo i dati sicuramente dal 16 ottobre 1643 al 1 novembre 1644⁵, quando fu chiamato dal Calasanzio a Roma⁶. Mitis sapeva benissimo l'italiano, come attestano le sue lettere scritte al Calasanzio⁷ ed era anche ottimo calligrafo⁸: due importanti qualità che servivano al Ministro della casa. È stato proprio Mitis a cominciare a stendere, nel 1644, in lingua italiana il volume dell'archivio di Podolin che descrive le circostanze della fondazione, o seguendo la dettatura di Franco o copiando il suo manoscritto. Il Capitolo Generale dell'Ordine ha disposto, infatti, quanto segue:

“si ordina alli Ministri di esse sotto pena ad arb.o del P. Generale, che con m.ta dilig.za attendino che in uno o più libri destinati a questo effecto si scriva quanto qui sotto si nota con le sue distinte parti: Cioè: Fondazione della Casa, e scrittura ad essa concernenti. Venuta, e mutat.e di Min.ri e Morte di Nostri. Ingresso, Profess.e o licenza de Novitij”⁹.

Tra i volumi più antichi, ancora degli anni 1640, dell'Archivio di Podolin se ne sono conservati due fino ai nostri giorni. Seguendo il provvedimento sopraccitato uno serviva per raccogliervi i documenti riguardanti la fondazione, mentre l'altro registrava la lettura delle bolle

⁴FRIEDREICH, *Franco*, 36, 53. –Nella biblioteca di Podolin si trova un volume delle meditazioni di Cesare FRANCIOTTI, comprato nel 1651: *Aggionzioni alle pratiche sopra Vangeli dell' Anno; che contegnono meditazioni intorno a varij soggetti Spirituali per avanti, e dopo sanctissima Communione, Parte quinta*, Venetia, 1622.Cf HOLL Béla, *op. cit.*, 66, n° 39, 78.

⁵Pod 2, 12-14, 61.

⁶EEC, 827. VPD, 115

⁷EEC, 826-832

⁸EEC, 827

⁹*Decreti del Capitolo Generale celebrato nell'anno 1637*, in *Archivum Scholarum Piarum* 13(1954), 51.

papali, le votazioni avvenute sui novizi, gli scrutini ed i voti, scritti da ciascuno di proprio pugno¹⁰.

Leggiamo quindi in italiano il frontespizio interno del volume che ci interessa¹¹:

“Libro da Registraruisi la Fondatione di questa Casa di Podolinietz seconda in Polonia. Decreti cosi Generali, come Provinciali. Lettere messiuue tanto del Patre Generale questo P. Provinciale. Et altri particolari che richiedono memoria per il buon governo della nostra Religione in questa Casa”.

È scritto con una calligrafia particolarmente bella (come addice ad un maestro di calligrafia in un ordine dove l’insegnamento dello scrivere aveva un ruolo centrale), e sotto troviamo lo stemma degli Scolopi, dipinto a colori, inquadrato dal numero 1644. Questo è quindi l’anno in cui è stato preparato il frontespizio, ed è stato cominciato il libro. Sul retro di questo frontespizio si legge:

“Dovendosi per le Constitut.ni de Sommi Pontefici e della N.ra Relig.ne haver Archivio nel quale si conservi memoria di tutto quello che spetta al buon governo dell’istessa, si son fatti alcuni libri oltre che scritte particolari nel quali si disporrà di tutto quello si dovrà notare secondo sta scritto in faccia di ciaschedunlibro cominciando dal principio di q.ta Fondatione. Alla maggiore gloria di Dio e della Beata Vergine Sua Madre e nostra Signora”

Le otto pagine che seguono sono state inserite probabilmente in occasione di una rilegatura più tardiva e recano una copia della lettera di fondazione della casa, con una calligrafia diversa rispetto a quella del frontespizio. Dalla nona pagina segue quindi la descrizione della fondazione in lingua italiana, con la calligrafia di Giovanni Mitis¹².

Prima di procedere col documento (qui pubblicato per la prima volta, ma solo a grandi tratti), dobbiamo aggiungere qualche parola sulla fortuna ulteriore del testo. La lingua italiana, infatti, per la generazione successiva non era più così naturale. Quando il già menzionato Mihály Krausz viene

¹⁰Pod 2

¹¹Pod 1

¹²E. FRIEDREICH aveva ritenuto la *Fondatione della Casa* un manoscritto di Giovanni Franco (FRIEDREICH, Franco, 8, 36, 37). Non ci sono dubbi sul fatto che l’autore non poteva essere che Franco, ma confrontando le firme originali del volume Pod 2 (pp.52-56) sembra essere sicuro che la calligrafia è di Mitis e non di Franco.

nominato Rettore di Podolin nel 1681, si mette a riordinare l'archivio della casa. Si ricomincia la stesura della *Historia domus*, e come prima cosa, fa tradurre la *Fondatione della Casa* dall'italiano al latino per inserirla in questo volume secondo le regole¹³. È da questa traduzione latina che gli autori di compendi successivi nonché gli storiografi moderni normalmente citano i fatti.

La storia stessa della fondazione (pp 9-13 del detto volume), seguendo le parole di P. Giovanni Domenico Franco, sono riportate in seguito, mantenendo le abbreviazioni originali. Prima di tutto, una specie di introduzione sull'utilità generale dell'Ordine, in un luogo contaminato dall'"eresia del protestantesimo".

¹³Archivi Domus nostrae Podoliniensis Liber I. in quo Origo, Fundatio, Accessio, et Progressus, [...] et alia his similia ad Statum domus pertinentia, memoria digna, iuxta annorum, quibus aliquid contignit, seriem continentur inscripta, 1681-1772: MPRL, Podolinum, lib. 3, pp. 3-10 [V 173/37].

FONDAZIONE

della Casa di Podolinietz seconda in q.to Regno di Polonia sottoposta anticamente alla Corona d'Ungheria, e così a quei confini

Per il Santo Istituto che essercita la N.ra Relig.ne de' Chierici Regolari Poveri della M.re di Dio delle Scuole Pie intorno l'educatione de Giovenetti nel S.to timor di Dio e' buoni costumi col mezzo delle lettere nelle scuole e Catechismi, e nelli altri più adulti col buon essemplio, l'amministrazione de SS. Sacram.ti et ove fia bisogno della parola di Dio, è già stata e promossa in molte Città e Prov.e d'Italia e Germania con utilità a gloria di Dio, di que' luoghi, dove sin qui è stata introdotta; che perciò non solo n.ri Sig.ri e Vescovi et altri de' principali Senatori e Palatini, di q.ta Relig.ne l'hanno desiderata et istantem.te ricercata, ma la Sac.mo e Real Maestà di Ladislao IV. Re di Polonia e ducchia ne ha reperite l'istanze app.o il Sig. Card, Cesarini Protett.re della n.ra Relig.ne et con scrivere ancora al n.ro P.re Gioseppe de Madre di Dio N.ro P.re G.nale e Fondatore al eff.o di erigger Noviziato per potersi colli soggetti che verranno più facilm.te soddisfare a chi ricerca opera tanto pia, e doppo l'esserne stata servita e' compiacciuta nel pr.n.te anno 1642 S.M.R. dal P. N.ro G.nale la città di Varsavia. L. Ill.mo et Ecc.mo Sig. Stanislao Lubomirsky Conte in Visnitz Palatino, e' Capi.no G.nale di Cracovia l'ha pure ottenuta in luogo per una delle sue città nel Scepusio Capit.to antico della sua Nobiliss.ma Casa à confini d'Ungheria, luoghi assai infettati d'heresia, ove fu introdotta la n.ra Relig.ne nel modo che segue.

A questo punto comincia il racconto dei fatti, nella forma di periodi lunghissimi e complicatissimi, in maniera corrispondente al gusto barocco. Allo stesso tempo il testo non è esente da influssi addirittura dialettali nella forma di qualche parola: (*commodo, decchiare, doppo*) le quali non fanno che confermare che l'autore del testo deve essere P. Giovanni Franco, romano di nascita.

Essendo arrivato al principio di Luglio di quest'anno 1642, il P. Onofrio del S.mo Sacramento Min.ro Pro.le della n.ra Relig.ne in Germania con altri P.ri nel Regno di Polonia p andar a Varsavia secondo l'ordine del P.re Gen.le a quella fondat.ne Reale lasciò il P.re Casimiro della Concett.ne con 6 altri de' n.ri Relig.si in Cracovia app.o i R. P.ri Carmelitani Scalzi, acciò vi si tratte-

ness.o, come ne haveva pregato que' P.ri qualche giorno sino ad arrivo suo, dovendo esso partire per Czestakova, dove si trovava S.M.R à quella devot.ne della B.ma V.ne di Claro Monte, ma' perché li sudd.i R. Padri havendo à far Cong.ne Pro.le in quel loro Conv.to il Molto Rev.o P. Pro.le mandò li n.ri a Visnitz, ove hanno convento fabricatoli pochi anni sono dal Ecc.mo Sig. Palatino sod. di Cracovia, il che risaputo da S.C. doppo haver fatto dare ordine per il mantenim.to de' nostri in quel suo castello li fece intendere che non partissero sino alla sua venuta, il che non potè eseguire il P. Casimiro per esserli capitate nell'istesso tempo le lettere fatteli scrivere dal P. Pro.le che se ne venisse con gli altri in Varsavia, ove S. M. haveva accettato n.ri, e dato mantenim.to, che perciò fattane scusa col sod. Sig. Palatino si partì.

Mà l'E.S. desiderosa per utilità de' Popoli ad essa soggetti d'haver la n.ra Relig.ne in una di 13 città che hà in governo à confini d'Ungheria in q.to Regno scrisse al R.P.re Fra Girolamo di S. Giacinto Priore di sod.ti P.ri Carmelitani Scalzi di Varsavia, che venisse a trovare, come fece, il P. Pro.le n.ro sod.to, e li facesse istanza a nome suo per q.ta fondazione mettendoli avanti la necessità de que' popoli che la maggior parte heretici sono, et offrendoli ogni conditione sufficiente per il mantenim.to de' n.ri e nell'istesso tempo essendo l'Ill.mo S. Stanisalo Skarzewski subdapifero di Sandomiria n.ro amor.mo che ci haveva dato ospizio nella sua propria habitatione in Varsavia nel ritorno che faceva della Commissione datali da Sua Maestà accompagnar e servir la Ser.ma Principessa sua sorella Sposa del Ser.mo Duca di Neuburg sino à confini del Regno, essendo, dico, andato a ritrovare il Sig. Palatino doppo alcuni discorsi della n.ra Relig.ne, S.E. si diede part. re cura di trattar con ogni caledrezza questa fondazione col P. Pro.le, il che al suo arrivo in Varsavia circa l'ult.mo d'Agosto ... asserendoli di più che già 6 anni ne haveva trattato d'ordine di S.E. col P. n.ro G.rale in Roma. Il P. Pro.le considerando la difficoltà di poter dar soddisfat.ne di p.n.te all'E.S., rispose all'uno e l'altro de' soprade.i che la Relig.ne era in scarsezza de' soggetti e' che altri Sig.ri dimandavano il n.ro Istituto e' non se li poteva dar la desiderata sodisfatt.ne e che dovendosi in Varsavia erigger Noviziato si sarebbe poi con quelli che si fussero vestiti potuto a poco a poco sodisfar a tutti che richedevano la n.ra opera, et in particolare a S.E., et in oltre che esso non haveva anco tal facultà spettando al P. G.rale il prender nuove fondat.ñe che però ne havrebbe potuto S.E. potuto scrivere a Roma a S.P. et anco all'Emin.mo Car. Cesarini Protett.re per la licenza. In tanto sopraggiungendo lettere di Moravia dal P. Ambrogio, superiore in

assenza sua di quella Prov.a delli 22 Agosto che li n.ri per la continuat.ne della guerra non si potevano mantenere in quella case et in particolare in Leipnik, per la qual Ecc.mo Massimiliano Sig. Prncipe de Dietrichstein s'era decchiarato che haverebbe potuto dare il mantenim.to solo per sei de n.ri per non abandonar affatto la casa...

Con ciò si realizza la condizione per la nuova fondazione, tanto caldeggiata da Lubomirski. Onofrio Conti visita Podolin, il palazzo del conte e il luogo della fabbrica dove la casa sarà eretta e torna molto contento. Trovano l'accordo e gli Scolopi di Leipnik, *in continua fuga dal perfido Svetese*: si stabileranno a Podolin già nel novembre di questo stesso anno.

A pagina 13 troviamo la prima "familia", il registro dei sacerdoti, chierici ed operai della casa, e in seguito il calligrafo ha copiato due lettere del Fondatore che si conoscono dall'edizione integrale del suo Epistolario¹⁴ (in cui si compiace di aver trovato un luogo dove i Padri Gesuiti non sono ancora arrivati).

La descrizione di Franco ci informa della turbinosa attività dei Padri: entro tre settimane dal loro arrivo nella città prendono la cura pastorale della parrocchia, posano la prima pietra della chiesa, casa e scuola (da costruirsi a spese del conte palatino Lubomirski).

Doppo il che andati al luogo destinato per la fabrica della nuova Chiesa e Casa per le Scuole e habitatione de n.ri il R.mo Sig. Can. Sapelio deputato come sopra benedì la croce et adoratala fece innalzare e piantare secondo la consuetudine del Regno, doppo benedì la p.a Pietra fond.tale o angolare che fu posta nel luogo ove dovrà esser l'Altar magg.re...

A pagina 16 siamo informati sull'avviamento della scuola, avvenuto il 18 giugno 1643.

"S'aprirno le Scuole per ordine del P. Onofrio del S.mo Sacram.to Pro.le in q.to Castello della Città di Podolin per non esser fatto il convento nostro... Si cantò prima dal P. Min.ro la messa dello Spirito S.to con la musica di q.ta città con trombe e tamburi...for-nito l'Hinno, si condussero dalli P.ri li figlioli alla scuola accompagnati dalli sud.ti... cantandosi l'Hinno dello Spirito S.to"

¹⁴Epistolario di S. Giuseppe Calasanzio, ed. Leodegario PICANYOL - Claudio VILÁ PALÁ, I-X, Roma, 1950-1958, VIII. no. 4049, no. 4058.

Assistiamo all'apertura della prima scuola popolare e gratuita degli Scolopi in terra Ungherese.

Le pagine seguenti segnano una svolta nelle sorti dell'Ordine. Si tratta di due copie di lettere, una dei quattro Assistenti Generali, l'altra del visitatore Gesuita Pietrasanta (altrove pubblicate) che preannunziano il periodo nero degli Scolopi: la destituzione del Padre Generale e le limitazioni subite da parte del Sant'Offizio.

L'Europa Centrale è però lontana da Roma. Il Seicento e soprattutto il Settecento porterà una grande fioritura per le Province dell'Ordine, soprattutto in Ungheria, dove c'è grande bisogno di scuole dopo la cacciata dei Turchi.

IL LIBRO DELLA BEATA MARGHERITA

Un documento inedito del culto di Margherita d'Ungheria in Italia nei secoli XIV e XV

1) Santa Margherita (1242-1271), figlia del re d'Ungheria, Béla IV., la quale visse la sua vita come monaca domenicana nel monastero dell'isola di Buda è una dei santi più interessanti e particolari d'Ungheria. Da un lato la sua persona gode una grande fortuna in Ungheria sin dalla sua morte e fino ai tempi nostri — forse insieme a Santo Stefano è la santa più conosciuta e popolare d'Ungheria, ma fu canonizzata solo nel 1943¹.

L'altra particolarità di Margherita sta nel fatto che lei, oltre ad essere una santa riconosciuta nella sua patria, aveva anche una fama europea già nel Trecento.²

Della fortuna europea della nostra Beata Margherita, quella italiana del Tre- e Quattrocento è forse la più ricca e stimolante. I maggior italianisti ungheresi se ne occupavano con un interesse particolare ad esempio nell'esaminare la filiazione delle diverse leggende di Margherita.³ Al di là del fatto che l'Italia ha ereditato una buona parte delle versioni delle leggende della Beata Margherita oggi a disposizione, pone anche due

¹Proprio per questo motivo parlando di Margherita prima del 1943 generalmente si usa la denominazione di allora, cioè "Beata Margherita".

²Del culto europeo di B. Margherita si veda ad es.: Orbán Imre: Adatok Árpádházi Szt. Margit tiszteletéhez in.: Aetas 1986 Acta Iuvenum különszám 7-30; Klaniczay Gábor: A női szentség mintái Közép Európában és Itáliában. in: Klaniczay Tibor-Klaniczay Gábor: Szent Margit legendái és stigmái. Budapest, 1994., Argumentum.

³Dell'importanza della corte angioina di Napoli nel culto di Margherita si veda: KOLTAY-KASTNER, Eugenio: La leggenda della beata Margherita d'Ungheria alla corte angioina di Napoli. in: Studi e documenti Italo-ungheresi della R. Accademia d'Ungheria di Roma, 3, 1938/39 pp. 174-180; Miskolczy István: Magyar-olasz összeköttetések az Anjouk korában. Magyar-nápolyi kapcsolatok. Budapest 1937 Szent István Társulat. Dell'attività relativa dei domenicani italiani si veda: Klaniczay Tibor: A Margit legendák történetének revíziója. in: Klaniczay Tibor-Klaniczay Gábor: Szent Margit legendái és stigmái. Budapest, 1994., Argumentum.

curiosità filologico-storiche. L'una è la interessantissima storia apocrica delle stimmate di Margherita di cui tutte le testimonianze e rappresentazioni sono d'origine italiana. La questione delle stimmate oggi può esser considerata risolta, sicché Tibor e Gábor Klaniczay di recente ne hanno esaminato dettagliatamente l'origine, l'importanza e hanno dimostrato il suo rapporto con l'attività dei domenicani italiani del Trecento per la propaganda di Caterina da Siena.⁴

L'altro fenomeno particolare del culto italiano di Margherita, è un'opera mistica trecentesca, la cui versioni in italiano volgare dei secoli 14.-15. sono attribuite — secondo la testimonianza unanime del titolo, del prologo e dell'appendice — alla "Beata Margarita figliuola del re d'ungaria".

Quest'opera altra non è che il famoso trattato intitolato ~ Miroir des simples ames ~, cioè ~ Specchio delle anime semplici ~⁵ scritto alla fine del Duecento da Margherita Porete, beghina vallone che a causa di quest'opera fu condannata a morte e bruciata sul rogo come eretica nel 1310 a Parigi. L'identificazione dell'autrice è del 1946, fatta da Romana Guarnieri⁶. In seguito ai risultati della Guarnieri⁷ l'interesse degli scienziati si rivolgeva intensamente a quest'opera mistica, così che oggi abbiamo a disposizione una vasta bibliografia internazionale e il trattato è tradotto nelle lingue moderne più importanti⁸. Oggi quest'opera è

⁴KLANICZAY, TIBOR: op.cit. pp. 21-38 e pp. 67.-87.; KLANICZAY, GÁBOR: Borselli és Taeggio Margit legendája Bánfi Florio apparátusával. in *Miscellanea fontium historiae Europaeae. Emlékkönyv H. Balázs Éva történészprofesszor 80. születésnapjára.* szerk.: Kalmár János. Budapest, ELTE BTK, 1997.; si veda inoltre: Banfi, Florio: *Le stimmate dell B. Margherita d'Ungheria.* in: *Memorie dominicane* 50-51 (1934) 297-312.; Érszegi Géza: *Szent Margit és Boldog Ilona.* in *R. Várkonyi Ágnes Emlékkönyv.* Bp. ELTE BTK. 1998.

⁵Occupandomi in questo saggio soprattutto dei manoscritti italiani, userò il titolo italiano ~ Specchio ~.

⁶GUARNIERI ROMANA: "Lo specchio delle anime semplici" e Margherita Porete. in *Osservatore Romano*, 16. giugno 1946. p. 3

⁷Ivi. e Guarnieri, Romana: *Il movimento del Libero Spirito: I) Dalle origini al secolo XVI. II) Il "Miroir des simples ames" di M. Porete III) Appendici* in: *Archivio italiano per la storia della pietá* 4 (1965) Roma pp. 351-708

⁸Indico solo l'edizione italiana nella quale oltre l'edizione del testo medio francese e di una delle versioni in volgare italiano e la traduzione in italiano moderno si trovano anche la bibliografia dettagliata del tema pp. 110-115. e l'elenco delle edizioni e delle versioni moderne pp. 108-109. *Margherita Porete: Lo specchio delle anime semplici* a cura di R. Guarnieri, G. Fozzer e M. Vannini. Ed. San Paolo. 1994 Milano.

considerata, come uno dei testi più antichi e più importanti della mistica medievale⁹.

Ma che rapporto può avere la nostra Beata Margherita con questo trattato mistico-ereticale francese?

I primi manoscritti di questo trattato conosciuti dagli studiosi, sono proprio i tre codici in italiano volgare, che vanno sotto il nome della Beata Margherita e che furono scoperti da ungheresi alla fine dell'Ottocento e all'inizio del nostro secolo.¹⁰ È interessante che fino all'identificazione dell'autrice (cioè di Margherita Porete) del 1946 erano esclusivamente gli ungheresi ad occuparsi del tema, trattando la falsa attribuzione alla Beata ungherese¹¹, mentre dopo l'identificazione e dopo le edizioni delle altre versioni medievali (in inglese, in latino e in italiano), nelle quali manca quest'attribuzione, gli ungheresi sembrano di essersene dimenticati, per contro la ricerca internazionale dal 1946 ne mostra un'interessamento grande, ma non bada all'attribuzione ungherese dei volgarizzamenti trecenteschi, occupandosi invece dell'importanza filosofica e storica dell'opera in sé¹².

Dunque possiamo affermare che la ricerca ungherese non poteva dare una spiegazione valida al 'perché' dell'attribuzione ungherese dei tre manoscritti italiani volgari, non conoscendo nè le circostanze della nascita

⁹Tra l'altro: VANNINI, MARCO: *Mistica e filosofia*. Casale Monferrato, 1996., edizioni Piemme. pp. 21-33; HEID, ULRICH: *Studi su Margherita Porete e il suo "Miroir des simples ames"* in: *Movimento religioso e mistica femminile*. P. Dinzelsbacher, D.R. Bauer. Bologna, 1993., Edizioni Paoline; ELIADE, MIRCEA: *Vallási eszmék és hiedelmek története 3*. Budapest, 1993., Osiris-Századvég. 1996 p. 171; MCLAUGHING, ELENEOR: *The Heresy of the Free Spirit and the Late Medieval Mysticism in: Mediaevalia et Humanistica. Studies in Medieval and Renaissance Culture N.S.4 (1973) pp. 37.-54.* RUH, KURT: «Le miroir des simples ames» in *Verbum et Signum. Festschrift für Friedrich Ohly*. Monaco, 1975 vol. 2. pp. 365-387

¹⁰Specchio dalle anime semplici della Beata Margarita figliuola del re d'Ungheria scripto. - Budapest, OSZK. Ms. Oct. Ital 15.;
- Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII. F5.,
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek. Ms. Palat. 15093.

¹¹TOLDY FERENC: *Margit kir. hercegnő, mint ethikai író in idem: újabb adalékok a régibb magyar irodalom történetéhez. Értekezés a Nyelv és Széptudományi Osztály köréből*, II, 7, Eggenberger, Pest. 1871.; KASTNER JENŐ: *Együgyű lelkek tüköre*. Minerva 8. 1929.; MISKOLCZY ISTVÁN op.cit.; BANFI, FLORIO: *Specchio delle anime semplici dalla Beata Margarita d'Ungheria scripto*. in: *Memorie Dominicane 57 (1940) 3-10, 133-140*

¹²Si veda le note (8),(9)

dell'opera, nè l'identità dell'autrice¹³; mentre gli studiosi stranieri non se ne occupavano, perché la consideravano un fatto di seconda importanza. Ci sono solamente due eccezioni (da me conosciute) che tentano di dare qualche spiegazione a questo fenomeno, anche se solo accennandolo: Romana Guarnieri la maggior esperta italiana del tema, esaminando nei suoi saggi l'influenza europea e italiana dell'opera della Porete, suppone che il volgarizzatore potesse essere un'esponente dell'ordine gesuato, nell'ambito del quale lo Specchio aveva un'enorme fortuna nel Trecento. Guarnieri nomina anche un possibile volgarizzatore trattando della versione volgare: "*Non è impossibile che autore della nostra versione (...) sia il famoso Giovanni Tavelli da Tossignano (1368-1446), ottimo volgarizzatore di testi devoti...*"¹⁴

L'altro autore che tenta di spiegare l'attribuzione è Tibor Klaniczay che propone un'altra ipotesi. La base della sua interpretazione è il fatto che in due dei tre manoscritti italiani in questione si trova in appendice anche una parte della leggenda apocrifia della Beata Margherita che è la famosa storia delle stimmate. Sicché Klaniczay ha dimostrato che questa storia apocrifia è dovuta ai domenicani italiani, e tenendo presente che anche Margherita fu domenicana presume che il volgarizzamento o almeno l'attribuzione sia fatta in qualche modo dagli stessi domenicani.¹⁵

Non pretendiamo neanche noi di poter risolvere questo problema assai complesso, cerchiamo solamente di chiarirne alcuni aspetti, ed inoltre dare l'edizione di un documento trecentesco importante per il nostro argomento.

2) Quali possono essere i motivi per cui tre esemplari del volgarizzamento trecentesco dello 'Specchio delle anime semplici' di Margherita Porete sono attribuiti alla Beata Margherita d'Ungheria?

Una parte della risposta sembra essere ovvia: Un libro vietato e perseguitato dalla Inquisizione¹⁶, ma allo stesso tempo popolarissimo, soprattutto tra le comunità femminili religiose, doveva esser protetto e

¹³Lo ignora anche la monografia di Mezey del 1955, cioè da 9 anni dall'identificazione della Guarnieri: MEZEY LÁSZLÓ: *Irodalmi anyanyelvűségünk kezdetei az Árpádkor végén*. Budapest, 1955., Akadémiai Kiadó

¹⁴Specchio ed. it. 1994. p. 507.

¹⁵KLANICZAY, TIBOR: op.cit. pp. 90.-91 "*s így talán nem kizárt, hogy magának a műnek a fordítója is domonkos lehetett*".

¹⁶L'Inquisitore incaricato alla persecuzione dello Specchio fu il francescano Giovanni Capistrano, ben noto anche dalla storiografia ungherese

nascosto in qualche modo. Il metodo più usato nel Medioevo era di metterlo sotto l'autorità del nome di un personaggio indiscutibile e insospettabile. Dalle ricerche di Klaniczay e di altri studiosi sappiamo bene che Margherita d'Ungheria godeva una fortuna estesa in tutta l'Italia del Tre- e Quattrocento, sicché fu una persona adatta a questo scopo. Teniamo presente anche il fatto che i loro nomi sono identici, e nel Medioevo la denominazione aveva un'importanza enorme. Anche la sola coincidenza dei nomi ad esempio di due santi diversi poteva provocare una mescolanza spontanea dei loro attributi e culti.¹⁷

Ma in questo caso secondo me possiamo presumere inoltre altri due motivi finora non esaminati (non mettendo naturalmente in dubbio quelli di cui sopra).

L'uno è il fatto che nel primo capitolo del Miroir è descritto un piccolo esempio dell'amore mondano, dove l'autrice narra l'amore di una donzella, **figliuola d'uno re**, che sta in un paese straniero: "*Il fut ung temps une damoyselle, fille de roy, de grant cuer et de noblesse et aussi de noble courage; et demouroit en a strange pais.*"¹⁸. *Dobbiamo sapere che una delle caratteristiche più vistose e importanti della Beata Margherita d'Ungheria è proprio il fatto che fu figlia di un re cristiano e straniero!*¹⁹ Possiamo anche dire che è il suo attributo. Questa circostanza poteva esser conosciuta anche da quelli che sapevano poco della sua vita. Vedremo anche nel testo del prologo che questa è la prima e quasi l'unica informazione concreta su Margherita: "*beata margarita figliola de re de ungharia*". Dunque possiamo supporre che la famiglia reale della Beata ungherese — anche non sapendone nient'altro — poteva essere un'altro motivo dell'attribuzione oppure dell'identificazione di Margherita d'Ungheria e Margherita Porete.

L'altro fenomeno al quale vorremmo accennare è l'aspetto della mentalità del possibile pubblico dell'opera. Dalle cronache e dai documenti inquisitoriali possiamo avere un'immagine più o meno chiara del pubblico²⁰ trecentesco dello Specchio.

La maggior parte dei lettori oppure ascoltatori del libro, come dice il prologo "*chi lege o ode legere*" furono delle donne devote delle

¹⁷Si veda per esempio il mescolamento dei culti di Margherita d'Ungheria e di Margherita d'Antiochia in Ungheria descritto da ORBAN op. cit.

¹⁸SPECCHIO 1994 p. 130

¹⁹Del ruolo delle sante-principesse come modello, si veda il saggio di Gábor Klaniczay 1994 op. cit.

²⁰GUARNIERI 1965 op.cit pp. 355-509; HEID op. cit. pp. 220-224

comunità femminili religiosi dell'epoca: beghine, gesuate, membri del cosiddetto movimento del Libero Spirito²¹. La motivazione di queste donne poteva essere semplicemente di far parte nella vita religiosa personalmente, seguire il modello della vita apostolica, avevano una grande affinità alle esperienze mistiche²² leggevano volentieri dei pensieri e delle contemplazioni mistici, ma con poche eccezioni — come quella della Porete —, consideravano se stesse cattoliche, generalmente volevano anche mantenere le regole della Chiesa²³. Cioè l'autorità del nome di Margherita d'Ungheria serviva da un lato, come si è detto sopra, come protezione dalla persecuzione ufficiale, ma dall'altro poteva esser importante e rassicurante anche ai lettori o piuttosto alle lettrici dello Specchio, le quali leggevano più tranquillamente un libro così tanto sorprendente ed eccezionale, scritto in un "*mirabile stile et quasi fore de omne uso di scriptura*" sapendo che è l'opera della "*beata margarita figliola de re de ungharia*".

3) L'attribuzione ungherese del trattato di Margherita Porete figura — come si è visto sopra — in una delle due versioni²⁴ italiane. Questa versione è rimasta a noi in tre esemplari. Uno si trova a Napoli, uno a Vienna e uno a Budapest.²⁵

²¹Neanche il movimento del Libero Spirito fu un movimento ereticale vero e proprio anche se sappiamo delle condanne contro di esso. Guarnieri *ibidem.*, McLaughing *op.cit.* LERNER, ROBERT E.: *The Heresy of the Free Spirit in the Late Middle Ages*. Berkeley/Los Angeles, 1972., The University of California Press

²²Della democratizzazione del sentimento religioso, e della mistica femminile si veda tra l'altro:- MASSELLI, RAOUL: *La donna nella vita della Chiesa tra Duecento e Trecento*. in: *Il movimento religioso femminile in Umbria nei secoli XIII-XIV.. Atti del Convegno internazionale di studio nell'ambito delle celebrazioni per il VIII. centenario della nascita di San Francesco d'Assisi*. Roberto Rusconi. Spoleto, 1984., ELIADE, MIRCEA: *op. cit.* pp. 167,168, 170-172; KLANICZAY G. 1994 *op.cit.*pp. 92-108.; *Temi e problemi della mistica femminile trecentesca*. MAggioli, Rimini. 1983; *Movimento religioso e mistica femminile*. P. Dinzelsbacher, D.R. Bauer. Bologna, 1993., Edizioni Paoline.

²³Ad esempio: Nel due- e trecento numerose comunità beghine s'integrano ufficialmente nei nuovi ordini mendicanti (soprattutto in quelli domenicani sin dal 1259). Lawrence, C.H.: *The Friars*. London/New York. 1994 Longman. pp. 75.-79.

²⁴L'altra versione in italiano volgare nel quale non si trova l'attribuzione alla Beata Margherita d'Ungheria è il ms Riccardiano 1468 della Biblioteca Nazionale di Firenze, edito da R. Guarnieri nel 1994. *Specchio* 1994. *op.cit.* pp. 509-623.

²⁵Vedi la nota (10)

Questa versione contiene tre parti fondamentali: 1) Il volgarizzamento o traduzione dal latino dello ('Specchio', 2) Una parte della leggenda apocrifia delle stimmate di Margherita d'Ungheria 3) Il prologo. Lo Specchio — come si è visto sopra — è la traduzione del 'Miroir' di Magherita Porete. Della leggenda delle stimmate sappiamo l'origine dagli studi Di Banfi e di Klaniczay. Il prologo però è assai poco conosciuto e esaminato finora. Questa mancanza dispiace ancor più se si considera che questa è l'unica parte originale della versione in questione, nel senso che probabilmente non è traduzione, ma scritta originalmente in italiano volgare, e che questo è il brano dove Margherita d'Ungheria vien nominata, cioè questo è il documento forse più importante della falsa attribuzione. Il prologo è scritto probabilmente dal volgarizzatore oppure da uno dei trascrittori del volgarizzamento.

Il prologo ha un doppio obbiettivo. Per primo vuole rendere indiscutibile e insospettabile — come si è avuto modo di accennare sopra — l'origine del trattato, o proteggerlo dalle persecuzioni; per secondo, come prefazione tenta di spiegare il contenuto imbarazzante del testo preoccupandosi dei lettori non preparati all'intendere la profondità del trattato. Secondo il prefatore ignoto il vero 'messaggio' può esser inteso solo da quelli che "*participassero al quanto dello stato del quale lo dicto libro parla*", per gli altri il libro può essere anche pericoloso, per questo prega il lettore che "*che non cadesse nella infedelita o in iuditio sopra le forte sententie*" del trattato.

Il prologo è presente in tutti e tre gli esemplari di questa versione e si vede che sono le trascrizioni di un unico testo perduto. Possiamo senz'altro parlare di tre varianti dello stesso testo. Romana Guarnieri nel 1965 ha edito il testo del manoscritto napoletano,²⁶ e possiamo conoscere quello di Vienna dal saggio di Kastner²⁷. Noi adesso diamo l'edizione del testo del manoscritto di Budapest.

Il codice di Budapest è un manoscritto probabilmente del Quattrocento²⁸, privo di alcuna decorazione, è un libro di misura assai piccola, possiamo considerarlo — anche nel senso moderno — un manuale. La scrittura è chiara e ben leggibile, ma si vede che fu fatta in fretta: ci sono degli errori e correzioni, lettere dimenticate e scritte sopra. L'aspetto e la misura del libro, la mancanza degli elementi decorativi e il carattere della

²⁶GUARNIERI 1965 op. cit.: pp. 640-642.

²⁷KASTNER op. cit.

²⁸Si veda la descrizione del manoscritto in Magyar Könyvszemle. 1905. v. XIII. pp. 376-377.

scrittura suggeriscono alcune informazioni sul possibile uso del libro.²⁹ Probabilmente fu fatto per un pubblico relativamente grande e non aristocratico, lo usavano e leggevano tanti (che sarebbe impossibile nel caso di un codice medievale tipico che piuttosto aveva una funzione simbolica e decorativa). Anche il solo fatto che il testo è volgarizzato indica dei lettori illitterati.

Dobbiamo anche constatare che il trascrittore non è sempre conseguente: la stessa parola qualche volta è scritta diversamente: ad.es.: omne -ogni- oni., e anche le abbreviazioni son usate in modo inconsequente. Il motivo di questo fenomeno poteva essere il fatto che il trascrittore copiò un testo scritto in un dialetto diverso dal suo, e a causa della fretta sbagliava e ne confondeva il suo dialetto.

Trattando di un testo trecentesco in volgare è essenziale l'edizione di ogni variante, poiché il colore dialettale (che può essere la base di ulteriori ricerche riguardanti l'ambito linguistico del volgarizzamento) è assai diverso nei tre esemplari,³⁰ e questo non può esser esaminato che con l'edizione di tutti e tre i manoscritti uno a uno.

Inoltre il manoscritto di Budapest contiene alcune caratteristiche (oltre il colore dialettale, e le piccole differenze nel testo che in gran parte possono esser dovute dalla corruzione del testo) che non sono presenti negli altri due.

Negli altri manoscritti il titolo conosciuto dell'opera, si trova nella prima frase del prologo: "*Incomincia il prologo di questo seguente libro, chia(ma)to Specchio dell'anime semplici...*"³¹, mentre qua cambia questa frase, e il titolo noto si trova solo verso la fine del prologo. Troviamo però sulla copertina del codice un titolo vero e proprio che si trova solo in questo manoscritto: "*Libro della Beata Margherita*". Anche questa modifica probabilmente serviva per nascondere meglio la vera origine del trattato, perché il titolo originale poteva esser conosciuto anche dai persecutori del libro.

È un paradosso della storiografia ungherese dello Specchio e allo stesso tempo un debito dell'italianistica ungherese che proprio il manoscritto

²⁹Del rapporto tra l'aspetto di un libro e il suo uso: Le Goff: *Gli intellettuali nel Medioevo* pp. 121-122

³⁰Un solo esempio "*figliola de re de ungharia*" (Bp.) — *figliuola del re d'Ungharia* (Na.)-*figliuola del re de ungharia* (Vi.)

³¹GUARNIERI 1965. op. cit.p. 460

to che si trova a Budapest è il meno conosciuto dagli scienziati ungheresi³², nonostante il fatto che è raggiungibile sin dal 1905.³³

4)

Országos Széchényi Könyvtár

Kézirattár.

MS OCT. ITAL 15.

Libro della Beata Margherita

Prologo

Incomincia el prologo del seguente libro chiamato Specchio delle anime pure ouero humile composto dalla beata margarita figliola de re de ungharia Invenerabile et innamorata serva di Yhesu Cristo beata margarita nel principio del quale libro pone uno exemplo materiale reducendolo a proposito della sua gentile anima dichiarando con esso el modo comi se comenzo tuta ad innamorare del superno imperatore Yhesu cristo. Lo quale libro lui divino sposo per suo singularissimo dono et grazia li dede a scrivere acioche fusse intesa la nobilita et liberta dellanima tucta infocata remessa nel divino amore et proprio esse anichilata. Il misterio del quale libro trascende tanto ogni virtuosa et humana intelligentia che pio Ingiorantia lassa nellanima di quilli che lo legono che in quilli che non lanno mai viduto ne udito saluo se non partecipassero al quanto dello stato del quale lo dicto libro parla. Et non laudo ne consiglio ad ogni gente che lo lega per pio casioni ma singularmente per doe casione. La prima accioche odendo altri il mirabile stile et quasi fore de omne uso di sriptura che lo spiritu sancto a tinuto in dittare questo libro a questa anima quasi facta uno altro lui ma chi no partecipando questo stato chi lege o ode legere non se uolesse ponere a sedere come quiescente in nella sedia doue anima sede. Auendo ancora di bisogno di servire alle virtu attuale per la infirmita dellanima et de sensi incorrecti per le quale virtu mortificano li sensi di fora et apparechiano la quiete allomo dentro. Siche ponendose altri in questa sedia senza el modo dicto cioé de sensi mortificati. et lomo dentro quietato sopra li divini iudutii et sopra li suttili concupiscientii dello spiritu: Non odesse quella renprensibele parola che udi colui che intro alle noze senza le vestimenta nuziale etc. et volendose esso pur apressare overo repusare. si como persona libera dalla tirandia de sensi e delle voluntade

³²KASTNER, MISKOLCZY e MEZEY ignorano anche l'esistenza, Banfi lo conosce ma vivendo in Italia usa il manoscritto di Napoli.

³³Dell'acquisto del manoscritto: Magyar Könyvszemle. 1905. v. XIII. pp. 376-377.

dello spirito non fosse per diuino iuditio da duppi fragelli percosso non sapendo el dito fruire. et quello che glie possebele et debito de fare. per tedio non lassase in se perire et fosse poi tormentato dalla propria conscientia uedendose nellono attidiato et laltro transcendesse tanto che non l sapesse per niuno modo usare. Non dico io questo per sconfortare alcuno et che ciaschuno non se debia sforzare colle radice della humilita di peruenire alla dicta perfetione. Ma dicolo per carita et cautale di chi lege ouero ode, peroche per uno che sia in questo stato li miliara non lauidero maj la sua contrada ne oderla mentovare. siche chi lege sauamente soporti in esso soportandose se medesimo con patientia se da longa da questo stato sequetando humilmente quelle virtu che sonno al suo stato conueniente et la propria infirmita rechiede. La seconda cosa dico essere pericoloso el misterio de questo libro achi lege o ode leggere non auendo per gusto lo dicto misterio che non cadesse nella infedelita. o in iuditio sopra le forte sententie. Et oltre a humano intendere che questa gentilissima anima proferiscira de se allamore diuino et li diuini legamenti con li quali la diuina bonta à seco legata et coniuata. La quale anima essendo quasi facta uno altro lui mediante esso diuino amore in se trasformandola trabe di quello diuino fonte el fondamento del quale non intende se non se medesimo tali tanti et si forti uocaboli apena la fede li sostene et la razione altuto li ingiora: siche solo lo gusto consente queste uerita essere catholiche: per la qual cosa concludo che con timore et reuerentia sapproximi lanima a questo profundo pelago: peroche lolifante colla sua grandeza et forteza cianegarebbe. Et allo aspecto et sono delle quale diuine parole e sententie lo leone colla sua forteza et ferocita caderebbe morto siche solo li mansueti angelli passano per questo pelago senza pericolo: et pero è chiamato questo libro Spechio delle anime simplece: Adonque lo intellecto sustenga per fede la profundita di questi uocaboli et la rasion allenti le sue iustitie sopra a questa anima libera da le lege. iustutie et rasioni che sotto li cieli se exercitano: peroche cului che è sopra tute lege. et al quale è dato dal patre ogni iuditio et iustitia fare: ne fa luso della sua uolunta facendola uiuere et regnare colle soe imperiale et diuine lege peroche la trouata in se medesima anichilata: Et dal principio insino alla fini in tute conclusioni et sententie de questo libro questa anima intende una sola cosa cioé uederse nel cospeto del somo essere di dio nichilo cioé uederse meno in essere che prima che creata fosse. Del quale humilissimo sguardo che di se stessa per se stessa intende, moue la diuina pieta a riguardare sopra de lei con tanta benignita quanto la diuina bonta iustitia intende che tale sentimento renumareare se debia Et tanto se dona per diuina oinone alla dicta anima in se trasformandola quanto permette o' po sostenere una anima in nella fragilita della carne: Et questa è rectissima et diuina iustitia: che lamante tanto se doni

allamato, quanto tra lamante et lamato. sia tolto uia sia tolto uia ogni mezanita che potesse inpedire la dicta coniuntione et onione ouero trasformatioe Dallo amante allo amato: per la qual cosa siano pregati tuti li lectori et auiditori di queste deuine sententie lo intellecto dilli quali stupefacessero che col elmo della fede sostengano queste cose acioche non caschino in iuditio: Dico a quelli alli quali le decte cose paresseno incredibile: peroche alli partecipanti de queste cose non bisogna peroche le sostengono per fede essendo gia certificati da saporoso gustu di queste deuine cose. Et quantunque tra le forte sententie dello libro siano molte cose commune et intelligibile per le quale la dicta anima uolendo satisfare alli auditori si sforzaua assai uolte lei stessa farse intendere, ma non potendo per uocaboli farse intendere ne proferire quelle cose che è fra dio et lanima se fanno: Lasciuaue pendere et scure alli intellecti ruzi: Ma dichiarate et intelligibile alli gustatori desse: per la qual cosa lei stessa acorgendose di non poter satisfare a tuti: moue lei stessa i dubi alcuna uolta da parte della razione et alcuna uolta da parte della chiesa uedendose usar assai uolte si forti uocaboli che allei stessa li pareua che ogniuno delli perditti interrogatorii douessero parer forti: Et assai uolte dichiaraua lo stato suo allo razione et alla chiesa facendose mezano lamore nelquale essa era tucta transformata Et in questo modo è composto questo libro quasi come dialogo cie la razione domanda questa anima dello stato suo stupendose della profundita del suo mirabile ingenio et di tanta oscurita quanta essa mostraua auere di se stessa pigliando licentia datute leuitru per fugire la seruitu et uiuere in propria liberta solo induino amore reseruandose nel quale et dalquale tuta era trasformata: et colquale tute le resposte che alla razione et alla chiesa faceua: Auea perfecta concordia: confermando sempre le soe rasoni uerissim et catholiche: Ma alla razione forte li pareua aconsentire che da lej e dalla sua doctrina pigliassa licentia: Et tanto che di questo celestiale libro li lectori auere possono pio chiara intelligentia metteremolo ordinatamente in capitoli terremo ancora questo scriuendo acioche li lettori ce abiano meno fatiga collo intellecto dello libro cioe a tute linterrogatione et responsione nel principio di ciaschuna el paragrafo el el quale prego ogni uno che transciuese che lmantenga Deo gratias amen — Finito el prolago incomenza la tauola di capitoli.

CONTRIBUTI ALL'INFLUSSO INGLESE SUL LESSICO DEL LINGUAGGIO GIORNALISTICO

In un altro nostro lavoro¹ abbiamo già cercato di fare alcune considerazioni su quest'argomento, dettagliatamente trattato da famosi linguisti italiani.² Ciò nonostante ci sono sempre nuovi aspetti di questo tema, perché entrano in continuazione nuovi prestiti nella lingua italiana. Ultimamente abbiamo avuto l'intenzione di esaminare alcuni anglicismi nel campo della politica e dell'economia, per lo più recentemente accolti dall'italiano e, rispettivamente, osservare la questione del genere che tocca i prestiti in italiano.

In questa sede ci limiteremo ad elencare e ad analizzare alcuni anglicismi³ nel campo della cultura, dello spettacolo, del divertimento e, similmente, nel campo della tecnica della medicina, dello sport ecc., e a trarne le rispettive conclusioni. Come vedremo più avanti, è assai difficile

¹FARKAS, M., *Alcuni cenni sugli anglicismi*, Italianistica Debreceniensis (in stampa)

²JACOBELLI, J. (a cura di) *Dove va la lingua italiana?*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

DARDANO, M. *Il linguaggio dei giornali italiani*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

CORTELAZZO, M., U. CARDINALE, *Dizionario di parole nuove. 1964-1984*, Torino, Loescher, 1986.

ZOLLI, P., *Le parole straniere*, Zanichelli, Bologna, 1991.

DARDANO, M., *Lessico e semantica*, in: A. A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo Le strutture*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

GUSMANI, R., *Saggi sull'interferenza linguistica*, Firenze, Le Lettere, 1986.

³Gli esempi sono stati presi da "Panorama" (19/9/1996) e saranno riportati nel contesto, indicando anche il nome del giornalista. In seguito saranno dati significati delle parole in base a *The New Shorter Oxford English Dictionary* (d'ora in poi SOED) e rispettivamente, in base a *Il Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli* (d'ora in poi VLIZ) per poter individuare i significati delle parole, gli eventuali mutamenti del significato ecc. nelle due lingue. Per esaminare meglio gli anglicismi ho consultato anche il dizionario di Cortelazzo - Cardinale e quello di Zolli (op. cit. prima), sui quali ho controllato se le dette parole sono registrate o meno. In questo ultimo caso si tratta, probabilmente, di prestito assai recente.

raggruppare i prestiti a seconda del loro uso semantico anche perché un prestito — una volta entrato in italiano — può assumere diversi significati o addirittura cambiare il significato originale nell'inglese. Occorre anche distinguere tra il prestito vero e proprio e ciò che non è prestito, ma citazione occasionale di una parola straniera (*casual*). Le citazioni sono usate abbastanza frequentemente nel linguaggio giornalistico per risuscitare l'ambiente originale e per produrre un effetto di esotismo (e sono spesso introdotte da virgolette e circonlocuzioni). P.es, le semplici citazioni di varie parole che si trovano nella stampa con riferimento alla realtà di altri Paesi. Col tempo, però, anche le citazioni possono diventare prestiti.

Da dove viene questa preferenza del linguaggio giornalistico verso gli anglicismi? Sono parecchi i motivi che contribuiscono all'uso prediletto di parole inglesi: in primo luogo bisogna ricordare la brevità visto che l'inglese, ricco di monosillabi e bisillabi, può apparire utile (specialmente nei titoli). Un'altra causa del successo è la semplicità, la connotazione particolare. Si deve prendere in considerazione anche un altro aspetto: la plasticità che rende facile, fra l'altro, la composizione nominale⁴. E non ci si dimentichi neanche del fatto che i vocaboli inglesi forniscono altri sinonimi, cioè aiutano ad evitare la ripetizione, il che è un punto importante in qualsiasi linguaggio scritto.

Inoltre, parlando di prestiti inglesi nell'italiano, è impossibile non far menzione di alcuni fenomeni particolari, e prima di tutto degli pseudo-anglicismi. Questi sono composti o parole formati nell'italiano da elementi inglesi: vocaboli che un inglese o un americano non capirebbero, almeno nell'accezione in cui sono usati in Italia. La diffusa creazione di pseudo-anglicismi dimostra il prestigio della lingua inglese ai giorni nostri. Sono molto usati in italiano anche i prestiti accorciati, in cui si elimina una parte del composto e la parte rimanente comincia a portare il significato dell'espressione originaria (si vedano *night* o *pocket*). Pure sono interessanti i cosiddetti ibridi, che sono costituiti da un elemento italiano e da un elemento inglese (*droga party*, *industria leader* e simili).

Infine va notato che l'inglese ha reintrodotto in Italia alcune parole già italiane. Questi sono i prestiti di ritorno (col significato — in generale — già cambiato). A volte anche le parole inglesi subiscono mutamenti di significato, oppure si trasferiscono dall'uno all'altro settore della lingua. All'origine il prestito è di solito monosemico nella lingua che lo adotta: se

⁴V. DARDANO (op.cit. prima) La duttilità morfologica e semantica per molti suscita ammirazione verso "la grammatica facile" dell'inglese rispetto alla complessità grammaticale dell'italiano. Non si può dunque meravigliarsi p.es. che nel caso dell'espressione *hit-and-run attack* invece della parafrasi *attacco di sorpresa con sganciamento immediato* si sia diffusa la forma fatta sull'inglese 'attacco colpisci-e-fuggi'.

il modello straniero è caratterizzato da polisemia, il prestito tende a specializzarsi in un solo significato. Tuttavia la polisemia del prestito inglese nell'italiano può essere una prova dell'acclimatamento del vocabolo: ciò si manifesta mediante l'uso della parola in ambienti diversi o in nuovi significati (anche traslati). Ciò nonostante, tornando però all'analisi linguistica, accettiamo i gruppi lessicali magari volontariamente stabiliti.

Cultura, spettacolo, divertimento

- **all news** - Un canale *all news* che lancia anche in Italia la grande informazione (Laura Delli Colli, p.20.)
SOED:
VLIZ:
- **cartoon** - Mediaset possiede la più qualificata library di cinema e fiction tv, con oltre 5 mila 500 titoli di film e più di 47 mila episodi di fiction, telenovelas, cartoon.(p. 23.)
SOED: A.n.2b. A film made by animating a series of drawings.
VLIZ: (*cine*) Cartone animato.
- **cult** - Il film è imbarazzante, ma potrebbe diventare un «cult» proprio per la sua bruttezza. (Paola Jacobbi, p. 57.)
SOED: A.n.3. Devotion or homage paid to a person or thing. / B. That is the object of a cult; cultic.
VLIZ: A.2.Acrt. di *cult movie*. / = Film che ha un valore eccezionale per il pubblico degli spettatori appassionati./
- **filmmaker** - «Dopo anni di buio usciamo al sole»: rapper, filmmaker, scrittori, performer si confrontano col mercato. (Marco Gregoretti, p. 161.)
SOED:
VLIZ: Autore di un film, di cui segue tutte le fasi della lavorazione (...)
- **flop** - Si intitolava *Love affair* ed era un melodrammatico flop interpretato da Warren Beatty (...) (Stefano Ferrio, p. 154.)
SOED: 4. A failure, a collapse; a thing (esp. an enterprise) which fails.
VLIZ: Insuccesso, fallimento, fiasco.

- **matter of fact** - Piccoli ammicchi da scrittore, in un tessuto stilistico che aspira a essere tutto «matter of fact», impastato di cose accadute, verificate. (Roberto Barbolini, p. 143.)
SOED: > 'matter' comb.: a. pertaining to or depending on actual fact as distinct from what is speculative; unimagi-
native.
VLIZ:
- **overground** - Dopo una gestazione ventennale l'underground arriva in superficie.
E diventa overground, sopra la terra. (Marco Gregoretti, p. 163.)
SOED: A.2. A thing regarded as the antithesis of an under-
ground./ B.2. publicly acknowledged
VLIZ:
- **pay-per-view** - Succede che, nell'attesa dei new media, dei satelliti, della pay-per-view e di tutto il resto, la tradizionale tv generalista mischia le carte. (Stefania Berbenni e Raffaella Carretta, p. 16.)
SOED:
VLIZ: Sistema di distribuzione di programmi televisivi via cavo nel quale viene addebitato all'utente un costo per le trasmissioni ricevute.
- **pay tv** - All'operato di Nizzola si devono ascrivere le colonne meritocra-
tiche della tabella, quelle che indicano i contributi pagati ai club dalla pay tv. (Tino Oldani, p.52.)
SOED: > 'pay-'comb.: television broadcasting for which payment by subscription gives the ability to watch a particular channel.
VLIZ: Emittente televisiva commerciale i cui programmi sono accessibili solo mediante l'acquisto o il noleggio di un apposito decodificatore.
- **prime time**- Canale 5, Retequattro e Italia 1 controllano il 45 per cento dell'ascolto (44,3 nell'intera giornata, 45,9 nel prime time serale). (p.23.)
SOED: > 'prime' adj. comb.: (b) *Broadcasting* the time at which a radio or television audience is expected to be at its largest; a peak listening or viewing period.
VLIZ: (tv) Prima serata.

- **rave party** - La sua assistente, una spilungona nerovestita che sembra scappata da un rave party, gli porta un pacco di fotografie. (Paola Jacobbi, p. 149.)
 SOED: = 'rave' n2.2d. *spec.* A large freq. illicit party or event with dancing esp. to fast electronic popular music.
 VLIZ: = 'rave' A. Raduno musicale, party tra giovani, per lo più notturno e clandestino
- **scoop** - Intanto Fili è uscita allo scoperto con un'intervista in cui dice di aver ricevuto minacce di morte da Ducruet, il quale sta cercando gli «organizzatori» dello scoop. (p. 10.)
 SOED: II. 7a. An item of news acquired and published by a newspaper etc. in advance of its rivals; an exclusive; a sensational piece of news.
 VLIZ: Buon colpo giornalistico, notizia sensazionale pubblicata in esclusiva da un giornale.
- **share** - Fabio Fazio è richiesto (...) da Minoli, soddisfatto del buon esordio della prima puntata di *Quelli che il calcio...* (quasi il 40 per cento di share). (Stefania Berbenni e Raffaella Carretta, p. 19.)
 SOED: n2.II.3. A division, a section; a part, a piece, a portion; any of several parts into which something is or may be divided.
 VLIZ: Percentuale di spettatori sintonizzati su una rete televisiva in una determinata fascia oraria.
- **spot** - Diventerà Raitre una rete federale senza spot? (Stefania Berbenni e Raffaella Carretta, p. 18.)
 SOED: = 'spot advertisement' occupying a short break during or between programmes.
 VLIZ: (1) 1. Spazio o comunicato pubblicitario televisivo o radiofonico.
- **underground** - Insomma, tra bilanci, sponsor e budget, cosa resta della cultura dell'underground? (Marco Gregoretti, p. 163.)
 SOED: A.4. *fig.* A subculture seeking to provide radical alternatives to the socially accepted or established mode.
 VLIZ: B. Cultura alternativa, controcultura. Gruppo miscelaneo: Tecnica.

Gruppo miscellaneo — Tecnica

- **cut-off** - A partità di costi, utilizzando schermi frangiluce e sistemi cut-off, si può ristabilire la pacifica visione del firmamento. (pubblicità, p. 130.)
SOED: A.n5b. Electr. A sudden drop in amplification or responsiveness at a certain frequency.
VLIZ:

- **cyberspazio** - Ha deciso di trasformare un edificio storico in una sorta di cyberspazio. (Maria Vittoria Carloni, p. 173.)
SOED: = 'cyberspace' space generated by a computer system and having no real existence
VLIZ: universo artificiale creato dalle reti globali di computer

- **kit** - Il kit completo è disponibile nei migliori punti vendita di TV. (pubblicità, p.24.)
SOED: n1.2c. Now, a set of articles or equipment needed for any specific purpose.
VLIZ: 2. Confezione che contiene tutti i prodotti necessari edessenziali per un determinato scopo.

- **stand-by** - La batteria al litio consente l'autonomia di 50 ore in stand-by. (pubblicità, p. 139.)
SOED: B.2. Of a charge for electricity: remaning constant, fixed; levied for the availability of an electrical supply.
VLIZ: Nelle comunicazioni, posizione di attesa di una linea o di un collegamento.

Sport:

- **clinch** - Il ritorno al giornalismo sarebbe allora un modo per rifugiarsi in clinch, come un pugile a corto di fiato. (Roberto Barbolini, p. 143.)
SOED: 6. *boxing* A position of being too close for a full-arm blow.
VLIZ: Nel pugilato, azione consistente nel tenere e immobilizzare l'avversario con le braccia, a contatto stretto.

- **parasailing** - San José del Cabo e Cabo San Lucas sono famose località balneari, con possibilità di fare sci nautico, scuba diving, parasailing. (Alessandra Podestà, p. 205.)
SOED: A. Glide through the air while sustained by a parachute and towed by a speedboat.
VLIZ:

- **scuba diving** - San José del Cabo e Cabo San Lucas sono famose località balneari, con possibilità di fare sci nautico, scuba diving, parasailing. (Alessandra Podestà, p. 205.)
SOED: > '*scuba*' *comb.*: swimming under water using scuba apparatus / = self-contained apparatus comprising tanks of compressed air.../
VLIZ:

Medicina, viaggio, moda:

- **after hours** - Ophelie Winter è onnipresente in tv e nella Parigi after hours. (p.215.)
SOED: > '*after*' B.II.: after the regular hours of work
VLIZ:
- **brainstorming** - «Il nostro è un brainstorming produttivo che va alla sostanza degli oggetti d'uso.» (Maurizio Menicucci, p. 79.)
SOED: > '*brain*' *n.comb.*: (orig. US) attack on a problem by spontaneous discussion in search of new ideas
VLIZ: Tecnica di analisi in gruppo con la libera esposizione di idee e di proposte da parte di tutti i partecipanti.
- **check-up** - «Prima di affrontare la stagione fredda consiglio una visita bioenergetica per un check-up generale sul nostro equilibrio psicofisico.» (Monica Bogliardi, p. 179.)
SOED: > '*check*' — a careful examination, esp. of a person's general medical condition.
VLIZ: > 1. Serie di analisi ed esami clinici a dare un quadro completo delle condizioni di salute di una persona.
- **fly and drive** - Gastaldi Tours: fly and drive di 14 giorni a partire da 3 milioni 265 mila lire a persona. (p. 205.)
SOED: = '*fly drive*' a holiday or a journey involving both flying and driving
VLIZ: Nei viaggi, formula che comprende il biglietto aereo e il noleggio di un'autovettura.
- **gadget** - I gadget, dalle camicie verdi ai fiocchi rosa per la nascita della Padania, si sprecano. (Maurizio Tortorella, p. 42.)
SOED: 2. *gen.* An accessory, an adjunct; a knick-knack, a gewgaw.
VLIZ: Piccolo oggetto o accessorio curioso, originale, spiritoso, ma non necessariamente utile.

- **glamour** - Il regista ama usare icone femminili del glamour (...). (Paola Jacobbi, p. 149.)
SOED: A.2. deceptive or bewitching beauty or charm; physical attractiveness
VLIZ: Fascino intenso, irresistibile, spec. femminile.

- **gossip** - È il gossip più velenoso di fine estate, quello che ruota attorno a (...). (Marta Citacov e Antonella Matarrese, p. 167.)
SOED: 4. Idle talk, groundless rumour.
VLIZ: Pettegolezzo, chiacchiera.

- **megastore** - Il suo salone è finanziato da Chanel che lo ospita negli ultimi cinque piani del megastore. (Marco De Martino, p. 175.)
SOED: > 'mega-' a large store selling wares from its own factory to the customer
VLIZ:

- **must** - E ancora, giacconi di pelle, il must dell'inverno. (pubblicità, p. 209.)
SOED: n4.A.2. A thing that cannot or should not be overlooked or missed; a necessity.
VLIZ: Cosa che si deve necessariamente (...) indossare, spec. per essere alla moda.

- **peeling** - Il rientro '96 sarà all'insegna delle scelte soft, dalle ginnastiche spirituali ai peeling non aggressivi di acido glicolico. (Monica Bogliardi, p. 178.)
SOED: 2. a strip or piece of peel or skin removed
VLIZ: (est.) Trattamento cosmetico eseguito con apposite sostanze per ottenere una leggerissima abrasione della pelle del viso.

- **resort** - Todos Los Santos offre ai turisti la plaza Cívica con sculture di eroi messicani e il Centro civico, nel passato elegante resort e casinò. (Alessandra Podestà, p. 204.)
SOED: I.6. A place frequented or visited esp. for holidays, recreation.
VLIZ:

- **round** - Secondo round. L'ex soubrette del Bagaglino convoca tutti i mass media. (Paoli Jacobbi, p. 56.)
SOED: n1.III.14b. spec. A recurring succession or series of meetings for discussion or negotiation; a stage in such a series.
VLIZ: 2. (est., fig.) Fase, momento di una disputa particolarmente vivace.

- **scooter** - È uno scooter da strada ma è anche grintoso sui percorsi difficili. (pubblicità, p. 76.)
SOED: *n.5b*. A light two-wheeled open motor vehicle with a shieldlike protective front.
VLIZ: 1. Motocicletta leggera, con ruote piccole...

- **spleen** - «Uomo sanguigno, poeta maledetto che annega il suo spleen nell'alcol.» (Bruno Crimi, p. 96.)
SOED: *A.n.6*. Extreme lowness or depression of spirits; moroseness, melancholy.
VLIZ: Stato di malessere, di malinconia, di totale insoddisfazione

- **tour operator** - Ecco alcune offerte di tour operator italiani per questa destinazione. (p.205.)
SOED: > '*tour' comb.*: a travel agent specializing in package holidays
VLIZ: Chi organizza viaggi per turisti (...).

- **uptown** - Eric Clapton ha appena aperto il ristorante nella uptown newyorkese. (Rossana De Laclós, p. 215.)
SOED: *C.n*. The uptown part of a town city. /*A.adv*. In the more prosperous or residential part of a town or city./
VLIZ:

- **zapping** - Guida pratica al video d'autunno. Con una sorpresa: lo zapping non serve più. (Stefania Berbenni e Raffaella Carretta, p. 16.)
SOED: > '*zap*': *vbl n*. The practice of avoiding commercials when watching television programmes (by operating a remote control to swich rapidly through or between television channels).
VLIZ: Passaggio frequente e spesso casuale da un canale televisivo all'altro mediante il telecomando.

Dal punto di vista semantico il materiale può essere diviso in due gruppi. Nel primo gruppo vengono elencate le parole prese in prestito in un solo significato ben preciso. Si nota che la maggior parte dei prestiti appartiene a questo gruppo (p.es. *fanzine, flop, scoop, share, rave party* ecc.) Il secondo gruppo è costituito dalle voci che anche in italiano hanno già più significati, il che dimostra chiaramente il processo dell'acclimatamento nella lingua italiana. Ed, si inoltre, può segnalare il fatto che i prestiti possono passare da un campo semantico all'altro, cioè assumere un altro significato, a volte completamente opposto. Per citare alcuni esempi si vedano: *cult, performance, spot, underground, kit, stand-by, check-up, round, scooter* ecc. È da ricordare che le parole *cult* e *spot*

sono prestiti accorciati, che derivano rispettivamente dalle locuzioni inglesi *cult movie* e *spot advertisement*. Nel materiale si trovano ancora alcune voci che possono essere ritenute come pseudoanglicismi (parole composte fatte già in italiano: p.es. *filmmaker*, *pay Tv*) oppure ibridi come p.es. *pay-per-view*, *cyberspazio*.

Dall'analisi dei prestiti risulta che ci sono vocaboli o termini che non si trovano nel VLIZ, il che indica il fatto che le dette voci sono recentemente entrate nell'italiano. Come p.es.: *library*, *matter of fact*, *overground*, *cut-off*, *parasailing*, *scuba diving*, *snorkelling*, *uptown*, *after hours*, *megastore*, *resort*. È da osservare che questi termini mancano anche nel Dizionario di Cortelazzo — Cardinale (1986) e anche in quello di Zolli (1991).

I termini che figurano nel VLIZ, ma che non sono presenti nei due altri dizionari sopracitati, sono i seguenti: *stand-by*, *clinch*, *brainstorming*, *fly and drive*, *gadget*, *glamour*, *peeling*, *round*, *scooter*, *spleen*, *tour operator*, *zapping*. Questi vocaboli sono penetrati nell'italiano — con molta probabilità — in quest'ultimo decennio.

A seconda del genere dei prestiti — almeno i generi che diventano evidenti dal contesto — si possono distinguere due grandi gruppi. Il primo gruppo contiene i prestiti che seguono il genere del corrispondente nome italiano: *il cartoon* (cartone animato), *il cult* (cinema), *il flop* (fallimento), *la library* (l'equivalente italiana sarebbe *la collezione di film*), *la pay Tv* (emittente televisiva), *il rave party* (raduno musicale), *lo scoop* (buon colpo giornalistico), *il gadget* (accessorio), *il glamour* (fascino), *il gossip* (pettegolezzo), *il peeling* (trattamento cosmetico...), *il megastore* (cc. supermercato), *lo spleen* (stato di malessere), *i tour operator* (plurale!) (quello che organizza viaggi), *lo zapping* (passaggio frequente). *La uptown* non figura ancora nel VLIZ però la spiegazione sarebbe (parte di una città che...).

Il secondo gruppo abbraccia i prestiti che non seguono il genere del nome italiano dato nella traduzione. Queste parole, in generale, meritano un discorso a parte. Si vedano per questo: *la pay-per-view* (sistema di distribuzione...). In questo caso si osserva che la traduzione potrebbe essere anche *visione a pagamento* e allora invece il prestito prende il genere della parola italiana. Similmente anche *il brainstorming* (tecnica di analisi) ma nel SOED troviamo in inglese *attack* (attacco) che risulta già maschile. Il *check-up* (serie di analisi e esami...) in cui si vede chiaramente che il prestito ha preso il genere maschile per la parola *esami*. Nel caso de *il must* (cosa che si deve necessariamente indossare) possiamo intendere anche *vestito*, *abito*, voci che spiegano il genere maschile. E ultimamente ricordiamo il *round* (fase, momento di una disputa) che deve il suo genere

— si può magari ipotizzare — al vocabolo italiano il *rondò* formalmente simile, però con un significato diverso.

A quanto si vede, l'incertezza del genere è sempre presente nei prestiti entrati — soprattutto recentemente — nell'italiano.

In questo nostro lavoro volevamo offrire un *mazzo* di anglicismi ultimamente accolti dal linguaggio giornalistico italiano. Un settore che è estremamente sensibile ai cambiamenti lessicali che sono strettamente legati ai mutamenti della vita e della realtà quotidiana.

Bibliografia

- CORTELAZZO, M., U. CARDINALE, *Dizionario di parole nuove 1964-1984*, Torino, Loescher, 1986.
- DARDANO, M., *Il linguaggio dei giornali italiani*, Roma-Bari, Laterza, 1986.
- DARDANO, M., *Lessico e semantica*, in: A. A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- DARDANO, M., P. TRIFONE, *Grammatica italiana con nozioni di linguistica*, Bologna, Zanichelli, 1995.
- FOGARASI, M., *Grammatica italiana del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1983.
- GUSMANI, R., *Saggi sull'interferenza linguistica*, Firenze, Le Lettere, 1986.
- JACOBELLI, J., (a cura di), *Dove va la lingua italiana?*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- MIGLIORINI, B., *La lingua italiana nel Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1990.
- The New Shorter Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, a cura di Dogliotti, M. e L. Rosiello, Bologna, Zanichelli, 1996.
- ZOLLI, P., *Le parole straniere*, Bologna, Zanichelli, 1991.

QUEL PICCOLO MONDO PARIGINO-UNGHERESE

La commedia ungherese in Italia fra le due guerre

“Molnár non è né il più originale né il più profondo dei commediografi di questo secolo, ma esercita un fascino straordinario grazie a una vena colorita e delicata, ironica e lirica. Nella sua opera salottiera, borghese, cosmopolita, un ostentato scetticismo nasconde un rimpianto segreto, e un dolce pessimismo è pervaso da un invincibile attaccamento alla vita, mentre una malcelata simpatia per i farabutti si stempera in un clima di gioco paradossale. È un commediografo artigiano, che racconta le sue favole “per cantare solamente”, abbandonandosi a un estro che sembra estemporaneo, tanta è la prodigiosa facilità della stesura, paragonabile a quella d’un Goldoni o dei Quintero. È d’altra parte un alchimista dello spettacolo, capace di dosare gl’ingredienti della commedia in vista dei più segreti umori del pubblico; virtuoso del dialogo, scopre talora troppo il mestiere, ma per lo più lo cela agilmente nelle pieghe della vicenda e lo vivifica con una vena poetica.”¹

La descrizione di D’Amico rispecchia i punti di vista di una generazione di uomini di teatro: grande stima per la maestria dei commediografi ungheresi, che alcuni di loro collocheranno addirittura al livello dei francesi. Come lo scrive anche a proposito di Fodor in un articolo: “Le *pochades* che, da alcuni anni, autori ungheresi hanno imparato a confezionare sul modello parigino offrono spesso questo particolare, di non esaurirsi, come le parigine, in un piacevole gioco meccanico, ma di voler contenere anche un pizzico di significazione psicologica, se non addirittura ideologica.”²

Molnár è ovviamente il rappresentante di spicco, (ha avuto approssimativamente 35 drammi rappresentati in Italia) ma i nomi sono tantissimi,

¹SILVIO D’AMICO in Enciclopedia dello Spettacolo, fondata da Silvio D’Amico, Casa Editrice Le Maschere, Roma, 1960, sotto la voce Molnár Vol VII, pp.722-23

²SILVIO D’AMICO, “Sestetto” di L. Fodor al Quirino, 13-4-1934

molti più di quelli che si conoscono comunemente oggi: Bús-Fekete László, Fodor László, Gábor Andor, Lakatos László, Heltai Jenő, Herczeg Ferenc, Hunyadi Sándor, Lengyel Menyhért, Márkus Alfréd, Török János, Vajda Ernő, Vaszari János, Zilahy Lajos, ecc. Le loro opere vengono rappresentate anche dalle migliori compagnie dell'epoca con molto successo, e sono proprio i maggiori critici, e uomini di teatro, a scrivere le recensioni sulle loro rappresentazioni.

Adriano Tilgher nel 1925 pone due dei drammaturghi ungheresi, Herczeg e Molnár fra i maggiori (ivi compreso per es. Cecov) nel volume *La scena e la vita*.³ Considera *Il castello del sogno* e *La volpe azzurra* di Herczeg come le sue commedie più importanti. (Ve ne furono altre rappresentate dopo il 1925 con grande successo in Italia.) Secondo la sua concezione *Il castello del sogno* "è una commedia fantastica a base di soprannaturale, con intervento di esseri celesti, genere oggidì in gran favore in Ungheria, come si vede anche da *La leggenda di Liliom* di Molnar." (Tilgher ha fatto una presentazione di *Liliom* prima dello spettacolo, alla prima del Quirino."ed è stato vivamente applaudito")⁴ Proseguendo il suo ragionamento ne cerca le motivazioni: "Effetto del carattere fantastico e melomane del popolo? Della pianura interminata che dispone l'animo alla fantasticheria? Dell'oppressione del triste presente di quel paese, che genera irresistibile negli abitanti il bisogno di evadere nell'al di là e di rifarsi la vita a modo proprio? Sia come vuolsi, a tal genere appartiene anche questa commedia di Ferencz Herczeg."⁵ Nella "squisita commedia"⁶ *La volpe azzurra* l'unico difetto che trova è nel carattere del marito che gli sembra troppo piatto. Arriva poi alla conclusione che "Gli amanti soffrono il loro dramma doloroso, ma sotto di questo il disincantato realismo psicologico dello scrittore ci mostra in atto la fredda correzione di un matrimonio mal fatto da rifare. Siamo in un'atmosfera lucida e gelida alla Stendhal, ma di uno Stendhal più nervoso più vibrante più tormentato e, per dir tutto in una parola, più moderno e attuale."⁷

³Nuovi studi sul teatro contemporaneo, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1925

⁴A.F., "La leggenda di Liliom" di Molnar al Quirino

⁵Op. cit. p. 168. Cambia anche l'ortografia dei nomi dei commediografi, qui anche Ferenc viene scritto con la "z", molto spesso invece Molnár viene chiamato alla tedesca "Franz".

⁶Op. cit. p. 174

⁷Op. cit. p. 175

Tilgher attribuisce modernità anche a Molnár e lo ritiene “un romantico disilluso e nostalgico”⁸. A differenza di Renato Simoni, che trova *L'ufficiale della guardia* una commedia leggermente vuota, un gioco virtuoso, Tilgher ammira proprio “il gioco elegante, ... con virtuosità disinvolta”⁹ e critica invece il carattere operettistico di *Il cigno*, oltre a certi difetti nell'intreccio. (Renato Simoni invece si entusiasma vedendo il grandissimo successo secondo lui meritato della commedia *Il cigno* e ritiene la *Pasticceria Kiss*, “veramente una bella cosa, che recitata benissimo, è stata accolta con applausi che di quadro in quadro sono andati diventando più fervidi, più intensi e più spontanei.”¹⁰) Apprezza molto il *Carnevale* e descrive *Il re dei pasticci*, commedia appartenente alla vena del “romanticismo anarchico, come' la rivolta contro l'ordine borghese” che “forma il motivo fondamentale, svolto naturalmente in tono farsesco”¹¹. Per il bisogno di Tilgher di attribuire l'etichetta filosofica, il dramma più adatto è evidentemente *Liliom (La leggenda di Liliom)* con il suo “dualismo di sogno e realtà”, opera che come abbiamo già visto anche Silvio D'Amico ha considerato tra le più importanti.¹² Sintetizza poi l'ottimismo di Molnár e “il trionfo del sogno e dell'ideale che fan bella la vita sulla realtà massiccia e opaca.”¹³

A proposito di *Liliom* Renato Simoni sottolinea “Fatta di verità e di fantasia, di ruvido realismo, e di gentilezza, ora incisivamente secca, ora troppo prolissa, essa è un'opera d'arte che meritava di essere conosciuta dal nostro pubblico.” Ne narra la vicenda come è d'uso all'epoca, e poi ne dà questa immagine: “Bizzarra visione; sette atti, ora belli, ora meno belli; pieni di sottili intenzioni, che talvolta trovano una espressione o inadeguata o inferiore; ma più spesso riescono ad approfondire, o meglio a sopra elevare poeticamente la piccola verità quotidiana, con un grande gusto e con un lucido e malinconico sorriso. Storia e fiaba, innocente e maliziosa, piacevole e commovente, che però, in più di una scena ci lascia incerti e sospesi: vogliosi di ammirare e pure diffidenti. Opera ineguale e,

⁸Op. cit. p. 176

⁹Op. cit. p. 178

¹⁰RENATO SIMONI, Trent'anni di cronaca drammatica, Società Editrice Torinese, 1952, Vol. 4. 6 dicembre 1934, p. 163

¹¹Op. cit. p. 181

¹²Op. cit. p. 182

¹³Op. cit. p. 186

pur con grandissime qualità, imperfetta. Accanto agli accenti suggeriti da una delicata ispirazione, abbondano le note artificiali. Più d'una volta l'autore, che comincia bene, è incapace di fermarsi a tempo. Ma c'è, in *Liliom*, vita, immaginazione, qualche cosa di pacatamente ardito, una mescolanza di sapori e di aspirazioni, che seducono."¹⁴

È più favorevole ancora Leonida Repaci nel 1937 che parla della nuova traduzione di Balla e Mario de Vellis di *Liliom*, e della rappresentazione di Salvini. Parla dei trent'anni di *Liliom* in questi termini: "...la creatura molnariana ci appare freschissima come il primo giorno, sempre più certa del suo destino, ciò che di più ispirato è stato scritto nel campo della poesia drammatica del nostro secolo."¹⁵

In Italia la fama di Molnár si basa anche sul grandissimo successo del romanzo *I ragazzi della via Pál*, e sugli scritti brevi e spiritosi dell'autore-giornalista pubblicati sui vari quotidiani e riviste teatrali.

Pirandello, il grande contemporaneo italiano, nelle Lettere a Marta Abba disprezza Molnár innanzitutto, a quanto sembra, per il suo carattere bohème che si rispecchia anche nelle sue opere. "... Favole gaje! Ah Marta mia, le può scrivere Molnar, che ha preso tre mogli, e s'ubriaca ogni sera, a cui tutto va bene, domani anche una quarta moglie, quando sarà stanco di portar le corna che la Darvas gli sta mettendo con Hermann Timmig, e di cui egli non s'incarica affatto purché Hermann Timmig gli rappresenti bene con la moglie le sue gaje commedie che gli fruttano fior di quattrini... Ci vogliono felici nature come la sua."¹⁶ Allo stesso tempo però cerca di aiutare la Abba a procurarsi "la commedia nuova" di Molnár che l'attrice vuole mettere in scena e che sarà *La buona fata* infatti poi rappresentata dalla Compagnia Abba (con lei protagonista).

I critici hanno registrato il successo della commedia, malgrado la recitazione di Marta Abba che non ritenevano all'altezza della commedia. Non può salvarla neanche Silvio D'Amico, così vicino a Pirandello, che dice: "L'esecuzione della compagnia Marta Abba fu piena di buona volontà": "capace e ineguale Marta Abba, attrice da cui un maestro vero potrebbe trarre l'artista di cui abbiamo bisogno; meno bene, o mediocre-

¹⁴RENATO SIMONI, op. cit. Vol. 1 pp. 677-679

¹⁵LEONIDA REPACI, Teatro di ogni tempo, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1967, pp. 121-122

¹⁶LUIGI PIRANDELLO, Lettere a Marta Abba, a cura di Benito Ortolani, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1995, lett. 310127, Parigi 27.I. 1931 p. 624

mente, dagli altri.”¹⁷ Secondo Alberto Cecchi “Recitata meglio, ...sarebbe stata un trionfo.”¹⁸

Un altro commediografo oltre a Molnár e Herczeg, spesso rappresentato in Italia e che riceve ottime critiche, è Fodor László, con *Ferika* come maggior successo. Renato Simoni sembra avere un parere molto positivo su *Esami di maturità*, e nella giustificazione ragiona anche sul carattere della commedia, dei motivi del successo. “La commedia ha, fin dalle prime scene, conquistato il pubblico dell’Odeon, con la malizia fresca della sua ilarità canzonatrice, corsa qua e là da venature di grazia sentimentale e di gentile commozione; sentimentalità e commozione che poi hanno preso il sopravvento nel modo che più prontamente piace al teatro, con un piccolo urto drammatico che, da cuori che parevano duri come la selce, fa schizzare le faville della bontà.”¹⁹ Silvio D’Amico già nel 1928 ha sottolineato a proposito di “Il topolino”: “con sì accorta misura erano state dosate e distribuite, nelle assortite scene, comicità e sentimentalità alla vaniglia, grazia manierata e piccole trovate e sorprese.”²⁰ “Nel 1938 Leonida Repaci recensisce *La donna in bianco*, una riduzione di Balla e De Vellis, che affronta un argomento molto moderno per l’Italia dell’epoca: la dottoressa, il medico-donna, una donna in carriera”.

Il dramma che Repaci disapprova è di Bókai: Ho difeso una donna, che ha “l’elemento dell’oziosità teatrale”... “nel caso di Bokai, presentata in tutta la sua sconcertante convenzionalità e petulanza.”²¹ Parla meglio di un’altra commedia di Bokai, *Amo quattro donne*, anche perché la Melato ne fu un’interprete felice.²², mentre le riviste teatrali come lo Scenario (1932-) e il Il dramma, hanno corrispondenti per il teatro ungherese.

Tante altre commedie venivano recensite favorevolmente, D’Amico parlava della singolarità di *Beniamino* di Lengyel, di “un gioco di sfaccettature brillanti, con un senso, a volte, d’umorismo vero e

¹⁷“La buona fata” di Molnar al Valle, 23-3-1931

¹⁸“La buona fata” di Franz Molnar al teatro Valle

¹⁹RENATO SIMONI, op. cit. Vol. 4. 15 aprile 1936, p. 301

²⁰SILVIO D’AMICO, Cronache di teatro drammatico, 19-9-1928

²¹LEONIDA REPACI, op. cit. p. 605

²²Op. cit. Donne professioniste sulla scena, gennaio 1938, p. 132

proprio”²³ o di “Molti sorrisi, molte risate” in *Mancia competente* di Aladár,²⁴ mentre trova indiscutibile il successo di *Ciliege rosse e nere* di Hunyady al Teatro Argentina allude anche il significato speciale che la commedia può avere in Ungheria: “Pare che questa commedia abbia offerto particolari ragioni di compiacimento ai cuori ungheresi: forse, perchè alla sua vicenda d’amore intreccia un motivo di risonanze nazionali, quello del territorio perduto dall’Ungheria con la sconfitta dell’Impero.”²⁵ È meno favorevole il suo parere p.e. *L’ora azzurra* di Gábor Andor, di cui dice che “grandi significazioni non ne son venute fuori”²⁶ Ma anche così parla di tanti applausi, consensi da parte del pubblico, che compaiono comunque alla fine di quasi tutte le recensioni delle rappresentazioni dei commedionografi ungheresi, anche nel caso di opere eventualmente meno riuscite. Esse vengono descritte come pezzi brillanti, divertenti, spiritosi, che piacciono moltissimo al pubblico e che offrono comunque ruoli soddisfacenti per gli attori, successo alle compagnie.

Herczeg Ferenc, in una lettera a Ignazio Balla, parla dell’insuccesso del suo dramma *Bisanzio*, che gli pare di capire avendone ricevuta un’unica recensione. Lui ritiene che sia invece un dramma interessante, come anche l’altro, *Giulia Szendrey*, e descrive invece *Le ragazze Gyurkovics*, grandissimo successo in Ungheria, come un suo dramma molto meno riuscito. Infatti, Silvio D’Amico non approva *Bisanzio*: “...la tragedia, ridotta di personaggi e di scene, scarnificata d’immagini potenti, e soprattutto privata d’atmosfera e d’echi, si ridusse a una specie di dramma per marionette: ... Tuttavia applausi, chiamate, ecc.; e oggi prima replica.”²⁷ Renato Simoni è favorevole a *Giulia Szendrey*, prima di tutto ci trova la rappresentazione sottile della donna che si trova nella situazione particolare di essere la vedova del poeta Petöfi che si risposa. “La tragedia è più dolorosa perché quella donna che vuol vivere anche per sè, come tutti vogliamo vivere anche per noi, per integrare se stessa deve considerare un ostacolo, una oppressione, un’ingiustizia la stessa santità della gloria di

²³“Beniamino”, di Lengyel e gli addii dell’Almirante-Tofano, 2-3-1930

²⁴“Mancia competente” di Renzo Ricci all’Argentina, 23-2-33 (Il nome dell’autore è stato scritto con la matita sopra quello di Renzo Ricci sull’articolo.)

²⁵ “Ciliege rosse e nere” di A. Unyady all’Argentina, 29-3-1934 (L’errore di ortografia nel nome del drammaturgo è corretto a mano nel giornale.)

²⁶“L’ora azzurra”, di A. Gabor, alla Quirinetta, 4-1-1929

²⁷“Bisanzio” di F.Herczeg all’Adriano, 28-3-1930

Petőfi. Come si vede, l'Herzeg si è proposto le più squisite, le più raffinate difficoltà, e le ha superate da poeta e da psicologo."²⁸

Erano gli attori migliori, (fra i tanti nomi negli anni '30 compare p.es. anche quello del giovane Vittorio De Sica), compagnie di prestigio come la Pavlova, Admirante-Tofano-Rissone, la Melato, Merlini-Cialente, Lupi-Borboni-Pescatori, ecc. a mettere in scena le opere dei commediografi ungheresi.

Oltre alle numerosissime messinscene è anche notevole quante commedie vengano anche pubblicate presso la stessa rivista Il dramma. Fino al 1935 in 10 anni sono approssimativamente 25, circa il 10% del totale dei drammi pubblicati.

È comunque il grandissimo momento in Italia degli autori ungheresi del romanzo d'intrattenimento, che alcune case editrici pubblicano anche in collane di successo; Körmendi, Csathó Kálmán, Zilahy Lajos, le opere dei quali erano lette da un'intera generazione, pensando a Budapest come città del divertimento, delle avventure, dei sogni.

L'intermediario più conosciuto anche in veste di traduttore fra i drammaturghi ungheresi e le case editrici italiane e la rivista Il dramma è Ignazio Balla, che ormai dal 1925 vive in Italia, ma mantiene pure i contatti con l'Ungheria. Amico intimo di Herczeg Ferenc, divulgatore delle sue opere, è anche traduttore di Molnár, mantenendo anche con lui una corrispondenza che dura fino alla morte del drammaturgo.

Il corrispondente dello Scenario fra il 1932 e il 1937 diventa invece Antonio Widmar, impiegato dell'Ambasciata d'Italia a Budapest, interessato in quegli anni anche per via delle sue vicende amorose con l'attrice Lánczy Margit, alla vita teatrale ungherese. Sarà lei la sua musa alla quale verrà dedicata poi nel 1936 la traduzione di La tragedia dell'uomo di Madách, "l'Eterna Eva". Così si possono calcolare anche i punti di vista personalissimi nelle sue recensioni p.es. sul Teatro Nazionale, quando rimprovera la magginalizzazione di Ilona Tasnády, Ilona C. Aczél e Margit Lánczy, mentre Bajor è sfruttata all'eccesso, "anche in una serie di ruoli che sono ben lontani dai suoi limiti".²⁹

Leonida Repaci recensisce la commedia *All'insegna della sorella Kadar* dell'autore italiano Renato Lelli, che per aumentare la possibilità per il successo ha preso un nome che gli suonava ungherese: Franz Kir-Löe e ha collocato la sua commedia nelle mercerie di una cittadina

²⁸RENATO SIMONI, "Giulia Szendrei" cit. vol 4. pp. 183-4

²⁹"Corriere dall'Ungheria", Grandezza e miserie dei teatri di Budapest nel 1932, in Scenario, rivista mensile diretta da S. D'Amico e Nicola De Pirro, Treves-Treccani-Tumminelli Editori, 1932 IX pp. 43-45

ungherese, con personaggi tutti con nomi ungheresi e offrendo inoltre tramite "le sorelle" ruoli contemporaneamente per tutte e due le attrici amate dal pubblico italiano: Emma e Irma Gramatica, per cui il successo non gli è mancato, anche se Alberto Savinio gli ha dedicato delle parole poco lusinghiere: "A imitazione di Macpherson, autore di quei canti di Ossian che mandavano in visibilio Napoleone primo, anche l'autore dell'Allegra Micifù si finge quello che non è.

Che dire di questa farsa magiario-petroniana? I personaggi si chiamano Ilonka, Geza, Mikles, Zoltan, e parlano di tuffi nel Danubio e di milioni di *pengoes*.

Strano! Si prendono tante precauzioni contro il surrealismo come corruttore della sana mentalità, e dall'altra parte si vede andare in giro certa pazzia da manicomio di provincia..." 12 novembre 1938.³⁰

Già nel 1929 Sabatino Lopez, drammaturgo, critico teatrale - forse anche per invidia, pur riconoscendo i meriti di p.e. de *La canzone della culla* di Ladislao Fodor - aveva dichiarato: "Comunque, diamo passo all'Ungheria, ma non bisogna abusarne. Occorre trattenersi un poco, anche a rischio di lasciare indietro, inedita per noi, qualche bella commedia; ... Ricordarsi che c'è anche roba di casa nostra da metter in mostra. E anche se non è tutta bella, bisogna metterla fuori ugualmente perché è nostra..."³¹

La fortunata carriera della "leggenda" di *Liliom* infatti continua ancora. È il dramma di Molnár a essere rappresentato anche nel secondo dopoguerra: della rappresentazione del 1950 è Corrado Alvaro a scrivere la recensione. La sua stroncatura forse deve anche al carattere borghese del teatro di Molnár (anche se proprio *Liliom* è il meno borghese fra tutti i suoi drammi e per certi versi sarebbe anche avvicinabile a un certo filone populista del neorealismo), ma non gli spetta una sorte migliore neanche

³⁰Alberto Savinio, Palchetti romani, Adelphi, 1982 p. 333 Ringrazio il curatore del volume Alessandro Tinterri per aver richiamato la mia attenzione oltre a certe recensioni teatrali, articoli che mi ha gentilmente indicato, su questo autore. A pp. 414-415 offre pure delle note sull'autore Renato Lelli non senza ironia, parlando del successo della commedia All'insegna delle sorelle Kadar, del marzo 1938 al Teatro Manzoni di Milano e dell'indomani della prima, lo svelamento dell'identità dell'autore: "Dimesso l'incognito, l'Ungheria restava, tuttavia, la patria d'elezione dell'autore de L'allegra Micifù. A sua discolpa egli dichiarava, sul "Piccolo" di Roma dell'8 novembre 1938, essergli tanto costata l'assimilazione dell'identità culturale ungherese, da non poterne uscire tutto a un tratto. Nell'attesa, invitava i più insofferenti tra i suoi spettatori a pazientare e a guardare con indulgenza all'espedito escogitato da un giovane autore per farsi largo attraverso il repertorio straniero di quegli anni." pp.414-415

³¹S. LOPEZ, Cronache teatrali, 1929, Milano, Fratelli Treves Editore, 1931 p. 219

nelle critiche degli ultimi anni. È più favorevole Silvio D'Amico nei confronti del dramma. "Il pubblico serio e diffidente che frequenta con qualche sussiego le "prime" di via Vittoria, si lasciò convincere a poco a poco dal gradevole spettacolo, con un crescendo di sorrisi e di applausi, i quali, specie dopo la seconda e la terza parte, si tradussero in insistenti chiamate."³²

Senza aver visto le rappresentazioni è difficile giudicarle: se le traduzioni hanno perso la loro vivacità, se forse *Liliom* oggi è meno vivo rispetto ad altri drammi di Molnár, o se richiede una regia che non appesantisca il suo carattere melodrammatico, anzi ne tolga il peso. È forse meno adatto ad una messinscena da teatro "boulevard" degli altri drammi, come p.e. *L'ufficiale della guardia*, *Giuochi al castello*, *Olimpia*, o *Gli occhi azzurri dell'imperatore*, ecc.. Sarà forse perché è più datato o perché al contrario richiede di più soluzioni innovatrici, nuove.

Corrado Alvaro nel 1950 sceglie un titolo "parlante" per la sua recensione di *Liliom* (regia di Orazio Costa) e sarà molto duro: "Personaggi di ieri". Ritiene che i personaggi nel mondo di Molnár siano legati al primo dopoguerra europeo con il suo "populismo" e con "l'eroe del sobborgo" in *Liliom*. Paragona il dramma alla *Piccola città* di Wilder in quanto rappresentazione della vita quotidiana e a *Nostra Dea* di Bontempelli, Seguendo il filone dei personaggi dai margini della società arriva fino a Brecht in *Opera da quattro soldi*.

"Molnár, ungherese, ebbe l'intuizione d'un simile momento, e seppe esprimerlo con una facilità viennese, con un viennese sentimentalismo, tra i ricordi dell'operetta e la malinconia di Schnitzler, col mito dalla donna che resta sana mentre l'uomo decade..."³³ Secondo Alvaro "In una società colpita tutta dalla medesima incertezza e ansia, vi sarebbe posto per le espressioni particolari dei vari popoli, giacchè mai come oggi si è sentito che la letteratura e il teatro non possono che elaborare temi strettamente pertinenti a un popolo; ... Quelle che ci chiediamo reciprocamente sono testimonianze di un solo fenomeno, il modo di essere particolare e nazionale in una crisi universale." Di conseguenza secondo lui *Liliom* appartiene al mondo di ieri di cui la regia non ha saputo dare sbocchi nuovi.

Le recensioni di Alvaro, (che del resto nel 1925 parla ancora di un'arte che "ha dato effetti di un gusto squisito, oltre a un primo atto di

³²Liliom al Piccolo Teatro, 7-6-1950

³³CORRADO ALVARO, Cronache e scritti teatrali, a cura di Alfredo Barbina, Edizioni Abete, Roma, 1976, pp. 295-297 — il paragrafo continua con una nota piuttosto negativa sull'influenza dell'ebraismo nella cultura europea.

una sorprendente verità psicologica.”),³⁴ non fanno che aumentare i nostri sospetti: se queste commedie mancano quasi completamente dai palcoscenici italiani ormai dal 1945, forse è dovuto oltre a ragioni artistiche, in quanto sarebbero (eventualmente) datate o estranee alle esigenze del pubblico di oggi, anche a ragioni politiche: si tratta di un teatro molto borghese, tendente al divertimento, che era sicuramente disprezzato dal regime comunista e comunque da una certa critica di sinistra.

È molto duro con la rappresentazione del 1996 Franco Quadri: “Anche l’Ungheria ebbe sulla scena il suo quarto d’ora di gloria. Accadde nel famigerato ventennio, quando la cultura non era di moda e la censura non tollerava testi problematici; proprio da Budapest e dintorni, evasivo e asettico arrivava l’equivalente teatrale del cinema dei telefoni bianchi.”³⁵ Comunque ci sarebbe da vedere anche il livello della rappresentazione del Teatro Stabile di Parma per *Liliom*.

Negli ultimi anni compare p.es. Molnár molto più frequentemente anche nei teatri ungheresi. Si vedrà nei prossimi anni se eventualmente qualcuna delle loro commedie più “resistente”, tornerà sui palcoscenici, forse le migliori del genere potrebbero avere un loro revival.³⁶ Forse un giorno troveranno ancora interesse questi drammaturghi per il loro genere diretto verso il grande pubblico, che ha come scopo principale il divertimento, ed è rimasto comunque presente nei teatri anche italiani. Si tornerà forse per qualche istante da Silvio D’Amico che ha concluso la sua voce su Molnár parlando di “quel gruppo di autori drammatici ungheresi che sostennero vittoriosamente la concorrenza coi francesi nella commedia brillante e comico-sentimentale, se ne distaccò superandoli per quella tenerezza fra sorridente e accorata che fece di lui il cantore delle illusioni e delusioni di questa vita terrena, quanto mai accetto al pubblico borghese del suo tempo, felice di rifugiarsi nelle regioni del sogno.”³⁷

³⁴Op. cit. “La fiaba del lupo” di F. MOLNÁR pp.129-130

³⁵Ecco *Liliom* amabile mascalzone — La commedia di Ferenc Molnar messa in scena da Gigi Dall’Aglia al Teatro Stabile di Parma, la Repubblica, Sabato, 27 Gennaio, 1996 p. 34.

³⁶Sull’argomento si veda anche FRIED ILONA, “A magyar dráma elfoglalta színpadainkat” — Magyar drámaírók sikere a két világháború között Olaszországban, in *Critikai Lapok*, 1997. március pp. 21-22

³⁷Op. cit. nota 1

CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR,
UN PONTE TRA L'UNGHERIA E L'ITALIA
AGLI INIZI DEL XX SECOLO

Agli inizi del nostro secolo incontriamo in Ungheria una singolare figura di artista del tutto originale, una specie di genio che viveva in una dimensione di confine tra normalità e pazzia: Csontváry Kosztká Tivadar, definito un secessionista o un espressionista primitivo, non è collocabile nell'ambito delle coeve correnti o avanguardie europee. Solo l'analisi di tante sue opere può aiutare a dare una giusta collocazione dell'artista. Nel quadro *Il vecchio pescatore* dipinto durante il suo soggiorno in Italia nel 1902, oggi nel Museo Herman Ottó di Miskolc, l'artista colloca in primo piano l'imponente figura di un pescatore, dagli occhi penetranti, il naso aquilino pendente verso destra, la barba bianca, con le mani adagiate su un bastone. La figura occupa fisicamente la metà dello spazio del quadro, dietro le sue spalle appare il mare e un golfo con delle fabbriche dalle ciminiere fumanti. Le montagne scure chiudono lo spazio superiore del quadro. È senza dubbio un ritratto interiore, l'artista rende la fatica della vita, i segni del lavoro umano, l'usura e la stanchezza sono impressi sul volto e nell'atteggiamento del vecchio uomo. Nell'ambito della medesima prospettiva possiamo collocare anche *L'autoritratto* dipinto tra il 1896 e il 1902, oggi conservato nella Magyar Nemzeti Galéria di Budapest. L'artista si ritrae davanti a una finestra con gli attributi del pittore, lo sguardo fisso e indagatore è rivolto verso lo spettatore. È il tormento interiore dell'uomo lasciato da solo con se stesso. I due quadri hanno alla base le tematiche tipiche che investono l'arte tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del nostro secolo. L'artista va visto e analizzato anche considerando la particolare situazione socio-culturale ungherese a cavallo tra i due secoli. L'Ungheria, nonostante la sua appartenenza all'impero asburgico, è ancora per molti versi un paese semif feudale e nel campo delle arti vive una situazione di assoluta marginalità rispetto alla cultura artistica europea.

Tra la fine dell'800 e l'inizio del '900 l'accademismo era dominante ed aveva un ruolo ufficiale. Stato e accademismo formavano un

binomio inscindibile ed osteggiavano qualsiasi tendenza rinnovatrice. A questo proposito è emblematico ricordare la smania che s'impadronì delle autorità in vista delle celebrazioni del Millenario. La ricerca di una identità nazionale diede vita alla tendenza a celebrare ogni personaggio della storia patria ungherese con monumenti commemorativi e quadri storici per altro senza nessun significato con il risultato di aver riempito le piazze delle città ungheresi con quasi un centinaio di monumenti nell'arco di pochi anni, non contando l'intera produzione scultorea non monumentale, e non dimenticando che tutta questa ingente produzione era conforme al gusto della committenza. Un investimento enorme di denaro e di risorse senza dare alcun contributo concreto all'arte.

Molti artisti disgustati dall'accademismo avevano imboccato, chi per conto proprio e chi in gruppo, le strade più disparate. Un gruppo si era riunito a Nagybánya e un altro gruppo a Szolnok con il chiaro intento di ridare vitalità all'arte, soprattutto alla pittura, nel tentativo di allinearla all'Europa liberandola dall'accademismo. Negli anni prebellici si formarono anche altre scuole come quelle di Gödöllő e di Kecskemét. Oltre alle scuole fecero la comparsa anche gruppuscoli come quello degli otto che si ricollegava all'espressionismo. Anche il circolo Nyugat con l'omonima rivista premeva in questa direzione. La prima guerra mondiale troncò ogni sviluppo in questo universo, e solo dopo la conclusione della guerra si profilò una ripresa dell'attività artistica che certo non contribuì ad uscire da questo pantano.

Csontváry era nato nel 1853 ed era cresciuto nel clima culturale appena descritto. Ciò nonostante sviluppò presto una personalità autonoma al di fuori degli schemi tradizionali. La cultura artistica dominante non sortì alcun effetto sulla sua opera. E per non farsi risucchiare da questa penosa situazione preferì uscire dal suo ambiente e andare a conoscere altre culture. Un quadro conservato al Museo Csontváry di Pécs, dipinto nel 1902, dal titolo *Castellammare di Stabia* documenta appunto questo suo continuo peregrinare da un posto all'altro senza trovare quella pace interiore che non ebbe mai il piacere di conoscere. In quest'opera le onde si frangono contro la barriera muraria che ripara la strada e le case di Castellammare, le barche hanno le vele gonfie dal forte vento, un carretto trainato da un asino e un uomo in bicicletta appaiono sulla strada, si vedono anche delle ciminiere che emettono fumi nell'atmosfera, le montagne chiudono lo sfondo, e il cielo in parte è limpido e spazzato dal vento, in parte è nuvoloso. Anche questo quadro è un ritratto interiore dell'artista, tutto è deformato alla maniera degli espressionisti, il segno è nervoso e scattante come quello di Vlaminck, ma questo non significa che il nostro artista ha avuto rapporti con l'illustre pittore *fauve*. Anzi il

gruppo capeggiato da Matisse debutta qualche anno dopo la realizzazione di questo dipinto.

Csontváry non è collocabile nell'ambito delle avanguardie. Questo è vero per tanti motivi. Prima perché non ha conosciuto e non ha avuto contatti con l'espressionismo tedesco e tanto meno con i *fauves*. Il pittore non faceva gruppo, era piuttosto un isolato, un inquieto, un viaggiatore. Tanti elementi della sua opera però sono riconducibili all'area soprattutto del preespressionismo. La linea ondulata che mette in movimento tutto il paesaggio ci riporta a Munch. Nel quadro dipinto nel 1904, oggi nella Magyar Nemzeti Galéria, dal titolo *I ruderi del teatro greco a Taormina*, è possibile osservare la linea ondulata e sinuosa che caratterizza quasi tutta la sua opera. I vecchi ruderi sono resi con i colori arancione e ocre. I colori irreali e forti contribuiscono a rendere visibile attraverso il paesaggio più il dramma interiore ed esistenziale dell'artista che non il resto. Ogni sua opera, possiamo dire, trasmette una carica di questo tipo, proprio perché i colori urlano. I suoi quadri sono ricchi di tanti elementi e simboli di una cultura cristiana primitiva. Forse il dipinto più emblematico in questo senso è *La fontana della Vergine a Nazareth*, del 1908, conservato al Museo Csontváry di Pécs. Qui l'artista mette in scena un paesaggio mediorientale, poche case di forma cubica disposte su una collina ruvida e priva quasi di vegetazione, il colore della terra è marrone. In primo piano una fonte dominata da un ponte, le calme figure si muovono sinuosamente, animali e uomini si ristorano abbeverandosi alla fonte. Anche in questo quadro la linea curva è dominante. Più della linea e del segno conta il significato profondo, l'artista è ossessionato dalla ricerca di un cristianesimo puro, un cristianesimo delle origini, e lo va a cercare in Palestina. La stessa impressione si ha osservando il quadro dal titolo *Muro del pianto a Gerusalemme* del 1904, oggi nel deposito del Museo Csontváry di Pécs. Una folla enorme di gente composta da bambini, donne e vecchi con la barba bianca occupano buona parte dello spazio del quadro, in alto verso l'estremità del dipinto campeggiano in bella vista scritte in ebraico. Inoltre in tante sue opere possiamo ravvisare un anticipo di surrealismo, nel senso che alcuni quadri sembrano la trasposizione di una visione onirica dove l'irrealtà e il silenzio fanno da padroni. Nel quadro dal titolo *Il cedro solitario*, dipinto nel 1907 e conservato nel Museo Csontváry di Pécs, l'albero subisce una metamorfosi, i suoi rami lunghi e sottili invadono il cielo, da un ramo si genera il collo e la testa di un cigno, le radici dell'albero sono a forma di zampe del pennuto. Il mare e il cielo non sono reali, sembrano usciti da un sogno. Infine la sua opera presenta una forte componente naïf. I quadri paiono il prodotto di un pittore istintivo e

primitivo che non ha regole e che riesce a superare le difficoltà solo con la forza del proprio colore.

A una collezione privata di Budapest appartiene il quadro *Pompei Have* (La casa del chirurgo e il Vesuvio) dipinto nel 1897-98 durante il soggiorno in Italia dell'artista. In quest'opera appaiono i ruderi di una villa pompeiana descritti in tutta la sua maestosità. I colori emanano una luce mediterranea. Sul fondo incombe la presenza minacciosa del Vesuvio fumante che rappresenta l'anima dell'artista. Il quadro è la trasposizione di un tormento interiore che non abbandona Csontváry neanche per un istante. La persistenza di questa inquietudine si riscontra anche in un'altra opera che appartiene a una collezione privata di Pécs dal titolo *Luna piena a Taormina*, dipinto in Italia nel 1901. L'artista rende i colori del mare e del cielo di notte, gli alberi in fiore lasciano presagire la primavera, i palazzi e le ville si stagliano sul mare blu scuro e verde cupo. Anche il cielo è di un colore cupo, la luna è circoscritta entro il suo perimetro e non emana bagliori che rischiarano il cielo. Il paesaggio è quasi del tutto privo della presenza dell'uomo.

Al periodo italiano appartiene anche *I mandorli in fiore* (Paesaggio italiano 1901-02) conservato all'Hermann Ottó Múzeum di Miskolc. I mandorli in fiore sono contorti e ricurvi e si affacciano a destra e a sinistra di una strada scoscesa, piena di ciotoli e delimitata da muri di pietre a secco. Su una collinetta in fondo alla valle un piccolissimo paese composto da poche case e circondato da un paesaggio collinare irregolare. I colori vanno dal verde chiaro al verde cupo fino alla montagna grigia sullo sfondo che quasi si confonde con il cielo grigio.

Queste poche opere prese in esame sono il sentimento scaturito dall'incontro dell'artista con la realtà. Una realtà cruda che dà vita a un universo interiore agitato e aspro, che non si addolcisce neanche quando ha la possibilità di vivere e lavorare in luoghi che non sono quelli della sua terra natia. Il calore e la dolcezza del paesaggio mediterraneo non riescono a sortire nessun benefico effetto sulla sua tavolozza. Basta osservare i cieli dei suoi quadri, non sono mai sgombri dalle nubi, e questo è un segno della sua indole. Al carattere cupo dell'artista si aggiunge anche la tradizionale e inseparabile malinconia ungherese.

Questa breve riflessione non contribuisce certo a far luce sull'artista, però accende un piccolo lumicino nella speranza che in futuro trovi il posto che merita. Se si vuole che l'Europa in cantiere non resti solo quella delle banche, allora si cerchi di costruire anche quella dei popoli, dando dignità anche alla cultura, ad ogni cultura e ad ogni popolo, rispettando e valorizzando le diversità. In vista del futuro ingresso dell'Ungheria nell'ambito della comunità dei popoli che si accingono a formare la nuova identità europea, c'è bisogno di una rivisitazione di tutto il patrimonio

culturale di questo Paese. Non per apportare delle correzioni, ma per rivalutare e dare la giusta collocazione ad ogni poeta, ad ogni scrittore e ad ogni artista. Non può esserci nessuna integrazione se non si parte da questo principio. Se si fa una breve escursione nella storia recente, si fa presto a comprendere che ai tempi di Csontváry, solo se ci si piazzava sotto i riflettori parigini, si aveva la possibilità di emergere dal mondo degli sconosciuti. Il nostro artista non lo fece, quindi cadde nell'oblio, e la storia poi fece il resto. Gli anni difficili del primo dopoguerra e la nuova situazione politico-socio-economica che si venne a creare in Ungheria, non favorirono certamente questo tipo di arte. In alcuni paesi con tendenze politiche affini a quelle ungheresi degli anni '20 e '30, l'arte con caratteristiche espressioniste fu bollata come degenerata, e in molti casi venne mandata anche al rogo. Non fu una stagione felice per le avanguardie. Nella terra di Csontváry si preferì il dimenticatoio, e andò meno peggio che altrove. In seguito la lunga notte del comunismo vi fece calare sopra un sipario, e per più di 40 anni si parlò solo di *arte del popolo e per il popolo (realismo socialista)*. Oggi, timidamente, solo a parole si incominciano a riparare i danni provocati in quasi ottant'anni di storia non proprio felice per questo Paese. Quindi c'è molto da lavorare in questo senso. Molta parte spetta agli Ungheresi, e tanto compete anche agli *ambasciatori* della cultura del resto d'Europa.

Se gli Europei, sugli egoismi particolari e nazionalistici faranno prevalere la loro sensibilità collettiva e sovranazionale, le speranze di vedere Csontváry sui libri di arte di tutto il mondo non saranno vane.

**“QUID TUM”. L’EMBLEMA CON OCCHIO ALATO
E IL PROGRAMMA PER IL PITTORE IDEALE
NEL *De pictura* DI LEON BATTISTA ALBERTI**

**1 Il motto “QUID TUM” e il disegno raffigurante un
occhio alato**

Nel manoscritto Magliabechiano II IV 38 della Biblioteca Nazionale di Firenze, al 119v si trova un disegno raffigurante un occhio anatomico alato cinto da una ghirlanda con il motto “QUID TUM”. (Tav.1) Esso è situato sul foglio che precede quello 120r su cui incomincia il testo della versione volgare del *De pictura*, con il *Proemio* dedicato a Filippo Brunelleschi. Quest’emblema con il motto latino non è unico nell’*oeuvre* albertiana in quanto un’altra variante si trova in un manoscritto contenente il *Philodoxeos* di Alberti che probabilmente fu mandato a Leonello d’Este nel 1438.¹ Lo stesso emblema si ritrova su quella celebre placchetta di bronzo che oramai generalmente è ritenuta come autoritratto dell’Alberti.² Accanto al ritratto dell’umanista si vede — in dimensioni assai ridotte — l’emblema in questione, questa volta però senza il motto già citato. (Tav.2) Prendendo in considerazione l’età giovanile (di circa trent’anni) del

¹Cod. Estense, lat.52 (VI.A.12) f.I 6. Cfr. il saggio fondamentale di Renée Watkins, *L.B.Alberti’s Emblem, the Winged Eye, and his name Leo*, “Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz”, IX, 1960, 256-8 con una critica delle interpretazioni concernenti il significato dell’emblema.

²Per un recente esame dell’opera cfr. LUKE SYSON, *Alberti e la ritrattistica*, in *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra, a cura di Joseph Rykwert e Anne Engel, Olivetti-Electa, Milano, 1994, 46-53. La placchetta ora è nella Kress Collection, della Washington National Gallery of Art. Un’altra placchetta, al Museo del Louvre, è una variante del rilievo di Washington, ed è stata respinta la sua autenticità albertiana; cfr. Syson, op.cit. 52 n.11

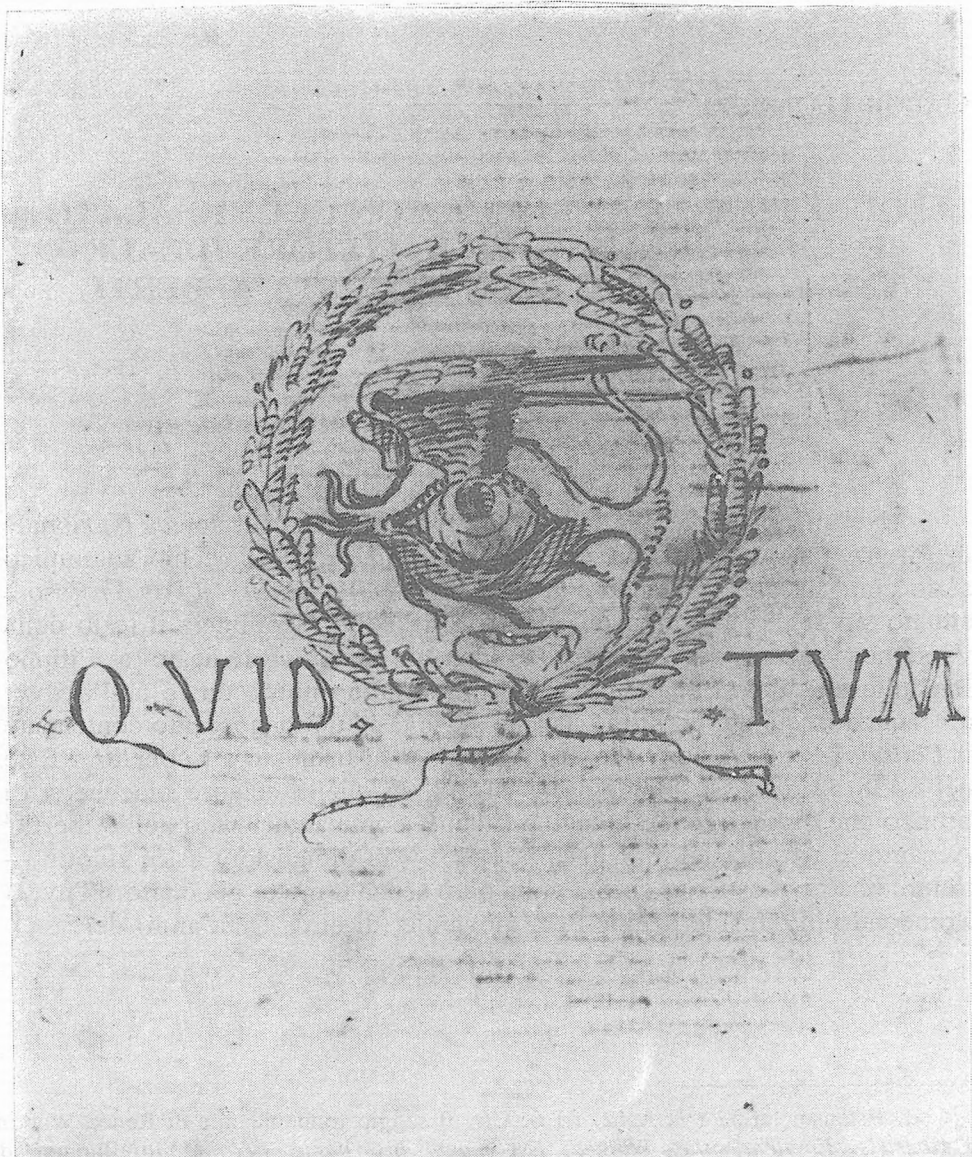


TAVOLA 1 Occhio alato col motto "QUID TUM". Firenze, Biblioteca Nazionale, Ms. Magliabechiano II IV 38, f.119v



TAVOLA 2 Placchetta con presunto autoritratto di Leon Battista Alberti, 1435 circa. Washington, National Gallery, Cress Collection

modello, gli studiosi possono immaginare una datazione intorno al 1432-34,³ all'epoca dunque della stesura del trattato sulla pittura (la versione latina è del 1435, quella in volgare risale al 1436). Infine ci sono le due medaglie realizzate da Matteo de'Pasti con ritratti dell'Alberti. Sul rovescio delle medaglie ancora una volta si presenta l'emblema già conosciuto con l'occhio alato circondato da una ghirlanda di alloro, e con il motto QUID TUM. Le medaglie risalgono ad un periodo posteriore alla placchetta.⁴ (Tav.3a,b)

È abbastanza vasta la letteratura sull'interpretazione dell'emblema. I primi tentativi cercavano di trovare il significato simbolico nel mondo delle vaste conoscenze dell'Alberti, basando le loro speculazioni sulla ricerca delle possibili fonti classiche oppure orientazioni filosofiche. La critica di queste proposte è stata data da Watkins,⁵ che trovò riferimenti nelle opere teoriche dello stesso Alberti, aprendo cos' un nuovo capitolo nella critica. Secondo tale parere in un brano del dialogo *Anuli*⁶ l'umanista offrirebbe la spiegazione dell'emblema. Il simbolo rappresenta da una parte la divinità, "che vede ogni cose e ne distingue ciascuna separatamente", d'altra parte esprime l'aspirazione alla gloria dell'eccellenza — tramite lavoro e perseveranza — dello scienziato e dell'artista. Quest'interpreta

³Alcuni studiosi (Watkins, cit.256 e n.3) hanno proposto una datazione intorno al 1438, mentre la critica ora (Syson, op.cit.49 e 52 n.22) generalmente accetta la data tra il 1432-34.

⁴Sono riprodotte in *Leon Battista Alberti* (1994), cit. 66/2a,b; 58/6a,b. Per una recente analisi delle medaglie cfr. J.Pieper, *Un ritratto di Leon Battista Alberti architetto: osservazioni su due capitelli emblematici nel duomo di Pienza (1462)*, in *L.B.A.* (1994), cit.54-63 e R. TAVERNOR, *La ritrattistica e l'interesse dell'Alberti per il futuro*, ibidem, 64-69

⁵Op.cit.256 sgg.

⁶L'opera è stata pubblicata in *Opera Inedita et Pauca Separatim Impressa*, Firenze, 1890, 224-225; 228 da Girolamo Mancini. Il brano è citato da Watkins, 256-257: "Corona et laetitiae et gloriae insigne est: oculo potentius nihil, velocius nihil, dignius nihil; quid multa? Eiusmodi est ut inter membra primus, praecipuus, et rex, et quasi deus sit. Quid quod deum veteres interpretantur esse quidpiam oculi simile, universa spectantem, singulaque dinumerantem? Hinc igitur admonemur, rerum omnium gloriam a nobis esse reddendam Deo; in eo laetandum totoque animo virtute florido et virenti amplectendum praesentemque, videntemque nostra omnia et gesta et cogitata existimandum. Tum et alia ex parte admonemur pervigiles, circumspicosque esse oportere, quantum nostra ferat animi vis, indagando res omnes quae ad virtutis gloriam pertineant, in eoque laetandum si quid labore et industria bonarum divinarumque rerum simus assecuti."



TAVOLA 3a Matteo de'Pasti, medaglia di Leon Battista Alberti, 1450 circa. Dritto. Londra, Victoria and Albert Museum.



3b Matteo de'Pasti, medaglia di Leon Battista Alberti. Rovescio, serto di alloro che circonda un occhio alato col motto "QUID TUM"

zione è stata accettata (e anche arricchita) dalla critica d'oggi e nello stesso tempo erano rifiutati quei tentativi che avevano voluto interpretare l'emblema albertiano in chiave biografico-psicologica.⁷

L'emblema con occhio alato ora convenzionalmente viene considerato come un'invenzione dell'Alberti. La versione più importante tra le rappresentazioni conosciute — come sottolinea lo Syson — è la placchetta, dove l'emblema viene associato con il ritratto. È noto come nell'antichità, all'epoca imperiale romana, gemme, monete e medaglie praticavano questo modo di rappresentazione: sul recto con il ritratto in profilo e, sul verso con un emblema.

La ritrattistica degli anni trenta del XV secolo dimostra una tendenza di reinvenzione di un prototipo antico. La medaglia eseguita dal Pisanello che rappresenta Leonello d'Este rievoca modelli dell'arte imperiale romana.⁸ Nel caso dell'Alberti non si tratta di un'imitazione nè dell'antico, nè della medaglia dell'epoca, ma piuttosto di una soluzione individuale che è abbastanza insolita. Prende come modello sè stesso invece di un imperatore o di un principe, e mette insieme il ritratto con l'emblema, costituendo in tal modo un'unità del personaggio e delle sue ambizioni intellettuali, la ricerca del sapere e della fama. Il motto (ciceroniano) "QUID TUM", "Cosa poi?" si integra in tale programma.⁹ L'importanza del rapporto tra il ritratto e l'emblema viene dimostrata infine sulle medaglie realizzate da Matteo de' Pasti dove il modo della rappresentazione è del tutto tipico dell'epoca, in quanto l'emblema adorna il rovescio.

Ritornando oramai al disegno del manoscritto fiorentino — che cronologicamente può ben essere la prima edizione dell'emblema —

⁷Ad es. il saggio di LAURIE SCHNEIDER, *Leon Battista Alberti: Some Biographical Implications of the Winged Eye*, pubblicato in "The Art Bulletin", June 1990, Vol. LXXII, 2, 261-270. Scrive la Schneider come conclusione del suo ragionamento: "The winged eye, therefore, in addition to its cultural and mythological associations, is also an autobiographical image, a kind of personal totem. As such, the winged eye is a visual condensation of Alberti's ambivalent relation to his father and of his compensatory efforts to identify with an emblematic idealization of his father." Cfr. l'osservazione critica di Syson sull'articolo della Schneider, in *Leon Battista Alberti*, (1994), cit. 52, n. 28

⁸Cfr. S. DANESI SQUARZINA, *Leon Battista Alberti(?): Disegno raffigurante un occhio alato, con il motto "Quid tum"*, in AA.VV., *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini: l'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, catalogo della mostra, Roma, 1988, 27-37 e D. LEWIS, *Leon Battista Alberti: Self-Portrait in the Roman Style*, in *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, ed. S.K. Scher, catalogue, New York, 1994, 41sgg e 375sgg

⁹Il cui significato è stato largamente discusso e la traduzione in inglese oscilla tuttora tra il "What then?" e "What next?"; cfr. Watkins, cit. 256 n. 8 e Schneider, cit. 266b

dobbiamo prendere in considerazione le sue caratteristiche speciali. Questa volta il disegno a) rappresenta esclusivamente l'emblema, vi manca dunque qualsiasi ritratto, b) esso si trova in un codice, inserito tra due opere dell'Alberti e, infine, c) può essere in qualche rapporto con i testi del codice. Finora è stato ritenuto come un disegno isolato che vi era messo tanto per caso, senza alcun rapporto intenzionale con le opere albertiane. Il presente saggio vuole suggerire una nuova possibilità dell'interpretazione, proponendo un esame del rapporto tra l'emblema e il testo del *Della pittura* di cui sembra a prima vista essere una illustrazione.

2 L'emblema e il trattato *Della pittura*

Il trattato non è illustrato. Anche se il primo libro che — secondo l'Alberti stesso — è “tutto matematico”¹⁰, si occupa della prospettiva e dà una descrizione scientifica della “costruzione legittima”, risolve il difficile problema della spiegazione del metodo senza alcun disegno illustrativo. Il manoscritto, oltre il disegno dell'emblema in questione, ne contiene un altro, una costruzione geometrica con un testo didascalico (al f.136v; immediatamente sotto l'*explicit* del trattato), che non dimostra alcun riferimento ai temi trattati nel *Della pittura*.¹¹ Nel testo del trattato l'autore non fa menzione nè del primo, nè del secondo disegno che è prova della voluta “aniconicità” dell'opera. È da notare che il trattato dell'Alberti sull'architettura, il *De re aedificatoria* (1452) è analogamente senza illustrazioni, conservando il carattere “umanistico” dell'opera.¹² Il disegno in questione, dunque, non può essere considerato come un'illustrazione del trattato *Della pittura*, e non sembra essere neanche in stretto rapporto con un argomento del trattato. Ma, secondo il nostro parere, sarebbe erroneo escludere ogni rapporto tra disegno e testo senza tentare un esame di tale rapporto.

¹⁰L.B. ALBERTI, *De pictura*, a cura di Cecil Grayson, Laterza, Bari, 1980, 8

¹¹Cfr. C. GRAYSON, *The text of Alberti's "De Pictura"*, in “Italian Studies”, vol. XXIII (1968), 71-92 e fig. I.

¹²I manoscritti quattrocenteschi del *De architectura* di Vitruvio erano tutti senza illustrazioni e il Rinascimento non aveva ereditato alcuna tradizione dell'antico disegno architettonico. Contrariamente all'Alberti, furono i trattatisti di architettura, Filarete e Francesco di Giorgio, nella seconda metà del secolo, ad arricchire largamente con disegni le loro opere teoriche finché Leonardo volle basare le sue osservazioni teoriche maggiormente sul disegno. Cfr. L.H. HEYDENREICH, *The Quattrocento*, in *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Pelican History of Art, Harmondsworth, 1974, 145

La base dell'esame potrà essere quella nostra ipotesi che il significato dell'emblema ricostruito da Watkins sarebbe presente nel trattato come un'ideologia umanistica, anzi, i valori intellettuali e morali espressi simbolicamente dall'emblema sarebbero esigenze indispensabili per il pittore ideale concepito dall'Alberti.

La prima cosa — come spiega l'Alberti stesso — che l'emblema significa è la fama (*laetitia et gloria*). Infatti, la fama è quella suprema virtù che stimola maggiormente tutte le attività sia letteraria che artistica dell'Alberti. Sembra un richiamo immediato alla fama la serie dei ritratti, poi la scelta del nome "Leone" (fino allora usava solo il nome di battesimo, Battista), e la lettura dell'emblema può essere in relazione a questa scelta.¹³ Il trattato *Della pittura* è un'opera originale, senza precedenti, con un contenuto inventato dall'autore. Alberti vuole creare un sistema intellettuale-razionale per poter trattare i problemi tecnici, estetici e morali della pittura. La questione fondamentale è coltivare la virtù: avere il talento sostenuto dal valore della moralità e dalla forza della volontà.¹⁴ E tutto questo per acquistare fama. Nel *Proemio*, dedicato al Brunelleschi, l'autore loda l'ingegno dell'architetto che gli procurerà "perpetua fama e nome".¹⁵ Poi, nell'intero terzo libro del trattato, egli si occupa della formazione e dell'eccellenza del pittore. Alberti è ben lungi da consigliare al pittore una carriera che conduce alla ricchezza. La vera aspirazione del pittore deve essere determinata dal desiderio di ottenere "grazia e benivolenza e lode (...) molto più che ricchezze."¹⁶

La fama per l'Alberti ha un aspetto anche personale, in quanto pure lui aspira alla lode per l'impresa di aver scritto un trattato sulla pittura. Il riconoscimento è meritato, ma non per un lavoro compiuto, piuttosto per le condizioni e dimensioni dell'impresa. Alberti sottolinea il proprio

¹³Scrive JOSEPH RYKWERT, *Prefazione*, in *Leon Battista Alberti* (1994), cit.23, "L'occhio dell'emblema potrebbe essere l'occhio del leone, che in vita domina con la forza tutte le altre creature, e si riteneva che il potere e la virtù di quell'occhio sopravvissero alla morte, come il nome e la fama dell'uomo virtuoso sono quel che la morte non può distruggere."

¹⁴Cfr. M. KEMP, *Introduction*, in L.B. ALBERTI, *On Painting*, Penguin Books, Harmondsworth, 1991, 3 sgg.

¹⁵"Tu tanto persevera in trovare, quanto fai di dì in dì, cose per quali il tuo ingegno meraviglioso s'acquista perpetua fama e nome, ..." ed.cit.8

¹⁶"la fine della pittura, rendere grazia e benivolenza e lode allo artefice molto più che ricchezze." La versione latina è leggermente diversa in quanto è più esplicita l'importanza del pittore: "Finis pictoris laudem, gratiam et benivolentiam vel magis quam divitias ex opere adipisci." Ed.cit., 90-91

coraggio personale che era necessario per iniziare il lavoro, e poi dichiara che già per la magnificenza e difficoltà dell'impresa merita la lode.¹⁷ E qui arriviamo allo strano premio desiderato dall'Alberti per le sue fatiche: chiede di essere immortalato dai pittori nelle loro 'istorie' — domanda insolita ma non sorprendente. Ecco il ritratto dell'Alberti che conosciamo già dalla placchetta e dalle medaglie di Matteo de'Pasti, ritratto che, insieme con l'emblema e il motto, serve ad acquistare fama all'Alberti umanista e artista.

L'altro motivo dell'emblema, l'occhio alato — come abbiamo visto — ha un significato più ricco e nello stesso tempo più ambiguo. Sebbene la maggior parte della critica abbia accettato la proposta già citata di Watkins, ci sono tuttora studiosi che, scontenti di tale soluzione, cercano in diversi campi (biografico, psicologico, ecc.) implicazioni finora non esaminate.¹⁸ Già Watkins aveva osservato l'ambivalenza della concezione albertiana quanto al significato del motivo. L'occhio — che è il supremo organo umano, "primo, principale, e re e quasi dio" degli altri organi¹⁹ — da una parte è simbolo di Dio e d'altra della ragione umana. A prima vista la devozione religiosa e l'orgoglio umanistico sono ben difficilmente concordabili. Ma ci sembra opportuno supporre che per l'Alberti il concetto di Dio abbia un significato piuttosto filosofico che teologico: è un Dio concepito come essenza della perfezione. Infatti Alberti mette l'accento sull'onnipotenza e sulla suprema perfezione di Dio. Per lui Dio è creatore di ogni cosa, anzi — altrove²⁰ — lo considera non soltanto come creatore della natura ma come identico alla stessa natura. In tal modo Dio è da venerare nella sua perfetta creazione, nella natura, e soprattutto nell'uomo che sta al culmine della creazione divina.

L'altro significato della simbologia è l'intelligenza umana che cerca di indagare e di comprendere la gloria della perfezione: l'autore considera l'intelletto umano talmente onnipotente come lo è la divinità. Così si comprende la descrizione albertiana del pittore "ideale". Forse non sembra

¹⁷"E se il nostro ingegno non ha potuto finire quello che fu laude tentare, pure solo il volere ne' grandi e difficili fatti suole essere lode." Ibidem.

¹⁸Cfr. L. SCHNEIDER, op.cit.

¹⁹Principo che esiste già nella filosofia greca classica (Platone, *Timeo*, *La Repubblica*; Aristotele, *De anima*) e che verrà poi ripreso da Leonardo (*Trattato della pittura*, 12, 13)

²⁰Scrive nel trattato *Della famiglia* (ed. F.C. Pellegrini, Firenze, 1911, 236): "Fece la natura, cioè Iddio, l'uomo composto parte celeste e divino, parte sopra ogni mortale cosa formosissimo e nobilissimo." Cfr. R. WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino, 1964, 10, n.3

troppo esagerato dire che questo pittore sia concepito come un certo tipo di umanista. Egli — secondo Alberti — è un intellettuale, una persona colta, versato nelle arti liberali²¹, ma prima di tutto nella geometria. La conoscenza della geometria è sostanziale per poter comprendere e praticare la prospettiva, metodo che permette al pittore di entrare in modo razionale nel mondo della natura. Un altro aspetto di questa concezione di carattere sostanzialmente umanistico è lo stretto rapporto costituito tra pittura e altre due discipline di alto valore intellettuale, la poesia e la retorica. Esse sono indispensabili perché possono offrire molte buone idee per comporre la 'istoria', vuol dire, Alberti considera importante l'ispirazione con la quale un influsso letterario può arricchire l'invenzione del pittore.²²

Il *Della pittura* dunque è un trattato che contiene la descrizione del "pittore dotto". La formazione e l'attività di questo pittore vengono fortemente determinate dalle esigenze intellettuali, caratteristiche che completano l'aspirazione dell'artista alla fama.

3 L'autore come il possibile modello del pittore ideale

Prima di concludere questo nostro ragionamento possiamo infine domandarci, chi poteva essere il modello di questo pittore-umanista ipotizzato dall'Alberti. Prendendo in considerazione gli artisti contemporanei, possiamo escludere qualsiasi figura esplicitamente definita. Solo due pittori vengono menzionati nell'intero trattato, Masaccio e Giotto ma deve essere chiaro, che nè l'uno, nè l'altro può essere tenuto da modello. All'epoca della nascita del trattato, la persona che poteva soddisfare tutte e due le esigenze, cioè essere un pittore (anche se dilettante)²³ sia buon

²¹ "Piacemi il pittore sia dotto, in quanto e' possa, in tutte l'arti liberali; ma in prima desidero sappi geometria." Ed.cit.92. Le 'arti liberali' non vengono comprese nel senso medievale delle 'septem artes liberales' divise in Trivium e in Quadrivium, ma in senso di umanisti. In tal senso l'arte liberale è piuttosto un metodo teoretico per acquistare e trasmettere la conoscenza. Cfr. C.W. WESTFALL, *Painting and the Liberal Arts: L.B. Alberti's View*, in "Journal of the History of Ideas", XXX(1969), 495 sgg. Leonardo, dopo circa mezzo secolo, non esiterà a dichiarare che la pittura è da considerare scienza, sentenza con la quale pure lui vuole sottolineare il carattere intellettuale della professione del pittore.

²² "E farassi per loro dilettarsi de'poeti e degli oratori. Questi hanno molti ornamenti comuni col pittore; e copiosi di notizia di molte cose, molto gioveranno a bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la invenzione, quale suole avere questa forza, quanto vediamo, che sola senza pittura per sé la bella invenzione sta grata." Ibidem

²³ È discussa l'attività pittorica dell'Alberti alla quale — fra l'altro — troviamo allusioni anche nel testo del trattato. Cfr. G. MANCINI, *Vita di L. B. Alberti*, Sansoni, Firenze, 1912,

conoscitore della prospettiva e, nello stesso tempo, erudito come un umanista, fu uno solo, l'Alberti stesso. Ci sembra giusto supporre, che per creare un nuovo tipo di artista-intellettuale, conoscitore della prospettiva ed erudito nella letteratura e nella retorica, non abbia potuto trovare altro modello di se stesso. Così il terzo libro del trattato ha anche un carattere autobiografico e, in questo contesto, l'emblema con l'occhio alato rafforza ancora di più questo carattere personale della concezione.

Elenco delle opere citate nel testo

Edizioni del trattato

- L.B. ALBERTI, *De pictura*, a cura di Cecil Grayson, Ed.Laterza, Roma-Bari, 1980, Universale Laterza 580
- IDEM, *On Painting and On Sculpture*, Ed. with Translations Introduction and Notes by C.Grayson, Phaidon London, 1972
- IDEM, *On Painting*, Translated by C.Grayson, with an Introduction and Notes by Martin Kemp, Penguin Books, Harmondsworth, 1991
- CORRADINI, E., *Matteo de'Pasti: Medaglia di Leon Battista Alberti*, in *Le muse e il principe: arte di corte nel Rinascimento padano*, Saggi, a cura di A.Mottola Molfino e M.Natale, catalogo della mostra, Milano e Modena, 1991, 166 sgg
- DANESI SQUARZINA, S., *Leon Battista Alberti(?): Disegno raffigurante un occhio alato, con il motto "Quid tum"*, in
- AA.VV., *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini: l'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, catalogo della mostra, Roma, 1988, 27-37
- LEWIS, D., *Leon Battista Alberti: Self-Portrait in the Roman Style*, in *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, ed. S.K. Scher, catalogue, New York, 1994, 41sgg e 375sgg
- MIDDELDORFF, U., *On the Dilettante Sculptor*, "Apollo", CVII(1978), 310-322
- SYSON, L., *Alberti e la ritrattistica*, in *Leon Battista Alberti*, catalogo della mostra, a cura di Joseph Rykwert e Anne Engel, Olivetti/Electa, Milan, 1994, 46-53
- TRENTI ANTONELLI, M.G., *Il ruolo della medaglia nelle cultura unaistica*, in *Le muse... cit.* 25-35

120; C. GRAYSON, *On Painting*, Phaidon, London, 1972, 143-144

- WATKINS, R., *L.B. Alberti's Emblem, the Winged Eye, and his name Leo*,
"Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz", IX, 1960,
256-8
- WOODS-MARSDEN, J., *Ritratto al naturale. Questions of Realism and
Idealism in Early Renaissance Portraits*, "Art Journal", XLVI,
1987, 209-216

ITALIANO E/O DIALETTO?

Il percorso dell'italiano come lingua nazionale è cominciato a compirsi dal Risorgimento e soprattutto dall'Unità d'Italia. Abbiamo di fronte a noi una realtà linguistica più che recente, che alla metà del secolo scorso era parlata da pochi (secondo De Mauro si trattava di 600.000 persone di cui 400.000 toscani)¹ e che oggi è già parlata dalla *maggioranza* della popolazione, grazie, prima di tutto, all'estensione della *scuola d'obbligo*, al *servizio militare unito* (ne è una bellissima testimonianza il

¹In una pubblicazione ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione del 1865 elaborata in base alle opinioni degli ispettori scolastici si legge:

Torino: Nelle scuole elementari dei capoluoghi si usa la lingua italiana e si parla con mediocre correttezza. È naturale che i fanciulli settenni i quali hanno sempre parlato il ligugaggio della mamma o del babbo, debbano trovarsi in imbarazzo nel dover esprimere i propri pensieri in italiano. (...) Nelle scuole dei piccoli comuni, e delle borgate, l'uso del dialetto è ancora un po' comune col pretesto che i fanciulli non intendono l'italiano, i maestri parlano sempre il piemontese, e non si avvedono che continuando così non avverrà mai, che altri si avvezzi a comprendere se non a parlare la lingua nazionale. (...)

Milano: Sgraziatamente nelle scuole, intendo sempre le rurali, si usa il dialetto. La lingua italiana i maestri non la conoscono e non vogliono adoperarla, difendendosi colla scusa, che i loro alunni non l'intendono.

Porto Maurizio: Nelle scuole non si usa il dialetto che coi bambini che entrano affatto nuovi. (...) In questa provincia la lingua italiana s'intende facilmente da tutti, ché il dialetto non ne è molto diverso. (...)

Bologna: Si parla sempre la lingua italiana. (...)

Arezzo: Qui si usa la lingua italiana nelle scuole e non il dialetto, e la lingua si parla dagli insegnanti con pochissime scorrezioni, giacché tutti i maestri di questa provincia son Toscani.

Napoli: Gl'insegnanti vecchi usano il dialetto; e alcuni che parlano in iscuola in italiano, parlano assai scorretto.

Palermo: Nelle Scuole urbane si usa la lingua italiana: ma in gran parte delle Scuole rurali non si è ancora potuta smettere l'usanza del dialetto. La lingua generalmente si parla con le scorrezioni adottate e consacrate nel dialetto.

Cagliari: Nelle scuole usasi in generale la lingua italiana, e questa parlasi con abituali scorrezioni che originano dal dialetto." (in G. Canestri-G. Ricuperati, *La scuola in Italia dalla legge Casati a oggi*, Loescher, Torino, 1981, pp. 70-71)

romanzo autobiografico di Gavino Ledda, "Padre, padrone") *all'emigrazione interna*, all'estensione della *stampa*, del *cinema*, delle *trasmissioni radiofoniche e televisive* che hanno lo stesso una funzione importante nella diffusione della lingua comune. Per comunicare non si usa però un'unica lingua, ma una *pluralità* di lingue, che variano a seconda della *circostanza*, dell'*interlocutore*, dell'*argomento* del discorso, e anche a seconda dello *scopo* per cui ci si accinge a farne uso.

Nella comunicazione *quotidiana* in Italia si hanno quattro *fondamentali* possibilità di scelta:

1. Uso esclusivo del dialetto

Si tratta oramai di un numero *ridotto e calante* di persone — prima di tutto anziane — che hanno come madrelingua il dialetto e non conoscono l'italiano. Fanno parte inizialmente del mondo contadino, non si sono mai mossi dal territorio dov'erano nati, hanno un'istruzione scarsa, non leggono, non guardano la televisione. È un mondo che sta scomparendo.

2. Uso esclusivo dell'italiano

Il numero di persone che usano l'italiano esclusivamente è in *costante aumento* rispetto ai precedenti-, si tratta per lo più di giovani abitanti in grosse città prima di tutto nella "cometa" industriale (Torino-Mestre; Torino-Modena-Ancona), ma se ne trovano anche nelle grandi città del Mezzogiorno. Hanno una buona istruzione, sono in gran parte studenti, dirigenti, liberi professionisti, imprenditori, insegnanti, molti lavorano nel settore finanziario.

3. Alternanza dialetto — italiano

La stragrande maggioranza degli italiani parla ora il dialetto ora l'italiano a seconda dell'*interlocutore* e dell'*intenzione comunicativa*. Non si notano regolarità valide per tutto il territorio; un siciliano per esempio, entrando in una banca si sente obbligato a parlare l'italiano e non il proprio dialetto che considererebbe in questa situazione un codice inadatto (il che sarebbe l'esempio "classico", cioè usare l'italiano in circostanze ufficiali, e il dialetto nelle situazioni più intime o familiari), mentre per un veneto è del tutto naturale parlarlo anche nelle situazioni ufficiali. Come

tendenza si nota anche una rivalutazione dei dialetti². Tantissime madri insegnano il proprio dialetto ai figli dicendo: “Dai, è molto più bello!” — esprimendo così la propria identificazione emotiva-estetica. Sul campo politico correnti recentemente sorte (le Leghe, i separatisti) fanno una propaganda al dialetto parlato. Questi tentativi hanno poca possibilità di affermarsi data la *funzione comunicativa* della lingua nazionale, in quanto il dialetto è usato da pochi — e quindi permette di comunicare con pochi —, mentre la lingua usata da molti permette, in ambito nazionale, di comunicare con “tutti”.

4. Mescolamento dialetto e italiano

Molti -senza accorgersene- all'interno di un enunciato usano un linguaggio “misto”, cioè passano repentinamente dall'italiano al dialetto (o viceversa):

“... visto che tu non vuoi vivere così, *alora me dorm a ca' me e te dorm a ca' to'* (allora io dormo a casa mia e tu dormi a casa tua).” Italia, ti ascolto p.107.

Un redattore televisivo in un servizio sul Gran Paradiso:

“... il camoscio *bamblinava*” (il verbo *bambliné* nel piemontese arcaico significa ‘andare senza una meta precisa, pigramente’)³

“...e dopo cantavano e la mamma ha *strambussato* mio papà che cantava e là infilato fuori dalla porta a spintoni e gli gradava adosso: “basta

²Ci dà un esempio interessante Fabrizio de André (uno dei cantautori più validi, chiamato dai critici “padre nobile” della canzone d'autore italiana): il dialetto compare per la prima volta nel suo disco intitolato *Rimini* nel 1979, in cui dedica una canzone intera (*Zirichiltaggia* - ‘lucertolaio’) alla Sardegna, dove vive e “come minimo” (dice lui stesso) ne impara il dialetto. In un'altra canzone dello stesso LP, nella traduzione di “Romance in Durango” di Bob Dylan, introduce ancora il dialetto per rendere il messicano adoperato da Dylan nel ritornello. Il dialetto sardo ricompare ancora in *Indiano* (1981) cantando l'*Ave Maria*. Nel 1984 pubblica un album *intero* cantato in *dialetto genovese antico* intitolato *Creuza de mã*. La scelta del dialetto va letta nella prospettiva di attenzione agli elementi marginali e nell'ottica del riscatto: De André compie il recupero di qualcosa che è stato messo a parte, calpestato, dimenticato. Si tratta di un riscatto che possiede anche una valenza politica, che si espliciterà nell'album *Le nuvole* (1990), in cui fa diventare il dialetto la lingua degli *emarginati*, *scampati* all'omologazione borghese della società.

³Esempio riportato in un altro contesto da Mario Pogliotti in “Dove va la lingua italiana?”, a cura di J. Jacobelli, Laterza, Roma, 1987, p. 113. Continua così: “L'onomatopeia è suggestiva, rende l'idea, il verbo si attaglia perfettamente all'immagine del video: e allora perché avrei dovuto correggerlo in quel contesto? Pensai che in quella situazione potesse esser accolto nel vocabolario italiano, come grazioso regalo del dialetto piemontese.”

fa figur vergugnus". (scrollato energicamente, far figure, vergognoso)
Almeno questanno, p. 26

Anche nella letteratura è presente questo tipo di linguaggio usato principalmente per caratterizzare determinati situazioni e caratteri:

"*Quannu* ripassi da Napoli, Salina, vieni a far vedere Concetta alla Regina, Lo *saccio* è troppo giovane *pe' esse* presentata a Corte...". (Quando, so, per esser) G. T. Lampedusa, *Il Gattopardo* p. 11

"La donna mi fece un segno vago in direzione della vicina frontiera svizzera e disse: "*L'è andai in dent.*" (è andato in dentro). Piero Chiara, *Di casa in casa*, la vita p. 169

La giovane Lara Cardella, nel suo primo romanzo *Volevo i pantaloni* — vincitore del concorso "Cercasi scrittore" della Mondadori — ne fa un uso costante e oltre a far parlare i suoi protagonisti con la corposa vitalità del dialetto *siciliano* sia nei dialoghi, sia nelle parti narrative usa questo tipo di linguaggio mescolato:

"*Ia... vuliva diri... Io mi voglio fare monaca.*" (Io... volevo dire...) p. 17

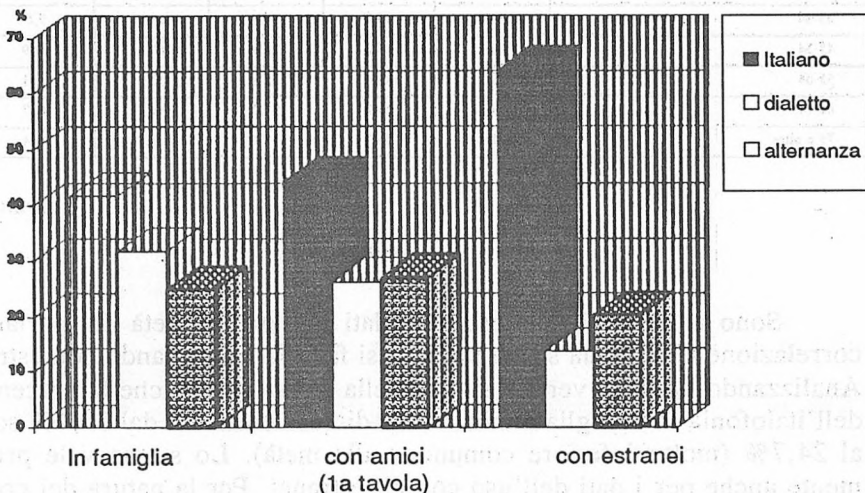
"Mi insegnò a tirare le pietre, anche con gli occhi chiusi, e a colpire le lattine; a sputare a denti stretti con la faccia all'insù, in modo che lo sputo venisse giù a parabola; a squatare le rane e a preparare le trappole per i topi; a rubare i pomodori dello 'zza *Vicinzinu* ed eludere i cani posti a guardia; a camminare da *masculu* e a stringere la mano da *ominu*." (zio Vincenzino, maschio, uomo) p. 24

Questo romanzo rispecchia benissimo anche quella complessa realtà linguistica che caratterizza la Sicilia. La famiglia di Anna (protagonista-narratore del romanzo), i parenti, i compagni di classe fanno uso esclusivo del siciliano, la protagonista del romanzo parla in dialetto con loro, in italiano nelle parti narrative mischiandovi qualche espressione dialettale; Angelina Carasotti, l'amica venuta dal nord, e tutti quelli che le stanno vicini parlano solo l'italiano. La scrittrice descrive così l'episodio della visita di Angelina in casa di Anna:

"Avevo paura di farla sedere, anche se mia madre aveva pulito le sedie, mi sembravano sempre troppo sporche per quel vestito bianco, troppo bianco. E mia madre voleva essere gentile e le offriva il pane caldo, appena sfornato e tutto nero, e Angelina che mi guardava imbarazzata. Avrei voluto sparire, confondermi con il nero del fumo e non esistere. *Mia madre che parlava in dialetto e Angelina che rispondeva in italiano* e io che stavo zitta. La odiavo, mia madre; sapevo che non era colpa sua e, forse per questo, la odiavo ancor di più." p. 40

5. Alcuni dati statistici⁴

I dati dell'ISTAT (Istituto Centrale di Statistica) confermano che circa l'80% degli italiani è già in grado di usare la lingua italiana, mentre il dialetto viene usato da circa il 60% della popolazione. Ne sono testimonianza i risultati delle indagini svolte sulle scelte del mezzo di comunicazione in determinate situazioni:



Come si vede analizzando la prima tavola il dialetto è più diffuso per gli usi familiari e amichevoli e si usa poco con le persone estranee (le cifre riguardanti sono in discesa: dal 31,9% , al 26,4% per arrivare al 13,7%), mentre per l'uso dell'italiano abbiamo la tendenza opposta: cioè viene usato meno nelle situazioni più intime e molto di più con gli estranei (le cifre riguardanti sono in aumento: dal 41,9%, al 44,8% per arrivare al 64,4%). La percentuale dei "bilingui" è quasi costante o almeno non dimostra differenze rilevanti, cioè le persone che alternano le due possibilità, lo fanno quasi senza badare alle circostanze.

D. Russo commenta: "... quasi il 50% la percentuale degli italiani il cui comportamento comunicativo è interessato da una vivace mobilità linguistica: sarebbe, per dir così, una parte consistente della popolazione

⁴in base a Domenico Russo, Un aggiornamento sulle cifre dell'italofonia, in Italiano oltre, 1/1991, pp. 36-38

quella che la mattina di un qualsiasi lunedì saluta la famiglia in dialetto, commenta al caffè i fatti sportivi intercalando al dialetto l'italiano e prende a svolgere le sue attività professionali in lingua standard.”

Età	In famiglia			Con estranei		
	ital.	dial.	alter.	ital.	dial.	alter.
6-9	59,4	16,9	0,5	69,9	8,3	17,8
10-14	58,0	20,0	20,5	75,4	5,5	17,2
15-24	50,7	25,4	22,3	75,2	6,6	16,6
25-34	46,4	24,1	28,4	71,3	7,6	19,6
35-44	44,7	25,0	29,3	68,9	9,6	20,3
45-54	35,1	35,2	28,9	60,8	14,9	23,1
55-64	26,6	44,4	25,1	53,5	21,1	24,0
65-74	25,5	51,0	22,4	46,3	27,7	24,7
75 e oltre	24,7	56,7	17,4	39,7	39,4	18,9

(valori %)

(2a tavola)

Sono ancora più interessanti i dati riguardanti l'età dei parlanti in correlazione alla lingua scelta per gli usi familiari e parlando con estranei. Analizzando in senso verticale i dati della tavola si nota che la percentuale dell'italofonia in famiglia dimostra una discesa costante: dal 59,4% scende al 24,7% (molto inferiore comunque alla metà). Lo stesso vale praticamente anche per i dati dell'uso con gli estranei. Per la natura dei contatti interpersonali dei più piccoli il maggior uso dell'italiano si ha fra i 10 e i 24 anni. La tendenza della dialettologia è contraria, più si va avanti con gli anni più aumenta l'uso del dialetto in tutti e due i campi (in famiglia si parte dal 16,9% e si arriva al 59,7%; con gli estranei dal 8,3% (fra i 10 e 14 anni discende ancora per arrivare al minimo del 5,5%) al 39,4%. Il "bilinguismo" dimostra dati piuttosto costanti.

Molto più variegato il quadro generale in base ai dati della lingua usata con gli estranei secondo le *regioni*:

Regione	italiano	dialetto	alternanza
Piemonte	76,4	5,0	18,1
Val d'Aosta	78,4	2,1	19,1
Lombardia	79,0	6,9	13,0
Trentino Alto Adige	44,4	13,8	16,6
Veneto	35,1	34,9	29,8
Friuli Venezia Giulia	47,4	21,7	30,2
Liguria	79,1	4,0	16,1
Emilia Romagna	77,6	7,4	14,7
Toscana	91,0	2,3	6,0
Umbria	58,2	13,6	27,6
Marche	63,1	14,9	21,1
Lazio	74,9	6,2	17,4
Abruzzo	69,2	13,3	16,4
Molise	64,4	15,3	19,0
Campania	48,9	21,5	27,9
Puglia	58,8	15,4	21,3
Basilicata	55,0	17,7	26,6
Calabria	53,1	21,6	24,1
Sicilia	40,7	25,7	32,3
Sardegna	70,6	6,8	21,1

(valori %)

(3a tavola)

Le percentuali più alte dell'italofonia si hanno prima di tutto nella Toscana e nelle regioni settentrionali (v. anche la 4a tavola), più si scende giù meno si parla l'italiano per arrivare al minimo (fra le regioni del sud) della Sicilia, dove — naturalmente — assieme ad altre regioni meridionali si notano le più forti persistenze della dialettologia. Raggiunge il massimo nel Veneto la percentuale della scelta del dialetto (come si verifica qui il minimo assoluto dell'italofonia). Non è per niente da meravigliarsi; la Serenissima per secoli aveva un ruolo importantissimo nella storia, si capisce dunque, che rese lingua ufficiale della Repubblica il proprio dialetto (non tanto differente dalla lingua letteraria), rappresentato da due maggiori autori in veneto: Sanudo e Goldoni. È questa la regione in cui la proporzione sembra più armonica; circa un terzo della popolazione sceglie

l'italiano, circa un altro terzo il dialetto, e il terzo usa sia la lingua sia il dialetto. Quasi dalla stessa proporzione viene caratterizzata anche la Sicilia.

Graduatoria	italiano	dialetto	alternanza
1a	Toscana	Veneto	Sicilia
2a	Liguria	Sicilia	Friuli V.G.
3a	Lombardia	Calabria	Veneto
4a	Val d'Aosta	Friuli V.G.	Campania
5a	Emilia Rom.	Campania	Umbria
6a	Piemonte	Basilicata	Basilicata

(4a tavola)

Infine è da notare una legge recente per la tutela delle minoranze linguistiche che permette l'uso della propria lingua nelle scuole, nei consigli comunali, nei programmi della Rai regionale e nella segnaletica stradale. La legge riguarda tredici aree presenti in Italia, dove vivono i Sardi, i Friulani, i Ladini, gli Sloveni, gli Occitani, i Francofoni, i Tedeschi, i Serbocroati, gli Zingari, i Francoprovenzali, gli Albanesi, i Greci, i Catalani. Oltre tre milioni di persone. Si tratta di un passo importante per il riconoscimento di specificità culturali, visto che in Italia coesistono numerose culture, frutto di processi storici molto differenziati. Le lingue locali rappresentano una parte rilevante di tali culture e poterle studiare a scuola deve essere considerato un arricchimento anche di possibilità comunicative.

Comunque questa legge serve a riconoscere la pari dignità delle lingue e, più in generale, delle culture "diverse" per una coesistenza armonica di tali culture.

Di tali culture le lingue locali rappresentano una parte rilevante e un arricchimento il cui riconoscimento dalla istituzione scolastica si allarga a quello più generale di una armoniosa convivenza fra culture appunto "diverse".

Bibliografia

- LUCIANO AGOSTINIANI—ORESTINA DAMICO BOGGIO—PIERLUCIANO GUARDIGLI—TERESA POGGI SALANI—DONATA SCHIANNINI, *La lingua tra norma e scelta* Liviana Editrice, Padova, 1983
- MARIA LUISA ALTIERI BIAGI, *Linguistica essenziale*, Garzanti, Milano, 1987
- L'italiano dell'uso medio*, a cura di GIANFRANCO BARBIERI Laboratorio Internazionale della Comunicazione, Udine, 1986
- GIAN LUIGI BECCARIA, *Italiano* Garzanti, Milano, 1988
- EMMA CAVALLINI BERNACCHI, *Lingua e linguistica* Juvenilia, Milano, 1987
- MAURIZIO DARDANO—PIETRO TRIFONE, *La lingua italiana* Zanichelli, Bologna, 1985
- TULLIO DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita* Laterza, Roma-Bari, 1983
- Come parlano gli italiani*, a cura di TULLIO DE MAURO La Nuova Italia, Firenze, 1994

IL QUARANTOTTO UNGHERESE VISTO DALL'ITALIA

L'anno delle rivoluzioni europee, oltre a portare ad una specie di esplosione dopo decenni di maturazione politica, valse anche a mettere in nuova luce la situazione e le tendenze delle nazioni coinvolte nel processo. Caduti nei moti i freni della censura e del controllo poliziesco, la popolazione dei vari paesi poteva informarsi più esattamente sugli avvenimenti che si stavano svolgendo contemporaneamente in altre parti d'Europa, e così in quella che interessava più direttamente l'Italia: l'Impero asburgico.

Era certamente risultato del sistema di governo accentrato del regime di Vienna basato su una tradizione plurisecolare, la saldezza del vastissimo dominio eterogeneo sottoposto allo scettro della potente dinastia. Una potenza capace di sopravvivere e ricostituirsi dopo tremende scosse, quali le coalizioni anti-asburgiche della guerra dei trent'anni e di quella di successione austriaca, o le ripetute offensive dell'espansionismo ottomano e ultimamente l'urto irresistibile delle conquiste napoleoniche. Con tutto ciò, con la restaurazione post-napoleonica la politica di Vienna, contrassegnata col nome di Metternich, seppe far sostenere all'Austria il ruolo di salvaguardia della pace e della stabilità dell'assetto creato dalle potenze vincitrici. A questo titolo i suoi interventi nei conflitti interni degli stati italiani, nei quali la caratteristica divisa bianca dell'armata austriaca appariva come strumento di un'autorità, regolatrice più o meno direttamente, della vita dell'intera penisola. Un'armata e una burocrazia multinazionali, che operavano all'unisono sotto gli ordini di quell'autorità suprema, senza rivelare contrasti interni o divergenze di tendenze politiche agli osservatori esterni, tra cui gli Italiani. Giuseppe Mazzini, che già nel 1833 pronosticava la dissoluzione più o meno prossima di quel complesso eterogeneo di gruppi etnici tendenti ciascuno a conquistarsi una propria vita nazionale, restava un solitario; i pensatori politici italiani in generale che pure vedevano nell'eliminazione dell'influenza austriaca dalla penisola il presupposto fondamentale dell'indipendenza italiana, non speravano di ottenerla in seguito ad un crollo della struttura interna dell'Impero,

rivelatasi indistruttibile alla prova delle vicende storiche: tanto è vero che il moderato Cesare Balbo, appena qualche anno prima del Quarantotto, auspica la realizzazione delle "Speranze d'Italia" con una soluzione diplomatica: lo spostamento della sfera d'influenza del dominio asburgico verso i Balcani, con l'abbandono dei possedimenti italiani, mediante un accordo internazionale. E conta sull'efficacia della coesione delle parti dell'Impero cui è affidato il mantenimento dell'equilibrio europeo.¹

Qualche anno dopo, nell'aprile 1847, lo stesso Balbo, pur registrando le discordie interne ormai evidenti tra i vari elementi etnici dell'Impero, definisce "sogni non effettuabili" le speranze di coloro che ne pronosticano lo sfasciamento e il suo effetto positivo sui destini dell'Italia: perché, come tiene a sottolineare, tutte quelle schiatte, tutte quelle provincie austriache così diverse, sono pure unite nella potente unità governativa e quella perdurante vitalità di Casa d'Austria.² Un parere simile era stato espresso, fin dal 1839, dal liberale Terenzio Mamiani che escludeva l'eventualità di insurrezioni nei domini austriaci.³

Non sfuggiva tuttavia, alla vigilia dei rivolgimenti del primo Quarantotto, a chi in Italia si adoperava a realizzare il programma della rigenerazione del suo paese, che un radicale mutamento si stava preparando negli stati asburgici, specie in quello più grande, il Regno d'Ungheria, e non mancava chi ne intuiva il significato per quella parte della penisola che era ugualmente sottoposta alla sovranità imperiale. Sembrava infatti logico immaginare che l'attuazione dei postulati formulati concretamente già il 5 giugno 1847 nella Dichiarazione d'indipendenza del partito liberale ungherese, doveva inevitabilmente ripercuotersi sul sistema politico vigente nell'area legata all'Austria. Gli obiettivi indicati in quel documento, destinati a conformare l'ordinamento politico-sociale ungherese al modello dell'Occidente evoluto, Inghilterra e Francia, erano infatti sostanzialmente analoghi a quelli che il movimento del Risorgimento aveva in programma.

Il Mamiani fu tra i primi in Italia ad agire di conseguenza con un'iniziativa concreta: il 18 febbraio 1848, prima ancora che l'ondata rivoluzionaria scuotesse anche l'Ungheria, egli rivolse sulle colonne del giornale genovese "Lega Italiana" un appello a quella nazione, additando la comunanza di aspirazioni e di moventi ideologici con gli Italiani. Senza presupporre che la lotta politica avrebbe portato ad un conflitto armato e ad una rottura con Vienna, egli esortò gli Ungheresi a perseverare nella

¹BALBO, C.: *Le speranze d'Italia*. Torino, 1925

²Id.: *Lettere di politica e letteratura*. Firenze 1855, p. 442, 427

³MAMIANI, T.: *Scritti politici*. Firenze 1853, p. 6-12

loro opposizione legale, utile per gli Italiani perché indeboliva il regime austriaco. E insistette, tra le conquiste liberali da conseguire, sull'importanza di radicali riforme sociali.⁴

L'esplosione simultanea della violenta reazione all'assolutismo asburgico a Vienna, a Pest, a Praga, a Milano e a Venezia destò speranze più concrete di una solidarietà italo-magiara. La formazione di un ministero costituzionale ungherese separato da quello di Vienna e l'approvazione di una serie di riforme, tra cui la libertà della stampa, il sistema elettorale e l'abolizione della servitù della gleba, prospettava la possibilità di un'attiva cooperazione diretta, all'infuori dell'ingerenza del governo centrale di Vienna. E fu ancora il Mamiani a fare un passo in merito. Già in aprile, in una lettera al generale Zucchi, esponeva la sua idea, nella previsione del trionfo della causa italiana, che una confederazione degli stati della penisola stringesse una lega con i popoli dell'Impero, in primo luogo con l'Ungheria "fortissima e potentissima", per tutelare l'Adriatico dalle tendenze espansionistiche austro-germaniche, e per realizzare una cooperazione economica con l'unione doganale.⁵ Creato poi ministro del governo pontificio ritornò sull'argomento in sede d'Assemblea, comunicando di aver sollecitato il governo sardo a mettersi in contatto con quello ungherese ai fini di mettere in atto la proposta.⁶

Ma gli statisti del Regno sardo, ormai in guerra aperta con l'Austria erano esitanti a stringere rapporti ufficiali con uno stato ancora legato alla compagine dei domini del sovrano asburgico di cui continuava a riconoscere la sovranità, e preferivano mantenersi in una posizione di cauta aspettativa, incerti della linea di condotta che il governo ungherese avrebbe adottato nel conflitto.

Non avevano invece simili scrupoli i patrioti ferventi e l'opinione pubblica in generale, nella stampa ormai libera in Italia e in Ungheria. Fin dalle prime notizie del mutamento radicale che si stava preparando in Ungheria, si diffondeva nel Lombardo-Veneto la fiducia che l'Ungheria non avrebbe prestato le sue armi per mantenere la soggezione delle province italiane. Ne è espressione romantica una lettera del poeta Giuseppe Giusti ad un amico, scritta sul finire del '47: "Potrà il cuore ai magnanimi Ungheresi e ai magnanimi Boemi d'esser cacciati qua a spegnere il fuoco sacro al quale essi stessi si ritemprano? E i loro fremiti generosi là saranno fremiti d'uomo, e qua fremiti di bestia? La causa dei

⁴Ibid. p. 199

⁵Op.cit. p. 270-272, publ. in "Epoca", 26 aprile 1848

⁶Le Assemblee del Risorgimento vol. VI Roma 1911, p. 25-26

popoli non è tutt'una in tutta Europa?"⁷ Era noto il passo decisivo della Dieta che nell'indirizzo al sovrano redatto da Kossuth chiedeva l'introduzione del sistema costituzionale non solo in Ungheria ma in tutte le province dell'Impero, scatenando le manifestazioni di massa nelle capitali austriaca e ungherese. I giornali italiani segnalavano frequentemente i gesti di simpatia dei soldati ungheresi che prestavano servizio nell'esercito austriaco stanziato nella penisola.⁸ Dopo lo scoppio dell'insurrezione di Milano si nutriva perfino l'illusione che i soldati magiari della guarnigione di Radetzky facessero causa comune col popolo, rifiutando di combatterlo. Illusione smentita dai fatti, data la rigida disciplina nell'esercito del duro maresciallo e il controllo severo che tendeva a ridurre ad automi obbedienti tutti gli elementi che lo componevano.

Il repubblicano Carlo Cattaneo, nel suo riesame delle Cinque Giornate, rimprovera i capi dell'insurrezione per aver trascurato ogni tentativo d'intesa con quei militari, tra cui si trovavano pure futuri eroici generali della guerra d'indipendenza ungherese. Deplora la reciproca ignoranza e l'orgoglio che non sapeva "sommersere nell'abbraccio ai fratelli la coscienza militare e la paura del bastone".⁹ Da parte sua il Cattaneo, nei giorni in cui aveva ruolo direttivo nella Milano insorta, indirizzò il 5 aprile, insieme con Pompeo Litta, un appello alla Dieta ungherese. Nell'annunziare che intendevano rimettere in libertà tutti i militari magiari fatti prigionieri durante i combattimenti, esprimeva la propria comprensione per la situazione difficile di quella gente, e con questo gesto di solidarietà offriva l'amicizia del suo popolo agli Ungheresi, rievocando le comuni vicende storiche, ma senza l'esplicita pretesa di spingerli ad un'aperta rivolta contro il loro sovrano.¹⁰

Lo stesso pensiero viene espresso in sede ufficiale dell'esercito da Massimo d'Azeglio, allora capo in seconda dello Stato Maggiore presso il generale Giovanni Durando, comandante del contingente romano. In un ordine del giorno del 5 aprile egli segnala il prossimo passaggio per Bologna di 800 soldati ungheresi capitolati a Piacenza, e che vengono scortati al porto di Fiume. Avverte che essi hanno giurato di non combatte-

⁷GRUSTI, G.: Poesie. Milano 1928, p. 327

⁸"Alba" 19 e 24 marzo, "Concordia" 21 febbraio, "Risorgimento" 21 maggio e "La Patria" 20 marzo 1848

⁹CATTANEO, C.: Considerazioni sulle cose d'Italia nel 1848. Torino, 1949 p. 136

¹⁰L'appello fu pubblicato nel "Risorgimento" del 12 aprile e dal giornale ungherese "Pesti Hirlap" del 7 aprile. V. anche "Lecture del Risorgimento italiano", Bologna 1961. pp. 311-13

re più contro gli Italiani, e invita i suoi a rispettarli, giacché “la generosa nazione alla quale appartengono, non è nemica all’Italia, è stata piuttosto sua compagna di sventura, e le sarà altrettanto compagna nel risorgere a nuova vita di libertà e d’indipendenza”.¹¹

Le reazioni della stampa e dei liberali ungheresi agli avvenimenti italiani, per lo più incondizionatamente favorevoli; la risposta della Dieta al messaggio milanese, manifestazioni popolari e interpellanze in Parlamento che esigevano il ritiro dei contingenti ungheresi dall’Italia, alimentavano le speranze dei lombardo-veneti di trovare nell’Ungheria un appoggio per portare a compimento il loro programma d’indipendenza.

Fu perciò un’amara delusione l’esito del dibattito parlamentare a Pest, nel luglio 1848, per cui la maggioranza moderata, in mezzo alle proteste veementi della sinistra, deliberava di venire incontro all’invito del sovrano e offrirgli un ulteriore contingente di 40.000 soldati per finire la guerra in Italia. Il governo ungherese, implicato ormai in un gravissimo conflitto con i Croati separatisti guidati dal bano Jellačić, conflitto aggravato da moti consimili dei Serbi viventi nel Sud del Regno d’Ungheria, sperava così di guadagnare l’appoggio del re-imperatore, chiamato arbitro nella vertenza. L’offerta era bensì accompagnata da condizioni e riserve — come il rispetto del diritto di autodecisione dei Lombardo-Veneti — che ne toglievano il valore, ma sortì un effetto negativo non solo a Vienna, ma anche in Italia — per non parlare delle aspre critiche della stampa nazionale. Veniva considerata una smentita solenne della comunanza di ideali e della fratellanza proclamate nei mesi agitati del primo Quarantotto.

Perfino scrittori moderati e appassionati come Massimo d’Azeglio, trovano parole severe per condannare la condotta del governo e del parlamento ungherese, che egli qualifica “una triviale e vergognosa farsa di libertà e di nazionalità”: “chi l’avesse detto — egli scrive in un articolo su “La Patria” — che quella nobile nazione avrebbe accettato dall’Austria il prezzo del sangue dei suoi fratelli di sventura!” Ciò gli sembra “cosa da torre quasi la speranza che possa più trovarsi tra gli uomini giustizia, lealtà e pudore.”¹² E, a distanza di tempo, Vincenzo Gioberti nel suo “Rinnovamento” qualifica ancora un errore fatale della politica ungherese l’aver preferito alla lega dei popoli che tendono alla nazionalità, l’alleanza della

¹¹D’AZEGLIO, M.: Scritti e discorsi politici. Firenze 1931. v.I. p. 550

¹²Id. in “La Patria” 21 agosto 1848 e op.cit. vol. II: p. 11

corte di Vienna, errore che faceva fin d'allora presagire l'esito infelice della causa ungherese.¹³

Più violento, ovviamente, il commento del poeta genovese Goffredo Mameli che sulle colonne del suo giornale, il "Diario del Popolo" qualifica con amara ironia "uomini pratici" gli statisti ungheresi che ritenevano "essere un ingegnosissimo trovato ottenere, facendo il carnefice, concessioni e costituzioni dall'Imperatore" e giudicavano "non doversi sacrificare gli interessi pratici... alle teorie degli utopisti". Il giovane mazziniano, la cui figura e destino si usa mettere in paragone con quelli del nostro poeta Petöfi, si fa sue le idee e la parola ispirata del maestro, proclamando che "una a tutti è la causa dei popoli e deplora che l'incomprensione di questa verità e il prevalere di interessi parziali abbia impedito il tempestivo collegamento dei moti scoppiati nei vari paesi, il che avrebbe garantito la vittoria e la libertà in Ungheria, in Italia, in Germania."¹⁴

Il Mameli scrive in ottobre, quando ormai l'aperta rottura con l'ambigua politica della corte aveva portato ad un cambiamento di regime in Ungheria e le sue armi, respinta l'aggressione di Jellačić appoggiato da Vienna, si preparavano, per la volontà suggestiva di Kossuth, ad affrontare l'imminente offensiva austriaca, per cui fu decretato anche il richiamo dei soldati ungheresi stanziati in Italia.

La mutata situazione ungherese diventava una spinta per quanti, in Piemonte e in Lombardia, auspicavano una rivincita dopo la disfatta nella guerra d'indipendenza e sollecitavano la ripresa delle ostilità. Il Circolo di Emigrazione Italiana fece un passo concreto pubblicando un nuovo indirizzo agli Ungheresi e in particolare ai loro militari in Italia, invitandoli a prendere le armi contro gli Austriaci e promettendo un pronto intervento italiano contro il comune nemico,¹⁵ il Circolo mazziniano di Genova dichiarava doversi profittare degli avvenimenti in Ungheria per organizzare un'insurrezione per la liberazione della Lombardia,¹⁶ mentre il Congresso della Società Nazionale per la Confederazione Italiana presieduta dal Mamiani e dal Gioberti si rivolse direttamente a Carlo Alberto per indurlo a rompere l'armistizio e riprendere la guerra.¹⁷

¹³GIOBERTI, V.: Del rinnovamento civile d'Italia. Bari 1911, vol.II. p. 185

¹⁴MAMELI, G.: La vita e gli scritti. Venezia s.a. v.II. p. 227, 244, 245

¹⁵"Risorgimento" 14 ottobre 1848

¹⁶"Il Pensiero italiano" 23 ottobre 1848

¹⁷MAMIANI, op.cit. p. 327

Nell'atmosfera agitata degli avvenimenti d'ottobre — vi contribuì anche la nuova rivoluzione di Vienna connessa con i fatti d'Ungheria — anche il Parlamento Subalpino riteneva necessario esaminare la situazione in vista dell'opportunità di ritentare le sorti della guerra. Nella valutazione della svolta avvenuta nei rapporti ungaro-austriaci i pareri della destra e della sinistra parlamentare erano però nettamente divergenti. I deputati radicali Angelo Brofferio e soprattutto Lorenzo Valerio — che aveva trascorso un lungo periodo in Ungheria e in Serbia, — sottolinearono il carattere di guerra d'indipendenza della lotta scatenatasi in Ungheria: sostenevano che si combatteva per i principi democratici; Valerio addusse gli esempi delle numerose insurrezioni del passato contro l'assolutismo asburgico per affermare che il contrasto con l'Austria era insanabile, il che garantiva il pieno appoggio ungherese nella futura guerra in Italia. Più dubbiosi si mostravano i rappresentanti della destra, a cominciare dal ministro Pinelli. Non trovavano abbastanza fondate le previsioni ottimistiche circa gli effetti favorevoli alla causa italiana del conflitto in corso; memori della presa di posizione ufficiale del Parlamento ungherese nella questione del contributo militare, temevano che si trattasse solo di un dissidio interno delle razze, una specie di querela di famiglia — secondo le parole del deputato Tola — non tanto violenta da rompere i legami tra l'Ungheria e l'Austria, che avrebbero ancora agito di concerto di fronte ad una minaccia esterna.¹⁸

Intervenne nel dibattito lo stesso Cavour che, con il realismo e la perspicacia che lo distinguevano, inquadrò il problema in un'ampia analisi della situazione generale europea e ravvisò nei moti in Ungheria l'inizio di una lotta su vasta scala tra la razza germanica e quella slava, che avrebbe portato ad una trasformazione radicale dell'Impero asburgico. Con molta comprensione per le tendenze degli Slavi meridionali, giudicò contraddittoria la politica ungherese che gli appariva voler negare agli Slavi viventi nel Regno i diritti che reclamava per sé dal governo di Vienna. Per lui, Jellačić non rappresentava uno strumento per il mantenimento dell'assolutismo, ma un campione della restaurazione della nazionalità slava. Consigliava pertanto di attendere l'esito della lotta in corso, senza prendere decisioni precipitate.¹⁹

Il governo sardo procrastinò infatti la ripresa delle ostilità, e si astenne dal prendere contatti ufficiali con la nuova direzione politica ungherese, anche se due agenti di Kossuth, il commerciante italiano

¹⁸Atti del Parlamento Subalpino — Senato v.I. p. 28 e segg.; Sessioni del Camera dei Deputati pp. 523, 526-27, 530, 551

¹⁹BENSO DI CAVOUR, C.: Discorsi parlamentari. Firenze 1932, v.I. p.76-77

Giuseppe Carosini e il tenente Ludovico Splényi, dimessosi da tempo dall'esercito di Radetzky e favorevolmente noto al Mamiani, ebbero accesso al gabinetto di Torino, e il rappresentante ungherese a Parigi, conte László Teleki, manteneva rapporti con quello piemontese e veneto.

Fu il Gioberti, dopo questi approcci preliminari, a concretare l'accordo il 18 dicembre, tre giorni dopo la sua entrata in carica come primo ministro. Per allora si era delineato più chiaramente il carattere della guerra d'Ungheria: un esercito austriaco affiancato da Jellačić lanciò l'11 dicembre con 52.000 uomini la sua grande offensiva che giunse fin nel cuore del regno, con l'occupazione della capitale. Il governo piemontese aveva intanto deciso di ritentare la fortuna delle armi a scadenza non lontana, cercando possibili alleanze come rinforzo strategico delle operazioni belliche. Con Splényi, riconosciuto come inviato ufficiale ungherese, fu concretato un piano di azione militare in collaborazione, che prevedeva una diversione con l'invio per via marittima verso Fiume di un corpo di spedizione piemontese rinforzato dalle sperate diserzioni degli ungheresi di Radetzky, per dividere così le forze nemiche, con un'offensiva simultanea da due parti.²⁰

Contemporaneamente il tenente colonnello bresciano Alessandro Monti fu incaricato dal Gioberti di una missione in Ungheria per tenere il collegamento tra i due governi. Uno dei compiti più importanti dell'inviato, sottolineato dal primo ministro nelle sue istruzioni, era un'opera di mediazione tra gli Ungheresi e gli Slavi meridionali, la cui conciliazione era da lui considerata condizione essenziale del successo del comune piano militare non solo, ma di tutta la guerra. Il Monti doveva collaborare con l'inviato sardo a Belgrado Marcello Cerruti per promuovere la pacificazione in base ad un reciproco accordo sulla divisione territoriale del medio e del basso Danubio. Il sogno federalista del Gioberti prospetta già le fauste conseguenze di questa soluzione: se "Magiari e Slavi si costituissero ed alleassero fra loro e cogli Italiani, la sorte di tutti sarebbe assicurata, ed una vasta parte d'Europa sorgerebbe a floridezza e potenza."²¹

L'idea della riconciliazione e dell'accordo tra Magiari e Slavi come soluzione della crisi che sconvolgeva il bacino danubiano, valse ad attivizzare, oltre al capo del governo sardo, anche altri uomini politici italiani. Si adoperava in questo senso l'inviato veneziano Niccolò Tommaseo a Parigi nelle sue trattative con il rappresentante ungherese Teleki e con emissari slavi, e il deputato Lorenzo Valerio col suo giornale

²⁰BIANCHI, N.: Storia documentata della diplomazia europea in Italia dall'anno 1814 all'anno 1861. Torino 1869-72, v. VI. p. 121

²¹GIOBERTI, V.: Epistolario, ed. naz. v.VIII. p. 328-32

“Concordia” e con la fondazione della “Società per l’Alleanza Italo-Slava” cui aderì anche lo Splényi. La Società invitò gli Slavi a stringere “amichevoli relazioni” con i Magiari, prospettando loro i vantaggi dell’alleanza con Italiani e Magiari e i pericoli che li minacciavano da parte dell’imperialismo austro-russo.²²

La serie di vittorie travolgenti del neo-esercito nazionale ungherese nella primavera del 1849 suscitò una viva eco nella stampa e nell’opinione pubblica italiana. Dopo il trauma di Novara, i successi ungheresi registrati con soddisfazione potevano considerarsi come una rivincita contro l’affermarsi in Italia della superiorità bellica dell’Austria. Le pagine dei giornali elogiavano “i prodi Magiari” vittoriosi e il loro capo Kossuth, detto “il Bruto d’Ungheria”; si pubblicavano biografie dei protagonisti della lotta, da Kossuth ai suoi generali, e i loro ritratti si vedevano esposti nelle vetrine dei negozi. Per i difensori della Repubblica Romana, infine, la resistenza ungherese venne richiamata come esempio incoraggiante e stimolante²³ negli ultimi sforzi che vedevano accomunati i destini delle repubbliche effimere d’Ungheria, di Roma e di Venezia. Per quest’ultima, stretta in una tardiva alleanza con l’Ungheria democratica dopo la rottura finale con la dinastia, la guerra che ivi si combatteva rimaneva l’ultima speranza di liberazione dalla morsa dell’assedio austriaco. E Venezia non capitolò che alla notizia della resa delle armi ungheresi a Világos.

La tragica conclusione della lotta seguita dalle dure rappresaglie austriache destò viva commozione in Italia, ma la compassione non poté manifestarsi pubblicamente se non nel Piemonte, unico stato rimasto indipendente in Italia dall’influenza austriaca ristabilita. Il “Risorgimento”, l’organo di stampa più autorevole del partito moderato, si domanda perché “due anni di sforzi prodigiosi, di lotte incessanti ed accanite, di sacrifici nobilmente intrapresi e fortemente sostenuti non valsero che a render pel mondo celebrato il valore magiaro”. Nel prendere in esame la svolta ritenuta erronea della direzione politica ungherese, il giornale conclude affermando che l’intervento schiacciante dell’armata russa ha messo in evidenza la debolezza dell’Austria e la forza dell’Ungheria, assicurando a quest’ultima la simpatia e l’ammirazione universale.²⁴

Dopo l’esecuzione dei generali ungheresi anche nel Parlamento Subalpino si levò la voce contro “l’immane crudeltà onde s’imperversa

²²“Concordia” 7 marzo 1849

²³V. il vol. di chi scrive “L’Italia e la rivoluzione ungherese 1848-49” Budapest 1948, pp. 122-126, 130

²⁴“Risorgimento”, 28 agosto, 11 ottobre 1849

contro quella nazione cotanto magnanima e benemerita"²⁵, i cui emigrati, appena un decennio dopo, avrebbero dato il loro contributo al seguito vittorioso del processo di rigenerazione italiana.

²⁵Atti del Parlamento Subalpino, vol. III, p. 1248 e 1261

LA FIGURA DELL'INFANS NELLA NARRATIVA DI BILENCHI

1. *Romanzo breve o racconto lungo?*

Gli anni impossibili di Romano Bilenchi comprende tre racconti lunghi o romanzi brevi intitolati nell'ordine: *La siccità*, *La miseria*, *Il gelo*. Questi racconti costituiscono un'unità, nonostante la distanza di tempo che li divide nel lavoro creativo dello scrittore.

Si tenga conto che tra la stesura dei primi due e quella del terzo racconto passano ben quarantadue anni: *La siccità* infatti uscì a puntate sulla rivista «Primato» nei numeri del 15 luglio e del 1 agosto del 1940, e *La miseria* uscì sul «Tempo» il 20 e il 27 febbraio del 1941, mentre *Il gelo* è stato pubblicato autonomamente, più di recente nel 1982.

Quindi i tre racconti sono stati riuniti sotto il titolo di *Gli anni impossibili* nel 1984. In origine Bilenchi aveva pensato ad un altro titolo, *Il costo della vita*, però fu "presto scartato per l'involontario richiamo al linguaggio burocratico-sindacale". (M. DEPAOLI, in Bilenchi, 1995, p.v) oppure come confessa Bilenchi stesso in una intervista: "(...) *Gli anni impossibili*, ma è un titolo che ho sbagliato; non è bilenchiano. Volevo mettere *I giorni della vita*, ma me l'hanno fregato; quello sarebbe stato più bilenchiano. È troppo detto, *Gli anni impossibili*". La scelta generale rimanda all'intitolazione dei singoli racconti e allo stesso tempo ne costituisce il raccordo: è interessante notare infatti che, pur parlando degli anni dell'infanzia, la narrazione mette in rilievo le impossibilità, le difficoltà, i disagi che riguardano sia il giovanissimo protagonista sia gli altri personaggi in tre momenti particolari.

Da questo punto di vista Bilenchi crea una narrazione lineare su un fondo tematico "oscuro" e in sé tortuoso qual è quello dell'infanzia intesa come problema di un archetipo "impossibile". Questo archetipo non è semplicemente l'innocenza di cui parla tanta narrativa europea ma qualcosa di più complesso che analizzeremo in seguito. La prima impressione del lettore è quella di trovarsi di fronte ad una narrazione che con linguaggio

chiaro e diretto lo conduce in effetti in un mondo traumatico e contraddittorio qual è quello dell'infanzia dei protagonisti.

Nelle tre narrazioni ci sono vari tratti comuni che si collegano tra di loro: quello più importante e più evidente riguarda il ruolo del protagonista, l'io narrante, che è un bambino della cui vita vengono colti tre momenti significativi in tre fasi diverse della sua esistenza.

I racconti di Bilenchi generalmente sono caratterizzati dalla scelta dei personaggi chiave. Al centro del racconto c'è sempre la figura del bambino i cui sentimenti sono tormentati dalla crescita e dal cambiamento psicologico e fisico adolescenziale, e il cui confronto con il mondo esterno è sempre conflittuale. Tra questi rapporti il primo posto viene occupato dalla figura materna ma raramente troviamo messa in primo piano quella del padre. Ciò che ho detto sopra riguarda gli elementi comuni a molta narrativa contemporanea europea. In Bilenchi però la figura adolescenziale viene descritta in modo particolare. I protagonisti-bambini non percepiscono mai l'unità della famiglia: perfino la figura materna viene spesso sostituita o integrata da altri personaggi femminili come se queste figure materne si moltiplicassero. Uno degli esempi più conosciuti riguardo al ruolo del femminile lo troviamo nel libro, forse più noto, di Bilenchi, *Conservatorio di Santa Teresa*. Qui è la zia paterna che funge da figura materna integrandosi naturalmente con l'immagine diretta della madre. Al contrario la figura paterna spesso occupa una posizione periferica e il ruolo da essa svolto può subire delle modificazioni durante lo sviluppo del racconto. Questo può essere un elemento anche autobiografico, come fa notare lo stesso Bilenchi quando sottolinea: "chi legge i miei libri si accorge, credo, che io il babbo non l'ho avuto, cioè non l'ho visto". (BILENCHI, 1995, p.97).

Possiamo dire che il bambino percepisce le figure più importanti del nucleo familiare come se si muovessero su binari differenti, e il bambino-protagonista subisce le conseguenze di questa differenza o distanza, mentre si trova nel bel mezzo di una situazione frantumata.

Ma che posizione occupa la figura dell'*infans* nei racconti, e soprattutto in quale tipologia collocarlo? Il protagonista adolescente o *infans* proprio a causa delle circostanze in cui vive, cioè situazioni mai stabili, viene sempre messo davanti a dei punti interrogativi (quindi la sua posizione è incerta, si dibatte tra i differenti avvenimenti): il suo atteggiamento è incerto e il personaggio appare alla continua ricerca di ottenere delle spiegazioni, delle risposte, come ogni bambino che vuole sapere dove si trova e dove lo porterà il suo destino. Questi protagonisti bilenchiani hanno delle caratteristiche dell'*adolescere* ovvero quelle tipiche di colui che viene fuori da una età che non conosce ancora e va incontro ad una età che deve conoscere.

Confessa Bilenchi a questo proposito:

Mi interessa l'infanzia perchè è in quegli anni che l'uomo si forma. L'infanzia rappresenta un patrimonio che ci lasciamo dietro di noi, composto di tristezza e felicità, dal quale possiamo attingere quello di cui abbiamo bisogno in seguito: emozioni, sentimenti e una somma di esperienze che ci aiuteranno poi a correggere errori, a superare crisi e disgrazie. Ma che io sia uno scrittore che parla soltanto dell'infanzia non mi sembra vero e non vorrei che questo equivoco continuasse ancora. Spesso nei miei racconti, e un lettore avvertito avrebbe dovuto notarlo, i personaggi infantili costituiscono uno dei poli dialettici della vita che intendo rappresentare. (BILENCHI, 1995, p.80).

L'uomo m'interessa quando nasce e quando muore, per questo ho scritto spesso dell'adolescenza: l'adolescenza è un'invenzione poetica, è come la prima persona, un'invenzione di più, un dato di più che entra nel racconto. (BILENCHI, 1995, p.91).

Ad affascinarmi sono il bambino e il vecchio. Il primo perchè vuole capire, il secondo perchè ha capito. L'uomo nell'età di mezzo è misto di miseria, stupidità, alterigia, insensibilità. (BILENCHI, 1995, p.220).

Per queste ragioni è molto importante lo spazio, ovvero l'ambientazione della narrazione. Campagna e città sono lo spazio narrativo di ambientazione in cui vediamo svilupparsi la trilogia come molte altre narrazioni bilenchiane. L'elaborazione immaginaria dei luoghi geografici in Bilenchi avviene per sovrapposizione di vari elementi reali, per cui è possibile riconoscervi un archetipo di città che ha la fisionomia naturalmente delle città toscane, ma non esclusivamente. Ha detto Bilenchi nelle interviste rispettivamente nel 1981 e nel 1990:

Anche i miei spazi sono completamente inventati, nelle mie città c'è caso mai un po' di Bologna, Ferrara, Parma, Bergamo alta, e naturalmente Siena. (BILENCHI, 1995, p.91).

Posso dirti che le città che più amo sono quelle in pianura, perchè lo sguardo riesce ad abbracciare uno spazio più ampio, e hanno sempre un fiume. Mi piacciono anche le strade sinuose, come quelle dei quadri di Rosai, che lasciano immaginare più che vedere, e le vecchie mura medioevali possenti e inattaccabili, a delimitare uno spazio chiuso, con il loro contrasto fra il calore del mattone rossiccio e la fredda durezza della pietra serena.

C'è una parte di me che subisce il fascino della natura, nella quale ogni componente, dall'albero alle crete, ha un suo misterioso disegno logico, una sua ragione di esistere in rapporto agli altri elementi. C'è poi la campagna, domata dall'uomo in geometrie regolari e rassicuranti, fatte di campi e case squadrate, di strade alberate e di canali, che sembra indicare una vittoria degli sforzi umani. (BILENCHI, 1995, pp. 210-211).

Come si nota nella citazione, l'altro elemento da tenere in considerazione per una individuazione dell'immaginario bilenchiano risulta essere il paesaggio, inteso soprattutto come natura e campagna. Essendo nato e

cresciuto nell'ambiente della campagna toscana — vicino a Colle Val d'Elsa, lo scrittore ha avuto modo di osservare attentamente gli spazi che lo circondavano e che da scenario reale si sono trasformati in grandi contenitori di indicazioni ed elementi significativi nell'impianto della narrazione, come dice in un ricordo:

Da ragazzo ho vissuto molti anni in campagna, in una provincia, quella di Siena, che è tra le più varie e suggestive (...); ebbi modo di percorrere innumerevoli volte questa terra e di abitarvi, ora in un luogo, ora in un altro ininterrottamente sino a sedici anni. Ed ero, si può dire, nato in campagna, anche se a poche centinaia di metri dal paese, dove allora non arrivavano le case e le vie che oggi hanno inghiottito tutto, i campi e la fabbrica dei miei parenti. Le mie prime passeggiate, le mie prime esperienze le ho compiute per strade campestri (...). I primi colori che ho visto e su cui ho riflettuto sono stati quelli dei fiori dei campi. Il paesaggio ha quindi esercitato su di me un'educazione formatrice eguale (...). (BILENCHI, 1995, p.77).

Il paesaggio bilenchiano viene descritto nei minimi dettagli funzionali rispetto al personaggio, con una nitidezza che fa venire in mente le letture che avevano influenzato lo scrittore sin da ragazzo (i classici latini, i mistici senesi, i padri della Chiesa, i realisti: Boccaccio, gli scrittori russi, i grandi narratori inglesi: Fielding, Manzoni, Goethe, Kafka, Joyce, Proust, e numerosi poeti). E il paesaggio viene interpretato come prolungamento della visione dei personaggi — a volte tormentata, a volte incerta, a volte alla ricerca di tranquillità — e la descrizione della natura non avviene da un punto di vista esteriore ma può essere inteso anche come la proiezione esterna dello stato d'animo dei personaggi (tra l'altro suggerito già dai titoli stessi). Non soltanto la natura si limita a rispecchiare i sentimenti dei personaggi, quanto più sovente serve come una specie di rifugio della memoria per gli altri attanti, e per il protagonista-bambino è irraggiungibile, piena dei misteri. Su questo argomento ha riflettuto esemplarmente Roberto Carifi che a proposito de *Il gelo* confessa:

Il gelo di Bilenchi mi sbalordisce per la sua asciuttezza fatica e destinale, per l'elementare nudità dell'accadere. Opera della memoria, ma di una memoria davvero congelata e inguaribile; dunque nè memorialismo nè mero autobiografismo, bensì privilegiamento di un luogo, quello dell'infanzia-adolescenza, che dà al tempo il suo carattere destinale. (CARIFI, in Autori vari, 1989, p.57).

Nel brano seguente — tratto dal *Conservatorio di Santa Teresa* — troviamo un atteggiamento tipico dell'immagine del paesaggio bilenchiano. Paesaggio che non è mai descritto o reso realisticamente in senso stretto però ha la precisa funzione di realizzare delle corrispondenze, di individuare l'esperienza del personaggio.

Fortemente indicativa proprio nel Conservatorio è una descrizione del paesaggio che si sovrappone al dialogo tra la madre di Sergio (Marta), e tra Sergio e la zia (Vera), conversazione significativamente allusiva che che si svolge durante una gita notturna sul fiume:

Appena si mossero egli fu colpito dal canto delle rane che, per il frastornio causatogli dalla rapida discesa e poi per l'allucinata suggestione che gli era venuta dallo specchio glaciale del fiume, non aveva ancora avvertito. Qualche volta durante il giorno i ragazzi tenevano in mano piccoli pesci e rane infilati in un giunco. Morte, le rane facevano ribrezzo e Sergio aveva pensato che era bene uccidere quelle brutte bestie; ma ora il loro canto copriva tutta la valle e ammorbida la gelida freddezza del fiume. Il canto si affievolì via via che Sergio e Marta procedettero sull'argine e se ne sollevò più forte un altro dinanzi a loro; e fu un continuo susseguirsi di canti. Le rane dovevano essere disposte a gruppi sulle sponde dove l'acqua ristagnava in piccole insenature. Ogni gruppo gracidava perfettamente a tempo come fosse una sola rana fornita di gigantesca voce impegnata nel calmo e armonioso discorso; e dagli echi lontani si capiva che su di un unico ritmo si regolavano i diversi gruppi. Improvvisamente sembrava che, fugata la chiarezza lunare, la notte venisse giù a ondate, l'una più oscura dell'altra, segnate dal ritmo del canto. Quella nuova illusione divenne per Sergio realtà finchè egli e Marta non incontrarono uno stagno posto alla loro destra, nel mezzo dell'erba, un po' distante dal fiume. Anche lo stagno era pieno di rane che gracidavano ognuna per proprio conto in una folle agitazione. Le rane si affrettavano come volessero soverchiarsi tra loro e soverchiare quelle del fiume. Sergio fu preso da un senso di malessere per quei gridi disordinati e assordanti. Anche Marta doveva esserne rimasta impressionata. Disse: "Sono come uomini che non riescano a vivere per gli altri uomini". Poi aggiunse. "Questo strepito turba quanto un lamento umano". Sergio trovò nelle parole della madre un nuovo stimolo ad abbandonarsi alla tristezza nella quale andava immergendosi. Il gracidio sempre più confuso dissolse in lui l'illusione che la notte venisse giù a ondate, creatagli dalla ritmata cadenze delle rane incontrate poco prima. Il canto ormai statico nella sua sconvolgente irregolarità lo riportò impensatamente a una suggestione di giorno solare quando i rumori provenienti con strani riflessi dai campi, dalla strada, dalle ville creavano con il loro incompasto, pulviscolare ronzio un alone di suoni ansioso e ossessionante che si sollevava, fatato ed estraneo, sulla distesa pace della circostante pianura.

Sergio e Marta furono impediti di proseguire da quelle voci disperate. Quando si sorprese sulla via del ritorno ancora troppo lontano dalla villa, parve a Sergio di essere inseguito da una minaccia. Il lamento delle rane lo accompagnò su per il viottolo, fino ai campi e alla strada; Sergio avrebbe voluto respingerlo nella valle, nell'acqua, con le mani, come fosse un corpo da potersi toccare. Ebbe una confusa voglia di parlare senza saper bene di che. Poi desiderò di rivolgere una domanda a Marta, ma presentì che le sue parole avrebbero creato un distacco tra lui e la mamma. "Chi è la maestra di ricamo malata? Che facevate tu e Vera al Conservatorio?" chiese infine. Urtato egli stesso dal tono della sua voce, aggiunse bruscamente: "La zia non ti deve voler bene. Non ha insistito perchè ti portassero in città". Come se qualcuno contro la sua volontà, gli dettasse quelle accuse, aggiunse: "Anche altre volte ho visto che non ti vuol bene". "Stupido, come puoi pensare queste sciocchezze? Anche prima che sposassi il babbo Vera era la mia amica più fedele. Abbiamo vissuto insieme come

sorelle” gli rispose Marta con voce risentita. “Mi è parso che avesse voglia di andare in città senza di te” disse Sergio e si sentì aspro verso la mamma. “Ti ripeto di non dire sciocchezze” disse Marta e gli strinse il braccio fino a fargli male. “Vera ha portato anche i miei saluti alla maestra. Ci voleva bene, poveretta, quando eravamo a Santa Teresa” aggiunse. “Credo che le importasse più la gita in città che la maestra” disse Sergio. Capiva di non comportarsi lealmente verso Vera parlando in quel modo a Marta, ma non poteva trattenersi. Le parole contro la mamma e la zia gli venivano sempre suggerite da un essere misterioso che lui stesso, ora, sollecitava e che di simili risposte doveva avere una riserva infinita. “Guai a te se ripeti certe stupidaggini in sua presenza. Non vorrei credesse che te le abbia dette io”. disse Marta e gli strinse con più forza il braccio. “Credo che le importasse più la gita in città che la visita alla maestra” disse ancora Sergio, e si compiacque di quella frase cattiva. Marta gli dette uno strattone. Sergio fu urtato dal contegno della mamma. Avrebbe avuto da chiederle spiegazioni sul Conservatorio di Santa Teresa, sulle persone delle quali lei e Vera parlavano durante le gite sul fiume, spiegazioni che quella sera gli sembravano necessarie, urgenti, ma ogni parola si sarebbe sprigionata da un groviglio di risentimenti che si agitavano dentro di lui e, nel timore che Marta lo trattasse in maniera ancora più brusca, tacque. Continuò in silenzio il suo colloquio con la mamma e fu capace di rivolgerle le accuse più perfide e impensate. La guardò con apprensione come se lei avesse potuto udire. Taceva accigliata. Certamente era irritata. Forse pensava a Vera. Dovevano volersi bene Vera e Marta; molto più di quello che ne volessero a lui. Nè egli avrebbe potuto chiedere un po’ di affetto al babbo e alla nonna. Non gli importava nulla di loro. Gli erano estranei. Si staccò dal fianco di Marta e la seguì a distanza di qualche passo. (BILENCI, 1973, pp.22-24).

Per l’analisi della funzione svolta dal paesaggio non bisogna trascurare un altro elemento, anzi sarebbe meglio dire il ruolo di una presenza importantissima nella vita di Bilenci. Questo personaggio è il pittore ed amico Ottone Rosai a cui Bilenci era legato da un lungo e fortissimo senso di amicizia. Bilenci sostiene di essere stato influenzato dal pittore soprattutto nella percezione del paesaggio mentre nella lettura dei quadri di Rosai trova qualcosa di simile alle sue espressioni narrative. E qui va anche notato che Bilenci legge Rosai attraverso se stesso. Anche prediligeva particolarmente il paesaggio senese rispetto a ogni altro, in quanto riteneva che vi è una sostanziale differenza a livello di elaborazione di immagini creative: mentre il primo, cioè il paesaggio senese, lascia punti di fuga per la fantasia il secondo, il paesaggio non senese, non darebbe le medesime possibilità. Attraverso i brani che seguono possiamo renderci conto più in dettaglio di quanto necessario fosse per lo scrittore un tale modo di vedere, e proprio in pagine in cui ci parla di Rosai:

(...) Rosai era riuscito a fermare gli umori di cui la città e la campagna si ammantavano in un’ora particolare di una particolare stagione e sembrava aver spezzato la catena che teneva legati gli uomini tra loro. Ma era una breve illusione. Alberi, muri, strade, case, ville si scoprivano subito personaggi, al pari degli uomini che

figuravano nelle tele vicine, alti, in piedi, o accartocciati su se stessi. Erano anzi personaggi che attraversavano il momento più melanconico della loro esistenza. L'opera di Rosai era lì completa e complessa dinanzi a me, placata nell'immutabilità e nell'essenzialità dei colori e delle architetture. (BILENCI, 1976, p.48).

A Rosai piaceva molto Siena e la sua provincia, il paese in cui io e Maccari avevamo la casa, e gli altri paesi che incontravamo. Esprimeva emozioni, riflessioni e giudizi con parole piane e brevi; io pensavo che parlasse così di rado per non distrarsi da campagne e paesi e dagli uomini che li abitavano. Gli piacevano particolarmente, dove erano più ampie, le pianure coltivate a grano e a trifoglio, con gli anemoni violacei e le margherite bianche in mezzo, con filari di viti dalle foglie piccole e pulite, e qualche fila di pioppi argentei in lontananza, e più distante ancora basse e tonde colline che chiudevano il paesaggio come in una cornice. Diceva che la campagna senese era più bella di quella di Firenze perchè meno costruita dall'uomo, fatta di nulla, e che si lasciava inventare dalla fantasia di chi la percorreva. La sera quando passammo di nuovo per Siena volle fermarsi nella Piazza del Campo. Il cielo era appena imbrunito e Rosai ci disse che calava dritto sui palazzi, sulla piazza e sulle strade; spesso accadeva anche a Firenze. Era il cielo che aveva ispirato i pittori del Trecento. Poi tacque per tutto il ritorno.

La domenica dopo lo trovai solo al caffè. Si mise a parlare del mio paese, di Siena, della campagna, di Montalcino e della immensa distesa di crete che lo circondavano, come se non fossi stato con lui in quella gita e, a volte, i giudizi contrastavano con quelli già espressi durante la strada. Lo aveva colpito la verità della campagna, ora geometrica e parca, ora ricca di verde e di alberi, disordinata, ora resa deserta dalle crete. Mentre da Buonconvento correvamo a Montalcino e Radicofani, mi disse, era stato così oppresso dalla malinconia da non potere isolare e percepire distintamente un solo tratto di quella terra spoglia e angosciosa che tanto gli sarebbe piaciuto dipingere, mentre gli era facile con le strade di Firenze e con quelle che attorniavano Firenze da ogni lato e alle quali sapeva legare ogni attimo della propria tristezza e della propria felicità. La campagna vicino a Colle, gli era, invece, apparsa troppo verde e troppo ricca di alberi, di rosso, di viola, e gli aveva messo addosso il medesimo sgomento delle crete, perchè i colori già elaborati si sovrapponevano l'uno all'altro lì sulla terra, nelle piante, nel fiume, nel cielo, nè la fantasia vi trovava viottolo da percorrere. (BILENCI, 1976, pp. 50-51).

Ed ero contento che la mia campagna, con i suoi stimoli pur così contrastanti, gli avesse dato la certezza di essere quello che era. (BILENCI, 1976, p.51).

2. Il sistema dei personaggi

A questo punto, con l'ausilio dei brani citati, siamo arrivati ad un'altra questione importante per la costruzione narrativa, cioè al sistema dei personaggi che si incrociano nei racconti. Ma prima di affrontarlo nello specifico vorrei qui sottolineare, in merito alla trilogia, che l'universo dei senza-nome nella prosa bilenchiana ha una motivazione funzionale alla stessa narrazione sia perchè i personaggi senza nome, come avremo modo di vedere in dettaglio, si comportano nell'ambito della propria funzione narrativa e non in quello psicologico o, addirittura, autobiografico (*il nonno*

è *quel* nonno, *il* bambino è *quel* bambino, ecc) sia perchè essi devono specificare la propria individualità rispetto ad un archetipo ideale creato nell'infanzia (l'immaginario della solidità opposto a quello del caos distruttivo). Bigongiari ha interpretato la questione indicando la parabola costitutiva del personaggio essenzialmente legata a questa dinamica, in quanto per Bilenchi

l'individuo come tale non può identificarsi se non ricostituisce a distanza l'imprendibilità dell'archetipo: finchè giuoca con esso una partita perduta in anticipo, la sua responsabilità è limitata. Perchè il personaggio nominale, si può concludere, è atipico proprio in quanto, portatore di una carica archetipica, si diversifica, come elemento sociale, da essa e quasi la disinnesca in se stesso, nella propria irreparabile individualità. (BIGONGIARI, 1970, p.121).

Possiamo dire che esiste una certa connessione omogenea in tutta l'opera bilenchiana nell'intreccio e nella concatenazione tra personaggi attanti.

E interessante ricordare a questo proposito ciò che Mario Luzi, uno dei lettori più assidui di Bilenchi, sostiene soffermandosi sul rapporto tra interiorità del personaggio e mondo esterno:

La grande innovazione prodottasi all'interno di Bilenchi, non bisogna dimenticarlo, è infatti uno spostamento dell'epicentro della narritività da una mente di autore attenta ed equidistante dai suoi oggetti verso l'interiorità continua e determinante di un solo personaggio. (LUZI, 1991, pp.15-16).

Va notato che una posizione rilevante è occupata dal rapporto tra madre e padre, rapporto che determina tutta la circostanza familiare e di conseguenza un aspetto dello spazio narrativo, cioè quello dell'ambiente familiare. Questo rapporto nella maggior parte dei casi è messo in secondo piano, come avevamo già accennato, anche per motivi autobiografici (il padre spesso assente). Il problema a livello diegetico viene risolto in diverse maniere: la figura del padre viene allontanata materialmente dal nucleo familiare per un certo periodo lasciando le figure femminili da sole: per esempio il padre nonostante la sua volontà deve partire per la guerra (nel *Conservatorio di Santa Teresa*), oppure (un altro esempio tratto dal racconto *La miseria*) il padre si vede costretto a partire per un'altra città per guadagnare di più e così aiutare la sua famiglia. Però questa distanza fisica, esteriore è una percezione sempre accompagnata parallelamente da una distanza psicologica interna che, presente sin dall'inizio, tra il padre e il resto della famiglia, può però mutare nel racconto (per esempio il rapporto tra il padre e il figlio ne *La siccità*).

Proprio per la mancanza, ovvero per la posizione incerta della figura maschile, la figura della madre assume un significato maggiore e per il bambino-protagonista l'accento psicologico si sposta verso la madre o addirittura verso le figure femminili di stretta parentela: la nonna, la zia; e verso quelle con le quali ha un rapporto esteriore: la vedova e sua figlia ne *La miseria*, compagne di scuola diventate poi amiche, figure femminili completamente sconosciute (*La miseria, Il gelo*). Fra i critici Giuseppe Nicoletti ha insistito particolarmente sulla necessità di correlare l'universo adolescenziale con la figura materna, ma, tenendo per buona la riflessione del critico, vorremmo che l'attenzione si facesse ricadere anche sui sostituti della figura materna e sulle figure complementari di tipo maschile. Per questo motivo non ci pare di poter sottoscrivere un giudizio che assegna una centralità alla figura materna. Dice Nicoletti:

Resta tuttavia dominante il controllo esercitato dall'io narrante che misura continuamente ogni scarto della narrazione, ogni minima diversione descrittiva dell'asse del racconto con il metro della propria sensibilità. È la stessa vulnerabile sensibilità di tutti gli adolescenti bilenchiani, incerti e timorosi di varcare la soglia della maturità e di abbandonare al contempo lo spazio circoscritto e garantito dalla protezione materna (« Corsi in casa e raccontai a mia madre ciò che avevo veduto »); su di essi agisce una fascinosa e irresistibile forza regressiva, la nostalgia imperiosa di un calore che vorrebbero indivisibile e imperituro. (NICOLETTI, 1988, pp.245-246).

Spesso le varie figure materne, con ruoli diversi, vengono semplicemente integrate o addirittura sostituite con altre figure femminili, e ad ogni modo la figura materna non è mai esclusiva ma moltiplicata e molteplice, soggetta ad essere appunto sostituita nel suo ruolo pur essendo presente come personaggio nella narrazione.

Un personaggio decisivo — soprattutto nella trilogia de *Gli anni impossibili* — è la figura del nonno, perchè proprio a causa del rapporto comunicativo che si instaura tra il bambino e il nonno, il bambino vede i suoi familiari come avversari che rappresentano un ostacolo per il nonno, mentre questi assume al ruolo di custode del mistero, di colui che sa tutto, che è più intelligente dagli altri ecc. Il bambino interpreta in questa luce tutti gli avvenimenti che dipendono dalle decisioni del nonno, mentre con visione distaccata il lettore capisce che le preoccupazioni della nonna in quanto alla sensatezza di tali scelte sono del tutto fondate. Questa idealizzazione incantata del ruolo del nonno, che ne *La siccità* ha una posizione centrale, ne *La miseria* invece viene da Bilenchi sintomaticamente introdotta ad inizio di narrazione dalla descrizione della morte del personaggio, indicando dunque al lettore l'avvenuto distacco dell'*infans* da quella figura parentale.

Dal punto di vista del bambino, oltre alle figure che sono in stretto legame con la famiglia, i coetanei rappresentano una sorta di specchio del mondo esterno da cui, tramite i compagni, l'*infans* risulta adesso essere attratto. Questi "nuove" figure, compagni di scuola e in genere adolescenti, appartengono alla cerchia delle conoscenze nei giorni di vacanza, e lo aiutano ad affrontare, con lui condividendole, le contraddizioni dell'adolescenza. Bilenchi, soprattutto ne *Il gelo*, mette in primo piano il rapporto che nasce tra il protagonista e i deuteragonisti, mentre ne *La miseria* solo la figura di una bambina rappresenta emblematicamente tutto ciò che il protagonista non ha, ovvero il benessere. Una caratteristica importante del bambino-attante è che questi non riesce ancora a poter contare su degli amici affidabili, e anzi spesso quelli che egli credeva davvero amici dimostrano di essere al contrario traditori (del legame amicale), se non addirittura antagonisti o veri e propri nemici.

Un segno evidente ci pare dunque di poter mettere in rilievo, a conclusione delle nostre brevi riflessioni: ovvero questa difficoltà psicologica messa a fuoco nell'intera opera di Bilenchi soprattutto da un immaginario dell'infanzia considerata elemento magmatico, caotico, insidioso, fatto di relazioni provvisorie e mutevoli. La figura del protagonista *infans* che non trova qualcuno di cui fidarsi davvero (data la mutevolezza persino delle figure parentali) ne è la riprova. Se questi si trova fra "nemici", non è argomento da poco per il narratore che, solo nella maturità, deciderà di scrivere un libro di straordinarie prose dedicato ai suoi più cari compagni di viaggio, artisti e scrittori, intitolandolo sintomaticamente *Amici*.

Bibliografia

Autori vari

1989 *Contributi critici su Romano Bilenchi*, a cura di L. Draghici e S. Coppini, Prato, Biblioteca Comunale "Alessandro Lazzerini".

BIGONGIARI, PIERO

1970 *Prosa per il Novecento*, Firenze, La Nuova Italia.

CARIFI, ROBERTO

1989 *Il gelo di Bilenchi: la memoria inguaribile*, in Autori vari, pp.57-63.

LUZI, MARIO

1991 *Il tempo della prosa*, in Autori vari, pp.14-16.

NICOLETTI, GIUSEPPE

1988 *Scritture novecentesche a Firenze*, Milano-Napoli, Ricciardi.

Edizioni delle opere di Bilenchi citate:

La siccità, Edizioni di "Rivoluzione", 1941.

I silenzi di Rosai, Firenze, Edizioni Pananti, 1971.

Conservatorio di Santa Teresa, introduzione di M. Luzi, Firenze, Vallecchi, 1973.

Amici. Vittorini, Rosai e altri racconti, Torino, Einaudi, 1976.

I miei rapporti con Tozzi, in Autori vari, Romano Bilenchi da Colle Val d'Elsa a Firenze. Immagini e documenti, a cura di V. Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1991, pp.71-76.

Amici e altri racconti, introduzione e note di C. Nesi, Milano, Bompiani, 1993.

Gli anni impossibili, introduzione di M. Depaoli, Milano, Bompiani, 1995.
Le parole della memoria. Interviste 1951-1989, a cura di L. Baranelli, Fiesole (Firenze), 1995.

UMORISMO E AVANGUARDIA¹

Vorrei tracciare alcuni spunti per esaminare la possibilità delle relazioni tra l'umorismo di Pirandello e la spiritualità dell'avanguardia.

1. La natura paradossale della rappresentazione artistica

L'ultima frase de *L'umorismo* è questa: "Quanto valga un'ombra l'umorista sa bene: il Peter Schlemihl di Chamisso informi."² Peter Schlemihl vende la propria ombra e insieme a questa perde anche l'esperienza realistica dell'esistenza. Senza l'ombra egli non è un uomo intero; è sradicato dal mondo, non ha il pieno diritto di vivere nella realtà degli altri.

Partendo da tale contesto, pare possibile che per Pirandello anche il fatto estetico — in quanto umoristico — abbia le stesse caratteristiche di Peter Schlemihl: senza la sua *ombra*, che sarebbe il risultato del funzionamento particolare della riflessione nell'opera umoristica, cioè il sentimento del contrario, esso non è reale, non è intero, sicché la rappresentazione artistica, intesa tradizionalmente, come una costruzione illusoria, idealizzatrice della fantasia creatrice dell'artista, è in sè stessa irreale, è

¹Per quanto riguarda la teoria dell'umorismo di Pirandello si rinvia ai suoi seguenti scritti: *Un preteso poeta umorista del secolo XIII*, in: *La vita italiana*, 15 febbraio 1896. Alberto Cantoni, in: *Nuova Antologia*, 16 marzo, 1905. (Titolo attuale: *Un critico fantastico*.) *I sonetti di Cecco Angiolieri*, in: *Arte e scienza*. Roma, W. Modes Libraio-editore, 1908. *L'umorismo*. Lanciano, R. Carabba, 1908. Tutti questi scritti sono raccolti in: *Tutte le opere di Pirandello*. Vol. VI. *Saggi, poesie, scritti vari*, Milano, Mondadori, 1960. Le citazioni del presente articolo sono tratte da un'edizione precedente: Pirandello: *Saggi*. A cura di Manlio Lo Vecchio Musti. A. Mondadori Milano, 1939. (menzionato in avanti come: *Saggi* 1939.)

Per l'avanguardia si rinvia ai seguenti volumi: Kassák Lajos: *Az izmusok története*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1972. e Mario De Micheli: *Az avantgardizmus*. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, Budapest, 1978. III. kiadás.

²op. cit., in *Saggi* 1939, p. 176.

finzione.³ Ma far vedere quest'irrealità, nell'ironico, nel grottesco e nell'umoristico, pare in fondo un atto vero e realistico da parte dell'autore, forse l'atto più reale e più vero possibile. Far vedere la natura paradossale della rappresentazione artistica: è questa la verità dell'arte umoristica, oltre che rappresentare una relazione schizofrenica tra le cose e l'uomo.

Appunto l'apparizione di questa natura paradossale della rappresentazione artistica nell'umorismo crea la possibilità di paragonare l'umorismo e l'avanguardia, in quanto anche nell'avanguardia si esprime una certa rinuncia alla possibilità della rappresentazione artistica tradizionale.⁴

2. *La mutata relazione tra l'uomo e le cose*

Anche sul piano delle aspirazioni dell'avanguardismo sta la rappresentazione della mutata relazione tra l'uomo e il mondo. In questo senso l'aspirazione dell'avanguardia fa parte del ciclo della storia dell'arte. Lajos Kassák cita nel suo libro sugli ismi i pensieri di Herwart Walden, teorico dell'espressionismo, fondatore nel 1910 della rivista *Der Sturm*: *"Ezért az expresszionizmus megértésének érdekében vissza kell mennünk ellentétéhez, az impresszionizmushoz. Walden szerint mindig ez a két irány váltakozott a művészettörténetben, és az impresszionista korokat mindig expresszionista korok követték. Az impresszionista, Walden szerint, a külvilág benyomásait alakítja, látványt, élményt, történést ad vissza, és a természet utánzásához vezet. Az expresszionista ezzel szemben a természet-*

³Troviamo una posizione simile già nell'ironia romantica, (apparsa proprio anche nel *Peter Schlemihl*) trattata anche da Pirandello ne *L'umorismo*, in *Saggi* 1939, p. 19-20.: "L'io, sola realtà vera, spiegava Hegel, può sorridere della vana parvenza dell'universo: come la pone, può anche annullarla; può non render sul serio le proprie creazioni. Onde l'ironia: cioè quella forza — secondo il Tieck — che permette al poeta di dominare la materia che tratta; materia che si riduce per essa — secondo Federico Schlegel — a una perpetua parodia, a una farsa trascendentale. Trascendentale, più d'un po', osserveremo noi, questa concezione dell'ironia: né, del resto, se consideriamo per poco donde ci viene, poteva essere altrimenti. Tuttavia essa ha, o può avere, almeno in un certo senso, qualche parentela col vero umorismo /.../. ..nell'ironia retorica, non bisogna prender sul serio quel che si dice; lì, nella romantica, si può non prender sul serio quel che si fa. /.../ L'infingimento, quella tal contraddizione fittizia, di cui parla la retorica, è diventata qua, a furia di gonfiarsi, la vana parvenza dell'universo. Ora ecco: se l'umorismo consistesse tutto nella puntura di spillo che svescia quella rana abbottata, ironia e umorismo sarebbero press'a poco la stessa cosa. Ma l'umorismo, come vedremo, non è tutto in questa puntura di spillo."

⁴vedi a proposito il saggio di Ortega Y Gasset: *Az "emberi" kiesése a művészetből, /La deshumanización del arte/ Hatágú Síp Alapítvány, Budapest, 1993. (reprint, ABC Könyvkiadó Részvénytársaság, Bp. 1944.)*

től és esetlegességeitől függetlenül, belső vízióit fejezi ki. Az expresszionizmus tehát, írja, semmiképpen sem szándékolt felfedezés és nem modern. Mindig is volt, az ősidőkben is. Az impresszionizmus, fűzi tovább következtetéseit, a hanyatló kultúrák művészete.⁵

L'uomo dunque, di volta in volta, tenta di allontanarsi dalla superficie delle cose e di capirle più profondamente. In questi momenti vorrebbe arrivare alla sostanza delle cose e periodicamente quest'ambizione cambierà necessariamente anche la sua riflessione insieme alle forme e alle tecniche della sua arte. Nell'avanguardismo storico quest'ambizione fondamentale ottiene la sua formulazione nelle varie ideologie-programmi e tecniche-forme delle varie tendenze.

Anche il fenomeno umorismo capita — non a caso — nel campo visivo di Pirandello appunto in un momento previo di cambiamento, e si rivela adatto ed elastico in grado di poter rappresentare problemi importanti e concernenti la prossima vicenda dell'epoca, e una diversa sensibilità intellettuale. Nel clima intellettuale dell'inizio del secolo è chiaro che il positivismo e l'arte che sta alla sua base (naturalismo e impressionismo) sono in declino e lasciano lo spazio alle strategie conoscitive ed espressive che gravitano intorno alla sostanza delle cose.⁶

⁵vedi KASSÁK LAJOS: op. cit., p. 83-84. "Per poter capire l'espressionismo, bisogna tornare al suo contrario, all'impressionismo. Secondo Walden nella storia dell'arte si sono sempre alternate queste due tendenze e alle epoche impressionistiche seguivano sempre epoche espressionistiche. Secondo Walden l'impressionista forma le impressioni del mondo esterno, dá spettacolo, azione e porta all'imitazione della natura. L'espressionista invece, staccato dalla natura e dalla contingenza di essa, esprime la propria visione interna. Dunque, l'espressionismo non è una nuova trovata. Esisteva sempre, anche nei tempi preistorici. L'impressionismo, ragiona Walden, è l'arte delle culture in discesa." (traduzione della relatrice)

⁶vedi SZERB ANTAL: *A világirodalom története*. 6. kiadás, Magvető Kiadó, Budapest, 1980. p. 806-808. "A századvég írói, a dekadensek úgy érezték, hanyatlóban van a világ, egy nagy korszak végére értek, ők az utolsó nemzedék. A mai író ezzel szemben úgy érzi, már vége is van egy korszaknak, amely nagyon szép vagy nagyon csúnya volt (az író felfogásának megfelelően), de teljesen csak volt, mi már benne vagyunk a válságban, amelyből egy új világnak kell születnie. /.../ Az új világérzés mindenesetre arra kényszeríti az írókat, hogy regényt írjon, amely nem regény, verset, amely nem vers és drámát, amely nem dráma - forma és tartalom a legnagyobb zavarban néznek egymás szemébe. /.../ A húszas évek zrlése a világháborút követő válságtudatból fakadt, ide tartozik az expresszionizmus, a szürrealizmus, az izmusok általában; majd ezeket felváltja az új játékoság és ironia divatja. /.../ a kor legjellemzőbb és legsikeresebb műformája az átmenet irodalom és tudomány között. /.../ a magasabb rendű olvasó pedig azokat a műveket keresi, amelyekben a szellem önszemlélete juthat szóhoz: az angol és spanyol esszéket és a német szellemtudományi munkákat, az okos és kemény

3. La dimensione diversa dell'umorismo

Però l'umorismo non è soltanto una di queste strategie e tecniche nuove; è un fenomeno molto più complesso. L'umorismo, a mio avviso, è l'espressione artistica del difficile momento di transizione, e come Pirandello lo accentua, non rispecchia solamente lo stato d'animo turbato e spaventato dell'uomo contemporaneo che sta davanti all'abisso della cognizione, tanto l'umorismo esisteva sempre, e s'affacciava sempre nelle epoche in trasformazione, sebbene non come coscienza sociale o artistica in generale, piuttosto come coscienza personale.

Considerando l'umorismo come l'espressione poetica della crisi conoscitiva avvenuta nell'epoca di transizione, diventa chiara l'affermazione di Pirandello secondo la quale l'umorismo è un'arte rara e particolare, che caratterizza — bensì in ogni epoca — pochi artisti:

“Non c'entra la diversità dell'arte antica dalla moderna, come non c'entrano le speciali prerogative di questa o di quella razza. Si tratta di vedere in che senso si debba considerar l'umorismo, se nel senso largo che comunemente ed erroneamente gli si suol dare e ne troveremo allora in gran copia così presso le letterature antiche come presso le moderne di ogni nazione; o se in un senso più ristretto e più proprio, e ne troveremo allora parimenti, ma in molto minor copia, anzi in pochissime espressioni eccezionali, così presso gli antichi come presso i moderni, d'ogni nazione.”⁷

Evidentemente non tutti e non molti sono capaci di percepire con sensibilità, pari a un barometro, il momento, quando l'uomo teso verso le

francia bfrálatokat és polémiákat, az olasz intellektuális humor különös termékeit. A kor jobban megfelel a kritikának, mint az alkotásnak.”

“Gli scrittori di fine secolo si sentivano l'ultima generazione di una grande epoca in decadenza. Lo scrittore di oggi invece sente che un'epoca bellissima o bruttissima (secondo il punto di vista dello scrittore) è già definitivamente finita, e noi siamo dentro una crisi che deve partorire un mondo nuovo. /.../ La nuova visione del mondo comunque costringe gli scrittori a scrivere romanzi che non sono romanzi, poesie che non sono poesie, drammi che non sono drammi - forma e contenuto si affrontano nella confusione più grande. /.../ Il gusto degli anni venti nasce dalla coscienza della crisi proseguita dopo la grande guerra, l'espressionismo, il surrealismo, gli ismi in generale; a questi fa seguito la moda della nuova gioscosità e l'ironia. /.../ il genere più caratteristico e più felice dell'epoca è il passaggio tra letteratura e scienza. /.../ il lettore più raffinato cerca le opere in cui esprimere l'autoriflessione dello spirito: i saggi inglesi e spagnoli, le opere tedesche sulla scienza dello spirito, le acri e coraggiose critiche e polemiche francesi, i particolari prodotti dello humour intellettuale italiano.” (Si tratta della letteratura fra le due guerre). (traduzione della relatrice)

⁷vedi *L'umorismo*, in *Saggi* 1939, p. 37.

prospettive più profonde del conoscere, verso “la verità”, si arresta, dubbioso, forse disperato pure, nell’ansia causata dall’impossibilità o dalla riuscita problematica della sua impresa conoscitiva. Infatti tale ruolo-“barometro” artistico esige un’acutezza critica e nello stesso tempo sensibilità artistica e capacità di espressione: una rara costellazione di capacità.

L’arte dell’umorismo rappresenta il fenomeno critico, quello chiamato l’autoriflessione dello spirito riflettente, il fenomeno che caratterizza la crisi estetica e scientifica gravida di nuove prospettive. L’umorismo è una formulazione di una delle cause — quella soggettiva — del problema estetico, è la sua apparizione particolare, perché estetica. Cioè nell’umorismo si esprime in modo sensibile proprio il problema stesso, il quale poi si affaccia anche come problema estetico, e al quale le varie tendenze dell’avanguardia offrono le proprie soluzioni artistiche.⁸

4. *L’umorismo come l’avanguardismo segreto di Pirandello*

Si potrebbe considerare l’umorismo come l’avanguardismo segreto di Pirandello, ma inteso non in senso solito, cioè non come una proposta per risolvere il problema estetico, piuttosto come la rappresentazione sensibile del problema stesso. L’umorismo non *vuole* — come gli ismi in generale — apparire come risposta al problema dell’arte, percepito anche da Pirandello, non si presenta come Arte vera, ritrovata, non offre programma poetico o militante. Sebbene Pirandello, non una volta, accentui la qualità particolare, non normale, dell’umorismo,⁹ allo stesso

⁸cfr. MARIO DE MICHELI, op. cit., p. 8-52. De Micheli non parla di ragioni soggettive e psicologiche tra le ragioni dell’avanguardismo, nemmeno della crisi cognitiva; egli trova i motivi dell’avanguardia nel cambiamento dei vari processi sociali.

⁹cfr. PIRANDELLO: *Un preteso poeta umorista del sec. XIII*, in *Saggi* 1939, p. 275: “Noto questo, perché in verità, checché se ne voglia dire, l’umorismo non è mai una forma d’arte sana e piana; la vita, com’è nel suo grande insieme, resta nel mezzo tra l’un eccesso e l’altro, e assai difficilmente il poeta umorista può levarsi dal suo punto di vista a coglierla intiera. /.../ E perciò solo può interessare ed esser tollerato l’umorista, come può interessare un medico ammalato che in una sala anatomica, studiando in un cadavere il muscolo che anche egli ha guasto, rompa in un riso amaro sulla miseria e fragilità umana.” ossia cfr. ne *I sonetti di Cecco Angiolieri*, in *Saggi* 1939, p. 304-305. “Non ci sentiamo guizzar dentro, spesso, pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili finanche a noi stessi, come sorti davvero da un’anima diversa da quella che normalmente ci riconosciamo? /.../ Che cosa dà valore a tutti questi scherzi d’ombra? Un profondo e sottile sentimento filosofico, pessimistico o scettico, sentimento che si sdoppia e talvolta anche si moltiplica cosicché

tempo dimostra un dissidio quasi umoristico nel definire quell'atteggiamento artistico; dato che l'umorismo in effetti ha alcune caratteristiche che non permettono di considerarlo come *arte* in senso classico e tradizionale e appunto in base alla propria concezione sull'arte. Infine Pirandello non riconosce la qualità "innovatrice" dell'umorismo; afferma solo che è un'arte *diversa*, o per meglio dire, una qualità diversa dell'espressione, cioè arte, che differisce per pochi particolari dall'arte in genere.¹⁰

Se ci avviciniamo all'umorismo dalla direzione dell'avanguardia, cercandò gli aspetti comuni e considerando l'umorismo come una di quelle strategie nuove che gravitano intorno alla sostanza delle cose, conviene concentrarsi su quella differenza "insignificante" che corre tra il metodo artistico dell'umorismo e quello dell'arte in generale. Quando l'artista umorista crea la propria realtà artistica gli è permesso di lavorare anche con quei dettagli che l'artista normale getta via come inutili, creando la propria verità artistica: quei particolari non gli permetterebbero la creazione delle costruzioni idealizzanti e armoniche.

Questo "favoreggiamento" che tocca l'umorista gli rende possibile lasciar filtrare nell'opera d'arte la contingenza della vita, l'abisso delle anime; per lui i dettagli quotidiani costituiscono una miniera d'oro. Per lui è interessante la vita nuda. Questo significa che la sua arte è capace di rispecchiare nell'unico e nel particolare cose grandi, cioè, s'intende, senza l'idealizzazione e l'astrazione dell'arte in genere.¹¹ La vera differenza tra l'arte normale e l'umorismo dunque sta nel modo di esprimere la propria verità: con dettagli non adeguati ad una costruzione idealizzante l'umorismo imita in un certo senso il metodo scientifico. Anche nella verità scientifica è importante qualsiasi dettaglio, giacché la scienza crea la propria legge in base alla realtà, e non crea una realtà in base alla propria legge (sogettiva), come l'arte. La scienza invece, per poter affermare le proprie leggi, analizza — e decompone — le rappresentazioni soggettive,

l'umorista, smarrito e perplesso, non sa più da qual parte tenere."

¹⁰vedi p. es. *L'umorismo*, in *Saggi* 1939, p. 148: "Io ho detto che *ordinariamente*, in generale, nella concezione d'un opera d'arte, cioè mentre uno scrittore la concepisce, la riflessione ha un ufficio che ho cercato di determinare, per poi venire a determinare quale speciale attività essa assuma, non già *sull'opera d'arte*, ma *in* quella speciale opera d'arte che si chiama umoristica. Ebbene, perciò l'umorismo non è arte, o è più che arte? Chi lo dice? Lo dice lui, il Croce, perché vuol dirlo, non perché io non mi sia espresso chiaramente, dimostrando che è arte con questo particolar carattere, e chiarendo da che cosa le provenga, cioè da questa speciale attività della riflessione /.../."

¹¹Senza creare il tipico.

quando cerca di privarle dei suoi contenuti soggettivi. L'umorista non arriva mai fino a quel punto: le rappresentazioni soggettive dell'umorista non vengono private dei loro contenuti soggettivi, anzi: sono massimamente personali. L'umorista — forse incoscientemente, forse no — vorrebbe prorompere dalla trappola cognitiva, o per capire più profondamente, o perché dubita della propria soggettività; ma alla fine non creerà astrazioni, solamente contrasti. Non affermerà verità scientifiche della Vita, ma non creerà nemmeno le visioni coerenti dell'arte in genere.

Secondo Pirandello l'umorista è capace di effettuare l'impossibile: il fenomeno *unico* (non tipico) è capace di rappresentare, come in uno specchio, cose grandi, cioè non solamente il fenomeno stesso. Io intendo questo nel senso che l'umorista è capace di esprimere nella stessa rappresentazione artistica sia la vita (la realtà) nuda che la sostanza, la vera esistenza delle cose. È proprio questa la caratteristica che sembra simile ai programmi del cubismo e del futurismo: questi vogliono, da una parte, rappresentare nello stesso istante l'impressione ricevuta dalla percezione dell'oggetto insieme alla conoscenza sostanziale dell'oggetto, e dall'altra parte l'essere mobile e l'essere ideale.

Per quanto concerne quest'ultima ambizione, essa si presenta nella categoria dell'umorismo in quanto l'umorista afferra e fa vedere un fenomeno dai suoi vari lati, in un atteggiamento contrastante, nell'atto del sentimento del contrario. Non si tratta però del movimento dell'oggetto, ma dell'atteggiamento psicologico dell'artista, in relazione all'oggetto. L'umorista è costretto proprio dalla trappola cognitiva, dal fatto che davanti a lui si rivela la natura della conoscenza umana, ad usare certi metodi formativi simili a quelli dell'avanguardia; appunto la rivelazione del meccanismo del conoscere è quella che provoca il funzionamento particolare della riflessione umoristica, cioè la decomposizione.

Giungere alla sostanza delle cose, la pretesa di conoscere la verità è l'espressione della "nuova" tendenza espressionistica; l'urto di quest'ambizione con l'impossibilità, la fuga nell'unico e nel particolare può essere considerato l'espressione della tendenza impressionistica. L'umorismo invece può essere considerato come l'urto di queste due tendenze, in senso estetico. Si spiega così la tensione tra le pretese e la realizzazione, lo status problematico di evitare il tipico nella rappresentazione, volendo esprimere nel caso singolo il caso ideale, generale, sostanziale.

È questa la caratteristica a causa della quale l'umorismo può essere considerato come la rappresentazione e l'espressione estetica dello stesso problema estetico.

Tutto ciò non ha avuto mai una formulazione esplicita da parte di Pirandello.

5. *L'umorismo come espressione della ricerca*

Infine pare che l'umorismo possa essere considerato come "nome collettivo" della ricerca che Pirandello ha condotto intorno a temi che possono essere considerati come la sfida estetica dell'inizio del secolo. Anzi, nell'umorismo, si riflettono anche certi problemi filosofici che influenzarono il clima intellettuale dell'esordio del secolo.

È da affermare però che l'estetica dell'umorismo può essere paragonata a quella dell'avanguardia solamente nel momento della ricerca; la soluzione non è avanguardistica, salvo che la dettagliata analisi dei costituenti contenutistici nel processo della definizione fa ricordare lo stile, la prospettiva dei manifesti e delle poetiche avanguardistiche, nel momento di accentuare le caratteristiche contenutistiche. Ma bisogna ricordare che la formulazione dell'umorismo negli scritti di Pirandello nacque anni prima di quelle dell'avanguardia.

L'umorismo come teoria non è avanguardistica in quanto non dà soluzioni formali, cioè non suggerisce tecniche. Rappresenta solamente la ricerca stessa, i problemi di cui si sono occupati gli artisti e i pensatori nel campo della filosofia e dell'estetica. La prassi che la teoria dell'umorismo "prescrive" (naturalmente non nel senso di un programma, ma nella tensione di afferrare psicologicamente il fatto estetico) non è paragonabile alla prassi dell'avanguardismo: non vuole accentuare gli aspetti differenti dall'arte tradizionale, perché Pirandello trova la differenza non nell'essenza della creazione del fatto estetico ma solo in alcuni momenti del processo creativo visto come processo psicologico, e perciò interpreta le differenze (p. es. la mutata funzione della riflessione nella creazione artistica) come questioni parziali. L'umorismo differisce dall'arte dell'avanguardia anche perché quest'ultima spesso rinuncia, se non rompe apertamente, tutti i legami con l'arte tradizionale, arrivando fino a superare il rapporto estetico con il mondo, sostituendolo con un rapporto quasi scientifico rappresentato sensibilmente. L'umorismo, a nostro avviso, non arriva mai fino a quel punto.

FEDERICO II E LA NASCITA DELLA CULTURA POETICA SICILIANA

La cultura moderna italiana ed europea per non parlare di una nuova concezione dello stato e della politica devono tanto a un grande uomo, Federico II, e alla generosa terra di Sicilia e di Puglia dove questi decise di impiantare il suo eccezionale regno. Tra il 1220 e il 1250 nel Mezzogiorno di Italia si assistè a un'incredibile fioritura nelle scienze, nelle arti, nella letteratura e nel diritto che non aveva nessuna connessione con la cultura clericale allora imperante. Un affascinante quanto spesso controverso *crossover* di cultura occidentale e orientale mirato a scardinare il complesso ma oscuro sistema di conoscenze medioevali. A conferma di quanto affermato testimoniano le parole dello stesso imperatore nel suo celeberrimo *De arte venandi cum avibus*: "*Intentio nostra est manifestare ea quae sunt sicut sunt*" (È nostra intenzione rendere visibile le cose che sono, come sono). Ricerca del vero e una vorace curiosità in colui che Dante, dolendosi di doverlo inserire nel suo *Inferno*, definì l'ultimo vero, grande imperatore; stranezze e malvagità del cavaliere "nobile e gentile" dipinto a soli trent'anni dalla sua morte in cinque episodi del *Novellino*. Un dittatore — credo che non sia fuori luogo usare tale appellativo per il fondatore del primo stato assolutistico — e un infaticabile promotore culturale con l'orecchio rivolto al mondo arabo, zavorrato da leggende che dal primo momento, e fino a tempi recenti, hanno compromesso la limpida lettura della sua personalità. Soltanto a partire dagli anni novanta si sta dunque rivalutando senza inutili orpelli un fondamentale protagonista della cultura europea.

Il teatro della vicenda di cui illustro le fasi ha luogo in Sicilia, Calabria, Puglie e Campania, punto di incrocio di nuove rotte marittime e nel XIII secolo crocevia delle tre culture mediterranee: quella araba, quella greca e quella della cristianità d'occidente. Inoltre erano qui presenti le tracce della civiltà islamica anche nell'economia e per esempio nei tipi di colture e di irrigazione: non per niente l'antica Trinacria dal tempo dei romani era chiamata il granaio d'Italia. Anche le repubbliche marinare di Genova e Pisa

disponevano di succursali sull'isola per sfruttare le vie commerciali aperte dalle crociate.

Con Federico cambia persino il volto architettonico dell'Italia. Si rinnegano Bisanzio e veri e propri "libri" religiosi come, esempio illustre, Chartres, a favore di un'edilizia che testimoniassero la rinascita dell'impero romano. Scompaiono così le chiese per far spazio a castelli — fra i quali simbolo famoso resta ancora lo splendido ed elegante "ottagono" di Castel del Monte che sovrasta su un belvedere la bella pianura a pochi chilometri da Barletta in Puglia —, a sculture e ai redivivi simboli imperiali quali l'aquila e i fasci. I lavori di edilizia erano ancora affidati ai cistercensi, ma il loro gusto per il gotico doveva tuttavia adattarsi al gusto orientaleggiante di Federico che impone un trionfo di colori, mosaici e rabeschi dietro le sobrie facciate dei suoi edifici. Nel 1224 il "Rinascimento" meridionale, come lo definisce il grande storico dell'arte André Chastel, anticipa di circa due secoli quello italiano del XV secolo.

Ma diamo adesso uno sguardo alle belle lettere. Dalla Francia, già dal periodo normanno si era diffusa una letteratura in volgare con le *chansons de geste*, un genere che finì con l'influenzare in maniera determinante il folklore locale. Da questo punto comincia l'incubazione di un altro straordinario evento letterario, la poesia della cosiddetta Scuola siciliana, cellula del movimento culturale fridericiano che ebbe il merito di cambiare il modo di fare poesia nella nostra penisola. Il destino dell'imperatore e della sua Magna Curia si intrecciarono indissolubilmente tanto che con la scomparsa di Federico coincisero la fine del regno svevo degli Hohenstaufen e della scuola di poesia.

Il mondo dei Siciliani, il loro retroterra culturale, sono ancora oggi contraddittori e costellati da punti interrogativi ai quali è quasi sempre impossibile dare una risposta definitiva. Vuoi per la esiguità dei documenti rimastici, vuoi per i giudizi limitativi e fuorvianti della critica letteraria romantica, dal De Sanctis al grande filologo Friedrich Diez. Questo patrimonio letterario fortunatamente per noi ereditato in Italia Centrale dai poeti siculo-toscani dopo la prematura scomparsa della Scuola, rimane dopotutto l'illustre capostipite della nostra lirica.

I trovatori cominciano ad arrivare in Italia già nella prima metà del Duecento ma fu con la prima crociata contro gli Albiges (1208-29) che iniziò l'esodo di poeti e giullari verso la penisola. Fra i centri di accoglienza spiccano Verona e Treviso dove la signoria di Alberico da Romano favorisce l'acclimatamento della lirica occitanica e, poco dopo, la nascita di un trobadorismo autoctono. Fu proprio il fratello di Alberico, Ezzelino, nel 1232 a donare a Federico II, nell'ambito di un'alleanza politica, un canzoniere provenzale. La seconda mossa fu invece la compilazione del *Donat proensal* redatta nel 1243 da Uc de Saint Circ su richiesta del funzionario di Federico,

Giacomo da Morra. Quest'ultimo, lo "Iacobus da Morra" descritto dal cronista Rolandino, appartenente a una delle famiglie più nobili e illustri di Sicilia altro non sarebbe che il poeta Giacomino Pugliese (ma su questa identità non sempre concordano gli studiosi). Il *Donat* era una grammaticchetta provenzale destinata al pubblico italiano ancora ignaro della lingua e delle regole del *trobar*, ma rappresentava anche uno strumento indispensabile dei poeti Siciliani. Da come si può dedurre, la loro poesia è prettamente libresca, appresa cioè da fonti scritte e non derivante da tradizioni orali e dunque giullaresche. Ne consegue l'ovvio divorzio fra liriche e musica e l'abbandono di generi come l'alba e la pastorella, come pure delle canzoni giullaresche. D'altronde la Magna Curia era composta da giudici, scienziati e logoteti, insomma poeti dilettanti che componevano per diletto e per un circuito di usufruzione limitato alla sola corte, cosa impensata per i trovatori.

Dall'antefatto alla prima creatura della Scuola: il Notaio Jacopo da Lentini appronta subito una traduzione di *A vos, midonz, vuoill retrair'en cantan* di Folquet de Marselha che in italiano prende il nome di *Madonna, dir vo voglio* e che, inserita nella silloge del Codice Vaticano latino 3793 diventa ponte simbolico del continuamento della tradizione pittavino-limosina nel nostro Paese. I Siciliani operarono comunque una prima selezione sul repertorio lessicale e tematico appartenente al mare tempestoso dei trovatori. Un processo del genere ha depauperato e reso astratta una lingua in cui ritroviamo in successione, quasi a sfiorare la monotonia, un numero *limitato* di elementi lessicali. Si aggiunga poi l'assolutizzazione dell'Amore che con i Siciliani diventa esperienza privata. La riforma di Petrarca segnerà più tardi la definitiva sistemazione e un'ulteriore semplificazione delle poetiche.

I poeti Siciliani probabilmente disponevano di un maggior spessore culturale, scientifico e filosofico rispetto ai trovatori, di una cultura che, abbiamo detto, attingeva sia alla tradizione greca e latina che a quella araba, quest'ultima mediata dalla prima. Jacopo da Lentini nei suoi sonetti ragionativi dipinge madonna, la Dama dei Pensieri, adottando *topoi* estrapolati da lapidari o bestiari oppure da opere sul tipo de *Il mare amoroso*. Questo è un poemetto di autore e data sconosciuti in cui troviamo raccolti i motivi più ricorrenti della lirica duecentesca; si va dalle similitudini zoologiche passando per l'accumulazione fino al gioco o al bisticcio di parole. Più tardo rispetto a Jacopo, ma informato della stessa filosofia, sarà il *Bestiaire d'amours*, composto nel 1250 da Richard de Fournival. In quest'opera la proiezione della fenomenologia amorosa sul piano dei comportamenti bestiali non esclude una sottile intenzione parodistica nei confronti dei solenni rituali della *fin'amor*, fattore che porta a una vera e propria atmosfera anticortese. Anche Jacopo da Lentini in due versi si riscatta completamente dalla convenzionalità dell'amore fino:

avrebbero continuato a parlare di lei come una donna reale priva della sua aura ultraterrena, adoperando un linguaggio stucchevole e intriso di vuota galanteria.

Ad ogni modo, la donna cantata dai trovatori non era altro che un simbolo e il premio finale di un gioco, la *fin'amor*, di cui gli uomini, checché se ne dica, erano i veri padroni. La condizione femminile non era dunque stata aiutata dal paradosso amoroso proposto dall'Occitania medievale, bensì per alcuni versi ancora più avvilita: schermo prudente per celare moti eretici e religiosi dell'anima, figura angelicata ed esaltata per placare il senso di colpa maschile, la donna resta soggetto passivo della società feudale, impossibilitata a far sentire la propria voce (tranne poche eccezioni come la badessa Ildegarda di Bingen).

I Siciliani e dopo di loro, in maniera ancora più drammatica, il Petrarca cantano l'Amore impossibile, la tortura deliziosa, il piacere di soffrire, "perché l'amante deve saper soffrire altrimenti perderebbe la stessa speranza dell'amore". Quest'ultimo pensiero parafrasa due versi di Davanzati. Amore dell'impossibile, amore ritardato fino a perdere di vista il suo vero soggetto. I trovatori in fondo parlano solo di se stessi. Anche se un pensiero viene presentato come pensato da una donna sappiamo che in realtà è un uomo ad averlo elaborato per il piacere del proprio pubblico maschile. L'immagine della donna che ne veniva fuori era soltanto un campionario di luoghi comuni e convenzioni, l'immagine che si creavano gli uomini. Nell'amore fino il narcisismo trionfa e il poeta non ama la sua donna, ama di sentirsi amato. Appassionato propugnatore di questa tesi è stato Denis de Rougemont nella sua sconcertante e contestata analisi psicanalitica della letteratura europea medievale in cui, citando Lacan, ci suggerisce che il desiderio dell'uomo è vedere amato il proprio desiderio, è desiderio di un altro desiderio. L'amore celebrato nel XII e XIII secolo ha bisogno non della presenza dell'altro ma della sua assenza. Viene rifiutato l'amore fisico e al suo posto vengono fissate le regole della *cortezia*: umiltà, rispetto e fedeltà verso la donna. Nei Siciliani si potrebbe apportare una sensibile variazione mettendo al posto della *cortezia* la *mezura* o meglio la *desmesura* della dama crudele e sorda al canto del poeta, che alla fine impazzisce e cerca la morte liberatoria. Dante risulta più appassionato e veridico quando associa Beatrice alla Filosofia, alla Scienza e mette addirittura nella cornice dei sodomiti (*Purgatorio*, XXIV) Arnault Daniel e Guido Guinizzelli colpevoli di aver troppo esaltato l'amore per la propria donna.

San Gerolamo, del resto, assimila l'amore eccessivo nei confronti della propria consorte all'adulterio. Jacopo da Varazze sviluppa questa tesi affermando che l'uomo può avere la forza di controllare i suoi sentimenti, al contrario della donna istintivamente smoderata e incapace di amare con misura. L'amore incontrollato porta alla gelosia, alla cieca passione e, di

conseguenza, alla follia: la Chiesa mette in guardia i fedeli, giudicando il matrimonio alla stregua di un rapporto di amicizia fra diseguali, adeguandosi così in pieno alla dottrina aristotelica. La donna angelicata di *blonda testa e claro viso* dipinta dal Notaro può assumere con lo stesso poeta anche una femminilità utilitaria e infedele. La donna reale cui si è accennato poc'anzi si cristallizza in tipi, mentre gli stilnovisti con Dante predicano una maggiore partecipazione pur continuando a sostenere che madonna è assolutamente simbolica. Una visione insomma semplificata dell'animo femminile?

Ma ritorniamo alla concezione o meglio, alla conoscenza della donna. I poeti avrebbero potuto consultare addirittura, perché a loro disposizione, il *Canone* di Avicenna o il *Liber ad Almansorem* di Rhazes, le grandi opere della medicina araba diffuse in Europa a partire dal XII secolo grazie alle traduzioni della scuola di Toledo. Questi trattati, aggiungendosi alle idee di Aristotele, punto di riferimento dell'Imperatore, fecero luce tra le altre cose sulla natura della donna e sulla sua anatomia. Non va infine dimenticato, ancora nell'ambito del Mezzogiorno d'Italia, il contributo dei medici della scuola di Salerno — soprattutto della levatrice Trotula — che con le *Anatomie*, manuali di dissezione, alla fine del XIII secolo segnano una grande conquista dei diritti del corpo femminile. Allo stesso tempo le concezioni aristoteliche illuminarono molti pensatori medioevali con argomenti probanti che trattavano la debolezza costituzionale della donna e di conseguenza la sua necessaria sottomissione. La zoologia dei bestiari compilati dai chierici viene così reinterpretata dalla grande scienza islamica, che si presta in questo modo a svelare il sipario sul corpo della donna, l'Innominabile, Eva diabolica che con la sua sessualità misteriosa e vorace annichilisce clero e cavalleria. Federico II e i suoi scienziati si affrancarono definitivamente dalla sapienza clericale ma senza allontanarsi troppo da Dio, magari guardando con sospetto allo stesso Averroè e agli astronomi arabi di corte: nasceva una scienza della natura che non era ormai scienza del divino.

Se Federico II, sia pure più versato nelle scienze che nella poesia, ha avuto un ruolo determinante nell'ispirazione dei suoi poeti, avrebbe poi anche deciso quale sarebbe stato il ruolo di madonna nella lirica? E quale era il suo ruolo nel Mezzogiorno d'Italia? Abbiamo scarsissime notizie sulla condizione femminile durante il regno dello *Stupor mundi*, notizie che peraltro vengono da cronache sfavorevoli al regime, come quelle di Fra Salimbene. Messo a confronto con San Luigi suo cugino, Federico era molto diverso. Dotato di uno sguardo pieno di rara intelligenza ed armato di sguardo inquietante fu argomento preferito a cui legare le più incredibili leggende. Fra queste quella creata dal cronista fiorentino Giovanni Villani in cui si parla delle sue "molte concubine e mamelucchi come usano i saraceni; volle godere di tutti i piaceri fisici e condusse vita da epicureo, comportandosi come se non ci fosse un'altra vita (...)". Non c'è dubbio che il sovrano svevo amasse le donne e

avesse costumi piuttosto spregiudicati, fatto questo che non lo differenzia da altri sovrani dell'epoca. La vita epicurea che si svolgeva a corte, la nutrita presenza di schiave saracene le quali, oltre ad occupare mansioni domestiche, avrebbero costituito un vero e proprio *harem*, fu una notizia che valse a Federico l'infondato titolo di "sultano di Lucera". Tali cronache calunniose scatenarono le ire di Papa Innocenzo IV e diedero l'avvio alla lunga sequela di minacce e scomuniche che avrebbero contribuito a minare il suo temibile impero. Secondo l'Horst queste schiave erano soltanto ancelle dell'imperatrice per la quale confezionavano abiti, tappezzerie, stoffe, arazzi e gualdrappe; inoltre esse seguivano la corte itinerante di Federico, velate e sorvegliate dagli eunuchi.

Le preoccupazioni del pontefice erano però molto più giustificate in riferimento a quella blasfema commistione di naturalismo aristotelico — desunto dal *De animalibus* — ed averroismo da cui nacque un'arte di vivere fondata sull'abbandono alla Natura che portava inevitabilmente alla libertà sessuale. Una concezione filosofica di tale portata andò incontro, nell'ultima fase del XIII secolo, a prevedibili scomuniche per l'eccessività dei suoi contenuti, giudicati pericolosi per le fondamenta stesse della Chiesa. Le accuse di libertinaggio non aiutano meglio a ricostruire la considerazione che Federico aveva della donna; scarse notizie ci informano che l'imperatore svevo offrì la possibilità di una consulenza legale gratuita per vedove e orfani, fece interdire le meretrici dai bagni pubblici qualora in essi fossero presenti femmine oneste.

Purtuttavia i provvedimenti sovraelencati si inquadrano nell'insieme di una strategia politica mossa da motivi di ordine pubblico e sempre in nome della ragion di Stato. Per quanto ci è dato di sapere, l'Imperatore non agì ispirato da fattori religiosi o etici seppure avesse una forte fede in Cristo. A questo punto mi sembra opportuno ricordare come proprio lui sia stato l'unico regnante cristiano a entrare a Gerusalemme e a concludere felicemente la crociata del 1228 in tempi *record*: lontano dall'Italia per appena un anno e otto giorni, di cui 235 spesi in Terra Santa senza neppure sguainare la spada. Il "grande eretico" restituì Gerusalemme ai fedeli ma allo stesso tempo, nel segno di una grande amicizia e tolleranza per la cultura islamica, non perpetrò i crimini delle altre crociate, le quali nascondendosi dietro ideali religiosi portarono morte e distruzione nei Paesi del Vicino Oriente. Ad ogni modo la sua curiosità verso l'Islam e le religioni, unita alle frequentazioni con il sultano di Egitto, lo resero il principale nemico della Chiesa, impreparata a una tale apertura mentale. Le sue ricerche lo guidarono anche alla scoperta della poesia araba di cui è innegabile l'influsso su quella provenzale e successivamente sui poeti Siciliani. Il grido del poeta Ibn al Faridh "*Chi non muore del suo amore non può viverne*" oltre a ispirare la

mistica occidentale — fra cui santa Teresa : *Muoi di non poter morire!* — arriva fino a Jacopo da Lentini:

*Dunque morire io
no, ma lo core meo
more spesso e più forte
che no faria di morte naturale
per voi, donna, cui ama
più che se stesso brama,
e voi pur lo sdegnate.*

Per finire, anche se sintomatica, resta affascinante e carica di misteri la sua decisione di voler incontrare Francesco d'Assisi. Dal filosofo Seneca (*Lettere*, 44, 5) nel XIII secolo viene ripreso il *topos* frequente nella letteratura latino-medievale secondo il quale “è lo spirito che rende nobile”. Dalle fonti apprendiamo che venne discusso alla corte di Federico II e sviluppato nella commedia *Paulinus et Polla* di Riccardo di Venosa, rappresentata di fronte all'Imperatore.

Il *topos*, riferisce Ernst Robert Curtius, comune nella lirica italiana precedente e contemporanea a Dante, è sviluppato anche nella poesia in volgare e in quella che tocca più da vicino il nostro tema, la poesia cortese. Dante stesso ha provveduto ad approfondirlo mentre Guido Guinizzelli “lo arricchì di un concetto nuovo: Amore alberga soltanto in un *cuore nobile*”. Il *De amore* di Andrea Cappellano sviluppa le sue tesi proprio sulla *morum probitas*, l'onestà dei costumi ovvero la gentilezza decantata dai poeti italiani del Duecento e Trecento, da Jacopo a Guido Cavalcanti fino a Dante. Nel famoso trattato l'autore illustra come le differenze sociali non contano in amore e alla nobiltà di sangue viene senza dubbio preferita quella dei costumi. Se ne deduce lo scardinamento della gerarchia sociale medioevale in quanto sani principi potrebbero albergare anche nel cuore dei villani, salvo poi ritrattare tutto affermando che quelli sono infine considerati bestie indegne di provare tali sentimenti. Ma la novità del *De amore*, summa sapienziale capace di mettere insieme Scritture e letteratura cristiana, araba e cortese, risiede nel collegamento fra amore profano e *morum probitas*: “*se la prodezza degna è di corona d'amore*”, l'onestà dei costumi precede nel tempo l'avvento di amore, essa solo consente e giustifica un'esperienza di tipo erotico.

L'ultima questione non ancora chiarita resta il perché Federico, nemico giurato degli eretici abbia accolto in seno alla sua corte una poesia, quella provenzale, ricca di riferimenti e simbologie legate all'eresia catara. Di certo la simpatia per il misticismo e il manicheismo iranico lo costrinsero, per

evitare malintesi, ad accettare le decisioni del IV concilio Lateranense nelle Costituzioni imperiali del 1220. Con queste si impegnava alla fedeltà alla Chiesa e ad allontanare ogni accusa di connivenza eretica. Ma forse anche questa fu una sua ultima grande beffa combinata ai danni di Innocenzo III.

Bibliografia

su Federico II:

- AA.VV., *Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti*, Roma, 1995
- O.CAPITANI, *Storia dell'Italia Medievale (410-1216)*, Roma-Bari, 1994
- A.CHASTEL, *Storia dell'arte italiana*, I, Bari, 1994
- G.DUBY, *L'arte e la società medievale*, Roma-Bari, 1997
- E.HORST, *Federico II di Svevia*, Milano, 1996
- R.IORIO, 1228. *La crociata dello scomunicato*, in: "Storia e dossier", Firenze, Gennaio 1997, Anno XII/112

sulla Scuola Siciliana:

- G.CONTINI (a cura di), *Poeti del Duecento*, I, Milano-Napoli, 1960
- P.CUDINI (a cura di), *Poesia italiana del Duecento*, Milano, 1991
- C.DI GIROLAMO, *I Siciliani*, in: AA.VV., *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F.Brioschi e C.Di Girolamo, Vol. I, Torino, 1995
- C.DI GIROLAMO, *La fondazione trobadorica*, in: AA.VV., *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F.Brioschi e C.Di Girolamo, Vol. I, Torino, 1995
- C.DI GIROLAMO (a cura di), *La letteratura romanza medievale*, Bologna, 1994
- G.F.FOLENA, *Cultura e poesia dei Siciliani*, in: AA.VV. *Storia della letteratura italiana*, diretta da E.Cecchi e N.Sapegno, Milano, 1965-69
- G.F.FOLENA, *La poesia dei Siciliani e le origini della tradizione lirica italiana*, in: AA.VV., *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, Vol. III, Torino, 1986
- L.FORMISANO, *Autori, committenti, pubblico*, in: AA.VV., *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F.Brioschi e C.Di Girolamo, Vol. I, Torino, 1995
- G.LAZZERI, *Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*, Milano, 1942

testi generali sul Medioevo:

- S.AVALLE D'ARCO, *Due tesi sui limiti di amore*, in: A.Cappellano, *De Amore*, Milano, 1992.
- E.R.CURTIUS (a cura di R.Antonelli), *Letteratura europea e Medioevo Latino*, Scandicci (Firenze), 1992
- D.DE ROUGEMONT, *L'amore e l'occidente*, Milano, 1996
- G.DUBY—M.PERROT (a cura di C.Klapisch—Zuber), *Storia delle donne, il Medioevo*, Bari, 1995
- C.KLAPISCH—ZUBER, *La donna e la famiglia*, in: AA.VV. (a cura di J.Le Goff), *L'uomo medievale*, Bari, 1994
- J.-M.MARTIN, *La vita quotidiana nell'Italia meridionale al tempo dei Normanni*, Milano, 1997

SUL VALORE FLESSIVO E DISTINTIVO DEI MORFEMI FINALI, TRA NORMA E USO

Da un'osservazione sulla forma plurale di un nome composto trae origine una breve riflessione, che sviluppa il contenuto di alcuni esempi, e si conclude con un riferimento alle caratteristiche dell'Uso e della Norma.

Appartenente alla categoria lessicale del nome — o sostantivo — il nome composto risulta il prodotto di un processo morfologico, la composizione, per effetto del quale vengono unite due parole, definibili e identificabili separatamente per categoria lessicale, tratti sintattici e significato. Va precisato come al termine significato debba essere qui attribuita una duplice valenza, derivata da una distinzione di ordine puramente pratico tra come una parola appare, scritta, letta o detta, e cosa invece vogliono dire i suoi costituenti. La denominazione di 'forma' si riferirà perciò alla parola come intero, come insieme, sequenza grammaticalmente corretta nei diversi aspetti fonologico, sintattico, semantico e morfologico. La denominazione di 'senso' esprimerà invece le caratteristiche esclusivamente semantiche dei costituenti della parola, esaminati singolarmente, sia la parola semplicemente formata — invariabile, monomorfemica, o bimorfemica e variabile per l'aggiunta del morfema flessivo — oppure complessamente formata — invariabile o variabile, comunque affissata.

I membri costituenti il nome composto possiedono entrambi un significato autonomo, proprio, che il procedimento di unione trasforma in un nuovo significato. Tale secondo significato poggia formalmente sulla relazione che permette l'unione dei due membri, presentati non nella rispettiva forma di citazione, come parola astratta, lessema, ma nella sostanza di parola esistente, realizzazione concreta della prima quindi. Si può anche parlare, in questo caso, di una delle realizzazioni concrete della parola astratta, una delle forme che essa assume a seconda dei processi morfologici alla stessa applicabili, per la lingua italiana principalmente di modificazione, derivazione, flessione. La relazione si istituisce sulla base

di un preciso legame, soggiacente alle particolari funzioni sintattiche ed alle proprietà semantiche dei due costituenti. Nella fattispecie ci occuperemo di alcuni nomi composti, in cui il legame tra i costituenti riflette un rapporto di natura sintattica, caratteristico del processo di composizione, e di natura semantica. Le coppie costitutive sono, rispettivamente, VERBO + COMPLEMENTO OGGETTO e CONTENENTE + CONTENUTO, rappresentate dalla sequenza Primo membro + Secondo membro, sequenza in cui nè il Modificato nè il Modificatore risultano identificabili come testa. Il primo membro delle parole considerate è 'porta-', tema del verbo 'port+a+re', qui distinto in radice, vocale tematica e marca di tempo e modo.

Ricordiamo come 'porta-' individui altresì la II persona singolare dell'imperativo, parimenti a 'accendi-' e 'pulisci-', primi costituenti di nomi composti, anch'essi costruiti sull'asse sintattico V + C.Og. Sulla denominazione del primo membro, Verbo, quale tema dell'infinito oppure voce del modo imperativo, vale la pena di soffermarsi brevemente, rimanendo all'interno dei nomi composti che riflettono il medesimo legame sintattico. Si può osservare come per i verbi dalla terminazione — o desinenza — in '-a+re' le forme del tema, ricavabile dall'infinito, e della II persona singolare dell'imperativo coincidano. Non altrettanto avviene per i verbi in '-e+re' e '-e+re'; nei composti da essi costruibili prevale uniformemente la voce dal modo imperativo. Si hanno:

-a+re: port+a#ombrell+i; stuzzic+a#dent+i;

salv+a#gente;

-e+re: accend+i#sigar+i; regg+i#seno;

prend+i#sole;

-i+re: pul+isc+i#orecchi+e; apr+i#scatol+e;

copr+i#lett+o.

Graficamente è stata evidenziata la struttura morfemica di ogni nome composto, con la sottolineatura del morfema seguente la radice nel primo costituente. Esso corrisponde anche alla vocale tematica, nel caso dei nomi composti da verbo in '-a+re'; appare soltanto come marca — o segno — di modo e voce, nel caso dei nomi composti da verbi delle altre due coniugazioni. Viste la coincidenza delle due funzioni nel primo caso, e la presenza di una sola funzione nel secondo caso, si può ipotizzare il corso del procedimento costitutivo operante e normativizzato. Si procede dall'osservazione di una quantità di esiti, rilevati nell'Uso, per derivare una conclusione, che abbia valore orientativo di norma. Il nome composto del tipo V + C.Og. associa una specifica forma del verbo ad un nome. Per uniformità di riscontri, salvo poi verificare la presenza di eccezioni talmente numerose da invalidare il valore normativo del seguente enuncia-

to, si può affermare che la forma del nome composto relativa al primo costituente, cioè al verbo, corrisponda alla seconda persona singolare dell'imperativo. La possibilità di attribuire un carattere altrettanto specifico, individuabile ed unico, alla forma del nome, cioè il secondo costituente, e di definire quali forme assuma, costituisce il nucleo della successiva discussione.

Dal punto di vista delle caratteristiche sintattico-semantiche, un 'port+a#ombrell+i', un 'accend+i#sigar+i', o un 'pul+isc+i#orecchi+e', costituiscono dei sostantivi [-animato] [-astratto], ed esprimono un'azione in riferimento all'oggetto cui essa è rivolta, nella maggior parte dei casi rappresentato da sostantivi [-animato] e [-astratto]. La prima caratteristica non è esclusiva, poichè 'port+a#letter+e' o 'spazz+a#camin+o' indicano principalmente un sostantivo [+animato], esprimente la funzione espletata. Nemmeno la seconda lo è; basti pensare al nome [+astratto] 'fortun+a', secondo costituente di 'port+a#fortun+a'. Tuttavia va rilevato un elemento comune, agli esempi dati come pure all'intera categoria dei nomi composti V + C.Og. Esso consiste nel duplice passaggio dal generale al particolare e quindi di nuovo al generale. Nella formazione del nome composto, al verbo viene associato uno dei possibili nomi relazionabili con esso — ΔN — sulla base delle specifiche caratteristiche sintattico-semantiche. Una volta formato il nome composto individua, nel secondo costituente, il riferimento ad una generalità di 'individui', identificati dalla denominazione dell'oggetto.

I nomi composti in 'port+a#' aggiungono a quelli descritti un tratto distintivo, vale a dire il rapporto tra contenente e contenuto, V+N. Di essi va menzionata la particolare produttività nella lingua italiana, testimoniata dalla ricchezza di esempi riscontrabili, come pure dai molti e diversi sostantivi che fungono — o si prestano a fungere — da secondo membro. Di seguito verranno analizzati pochi esempi, sufficienti tuttavia per delineare le caratteristiche di questo tipo di nomi composti, dal punto di vista della classificazione, per genere e numero, e della particolare flessione. Le riflessioni derivano dal confronto tra gli esiti rilevati, in successione, nella lingua 'I', reale, e nella lingua 'L', astratta, laddove si possono determinare comportamenti che seguono, rispettivamente, le regole dell'Uso e della Norma. È parso opportuno infatti realizzare un percorso che mediasse tra la realtà del parlante, e la constatazione del consolidamento, o della comparsa, di una forma codificata. Tale modalità di procedere permette di mettere in luce fenomeni relativi a diversi passaggi individuati nel confronto tra il risultato secondo la Norma e il risultato secondo l'Uso, coincidenti o divergenti, comunque interdipendenti.

L'esempio di riferimento è costituito dalle diverse forme del plurale di 'portaceneri', nome composto di genere maschile:

- 1) il portacenerg;
- 2) i portaceneri.

Verranno esaminati il comportamento e le diverse valenze assunte dal morfema flessivo, o da esso sottolineate. In entrambi i casi, '-e' ed '-i' risultano morfologicamente determinanti, in relazione sia alla forma, all'aspetto della parola, sia al processo che ha portato alla selezione di uno, anzichè dell'altro. Se la vocale '-i' deriva dalla classificazione delle categorie lessicali variabili, che riguarda la distinzione di nomi e di aggettivi in forme maschile/femminile, singolare/plurale, diversa è la considerazione per la vocale '-e'. Pur facendo anch'essa parte della stessa classificazione, in quanto, tra le combinazioni possibili, la vocale '-e' può segnalare la forma singolare, non tuttavia il genere, di un nome o di un aggettivo al plurale comunque in '-i', essa è qui associata ad un articolo determinativo nella forma maschile plurale, 'i portaceneri'. Il morfema flessivo che '-e' rappresenta sembra perdere il carattere distintivo per classe proprio della posizione finale occupata. La forma singolare del nome composto è infatti 'il portaceneri'. Il morfema '-e' svolge quindi una diversa funzione.

Il nome 'portaceneri', indicando un oggetto di cui si ha una chiara rappresentazione visiva, si può definire concreto, per senso. Morfologicamente, tuttavia, costituisce una parola complessa formata per composizione, non una parola semplice, o semplicemente formata, o complessa ma formata per derivazione. Come nome composto, la distinzione in forme singolare/plurale, maschile/singolare, segue un ordine di valutazione differente. In un nome composto V + N, che riproduce la sequenza sintattica caratteristica dell'italiano (S)VO, in cui N corrisponde ad un complemento oggetto [-animato], manca l'elemento di possibile riferimento per la determinazione del numero, come pure del genere. Mentre N appare come elemento modificatore, a destra, V risulta l'elemento modificato, a sinistra. Pur occupando la posizione della testa nei nomi composti da costituenti italiani, V nè semanticamente nè sintatticamente nè lessicalmente è in grado di assumere il ruolo di testa. Il nome composto 'port+a#cener+e' ne risulta pertanto privo.

Non potendo essere derivate dai ruoli dei costituenti, le informazioni su genere e numero del nome composto possono essere ricavate dalle nuove caratteristiche semantiche, sintattiche e lessicali di nome, come pure dal nome che svolge il ruolo di modificatore, in entrambi i casi a mezzo tra Norma ed Uso. Va infatti rilevata la tendenza all'invariabilità del nome composto, cioè alla coincidenza tra la forma fissata per il singolare e per il plurale, qualora il nome secondo costituente sia di genere femminile. Inoltre, denominando un oggetto, anzichè una persona, in quanto [anima-

to], e non esistendo come genere a sè il neutro, il nome composto diventa di genere maschile. Ciò giustifica la presenza dei corrispondenti articoli, determinativi e indeterminativi, peraltro indipendenti dal numero, definito invariabile. La presenza dell'articolo si rende necessaria, e funzionale, per l'accordo dell'aggettivo in genere e numero con il nome composto, la cui forma non costituisce un elemento grammaticalmente di riferimento, proprio per la perdita del valore distintivo da parte del morfema flessivo '-e'. Ciò premesso, si può valutare il comportamento dei morfemi flessivi considerati, '-e', '-i', rispettivamente contraddistinto dal mantenimento e dal cambiamento.

Il mantenimento del morfema flessivo '-e' definisce la formazione e qualifica la natura del nome in quanto composto, attenendo al suo significato come forma. In riferimento al senso, il mantenimento può indicare una caratteristica del nome, data la particolare relazione semantica tra i costituenti, sintatticamente V + C.Og., descritta nella sequenza Contenente-Contenuto: port+a#cener+e. Il nome 'cenere' possiede i seguenti tratti: [+comune] [-animato] [-astratto] [+collettivo]. Si deduce l'indipendenza del senso del nome dalla distinzione per numero, poiché esso esprime una quantità, un insieme di elementi, già nella forma singolare, escludendo la necessità, in quanto superflua, di una forma plurale, ed apparendo come non contabile, grammaticalmente. Sebbene fissata, anzi, marcata, dalla Norma, l'identità della parola 'cenere' corrisponde però ad una condizione non data, bensì acquisita, nel corso di un processo in cui l'Uso ha determinato una differenza di senso, segnalata dalla presenza dei morfemi '-e' ed '-i', in funzione flessiva. Pertanto:

I) cener+e: N [-animato], in relazione a N [-animato], invariabile, sempre alla forma singolare;

II) cener+i: N [-animato], in relazione a N [+animato], invariabile, sempre alla forma plurale.

Dalla forma di partenza, un nome collettivo in '-e', di genere femminile, con un regolare plurale in '-i', si è passati a due forme, distinte dal mantenimento del morfema flessivo, anziché unite dal cambiamento, che trasmettono due sensi sostanzialmente coincidenti, tuttavia con una rilevante differenza. Vanno a tal proposito menzionate, chiarendo come rimangano a margine delle presenti riflessioni, la forma di genere maschile di 'cenere', di uso prettamente poetico, con il senso di 'resti' di esseri umani, e la forma di 'cenere' invariabile, anche in funzione aggettivale, con il senso di 'colore x'. Nel complesso, si può rappresentare un

paradigma composto da una parola nelle quattro varianti di senso, un tempo soltanto contestualmente, ora anche grammaticalmente, determinate, sulla base di elementi distintivi, quali i morfemi flessivi '-e' ed '-i', al centro dell'esame qui condotto, e di una categoria lessicale minore, l'articolo. Essi, pur individuando i medesimi tratti sintattico-semantiche, identificano le quattro accezioni attraverso un identico meccanismo di conservazione di una forma, fissata dall'Uso in corrispondenza dei diversi sensi. Più precisamente, si hanno:

a) la cener+e: N, f, 'resti di materiale organico bruciato, sempre al singolare, invariabile;

b) le cener+i: N, f, 'resti di esseri umani cremati, quasi sempre al plurale, invariabile;

c) il cener+e: N, m, 'spoglie di una persona, salma, di uso prettamente poetico, sempre al singolare, invariabile;

d) cener+e: N, m, e A, m e f, 'il colore x', 'di colore x', invariabile.

La base del paradigma è costituita da un vocabolo, 'cenere':

- 1) lessicalmente: nome, classe al singolare in '-e';
- 2) morfologicamente: parola bimorfemica semplicemente formata, radice e morfema flessivo, cener+e;
- 3) fonologicamente: parola trisillabica, con sillabe aperte, sdrucchiola, cè/ne/re;
- 4) sintattico-semanticamente: [-animato] [-astratto] [+collettivo] [+comune].

A buon conto, si possono ritenere c) e d) collaterali rispetto all'asse a)-b), in quanto relativi, rispettivamente, al senso di b) ed alla tipologia coloristica che qualifica l'oggetto, uguale indipendentemente dalla corrispondenza con le forme a) o b). Senza bisogno di entrare nel merito dei processi di selezione e di attribuzione dei significati contestuali, si può affermare che il vocabolo 'cenere' riassume in sè elementi delle sfere umana e inanimata, afferenti all'individuo ed all'oggetto, assimilandoli, nel comune processo di trasformazione e consumazione dell'aspetto esteriore, distinguendoli, nella considerazione del trattamento riservato ai resti di un essere animato, in un'occasione unica e speciale caricata di

valenze simboliche, e di una sostanza inanimata, nota in ambito domestico e utilizzata quotidianamente in più modi. Il duplice rapporto di similitudine e di differenziazione viene sottolineato dall'Uso, attraverso il mantenimento di un'unica parola, tuttavia fissata in due forme, entrambe divenute progressivamente invariabili, entrambe di genere femminile. In entrambe il morfema finale perde il valore flessivo, in virtù dell'aspetto semantico che evidenzia e cui si associa, rispettivamente:

- i) '-e' [-animato];
- ii) '-i' [+animato].

La forma al singolare, ma di genere maschile, esula dai campi in cui compaiono le due precedenti varianti, appartenendo piuttosto ad un linguaggio altro dai linguaggi di uso comune, un linguaggio letterario, per certi aspetti soltanto scritto, che opera seguendo regole di espressività talvolta prevalenti sulle norme grammaticali della lingua usata, vale a dire il linguaggio della poesia. Il genere maschile e la funzione distintiva dell'articolo, necessario, vista la forma del singolare in '-e', ambigua in quanto al genere, testimoniano il distacco, sia semantico sia funzionale, dalla relazione precedentemente illustrata.

Tale relazione assume un particolare rilievo se confrontata con il diverso comportamento del morfema flessivo '-i' nella parola composta 'porta#cenere'. Tornando alle caratteristiche del composto, il mantenimento del morfema flessivo '-e' appare congruente con il processo attraverso il quale l'Uso ha operato una separazione di senso tra 'resti di sostanze organiche' e 'resti di esseri umani, codificata nella corrispondenza con 'cener+e' e 'cener+i', nell'ordine. In questa prospettiva, la forma normativamente corretta del composto risulta 'port+a#cener+e':

- 1) lessicalmente: nome, maschile, invariabile;
- 2) morfologicamente: parola complessamente formata per composizione, costituenti V+N, Modificato+Modificatore, priva di testa, dal confine forte, porta#cenere;
- 3) fonologicamente: parola polisillabica, rispetta l'accentuazione originale dei costituenti, una parola piana, pòr/ta, ed una parola sdrucchiola, ce'/ne/re;
- 4) sintattico-semanticamente: [-animato] [-astratto] [+comune] [+contabile].

L'invariabilità del nome composto si acquisisce valutando una serie di elementi, di carattere:

- I) lessicale: il secondo costituente è un nome femminile;

II) sintattico-semantico: il secondo costituente descrive una quantità, un insieme di elementi alla forma singolare, e non è contabile;

III) morfologico: la coppia V+N si costituisce per azione delle Regole di Formazione della Parola, che intervengono una volta definita la compatibilità tra i possibili costituenti, nella fattispecie raggiunta attraverso la selezione operata da 'port+a#' nei confronti dei significati di 'cener+e' e 'cener+i'. Tutti questi elementi costruiscono l'invariabilità della parola composta, normativamente bloccando ed escludendo la formazione del plurale, o della variante, 'port+a#cener+i', che comporterebbe una violazione delle condizioni II) e III) esposte.

L'intervento del morfema '-i', cioè il cambiamento rispetto alla forma '-e' normativamente corretta e mantenuta, rappresenta un processo morfologico di flessione, di passaggio dal singolare al plurale, regolare nel caso di 'cener+e' — 'cener+i', irregolare nel caso di 'port+a#cener+e' — 'port+a#cener+i'. In entrambi i casi si può riscontrare una commistione tra Uso e Norma, ma in una diversa successione, quindi dai diversi risvolti. Mentre per 'cener+e' — 'cener+i' l'Uso ha codificato l'attribuzione di due accezioni, per esigenze di differenziazione, mediante le forme già esistenti del singolare e del plurale, interrompendone la modificabilità, per la coppia 'port+a#cener+e' — 'port+a#cener+i' l'Uso non ha operato all'interno della norma. Il processo morfologico di flessione è stato infatti applicato in un campo legato a limiti precisi, imposti da un altro processo morfologico, di composizione, avvenuto in precedenza. Inoltre, i tratti dei costituenti appaiono tali da impedire la realizzazione della flessione, nonostante ciò effettuata, in un'area non pertinente, attraverso dinamiche che si cercherà parzialmente di individuare e di ricostruire.

Va immediatamente puntualizzato come il meccanismo che regolarizza l'invariabilità della parola composta 'port+a#cener+e' compia un'esclusione dal valore funzionale, non preferenziale. La selezione di 'cener+i' risulta bloccata sia dalla completezza semantica di 'cener+e', nome concreto e collettivo già al singolare, sia dall'incongruenza semantica di 'cener+i'. All'origine della selezione si individuano dei fattori di restrizione, propri del primo costituente, della relazione istituita con il secondo costituente, del nuovo significato assunto dal nome composto. La denominazione 'portaceneri' implica la presenza di un oggetto di uso comune, in grado di contenere una certa quantità di materiale. Pur soddisfacendo la richiesta di un nome collettivo — o numerabile, 'cener+i' non definisce una sostanza domestica, variamente e normalmente utilizzata. I resti di esseri umani cremati introducono elementi di rarità, essendo l'operazione della cremazione estranea alla cultura religiosa italiana, valutazione che non considera la volontà soggettiva dell'individuo; di antichità, in riferimento ai popoli che la praticavano; di conservazione, non

essendo il contenitore degli stessi deputato alla raccolta ed allo svuotamento. Pertanto la scelta di 'urn+a', nome di origine latina, si contrappone alla formazione di 'port+a#cener+e', nome composto da costituenti italiani. Le 'ceneri' dei defunti vengono messe e tenute nella prima, quanto la 'cenere' del tabacco di sigarette, sigari e pipe viene depositata nel secondo e di qui gettata via. La coppia normativamente corretta è la seguente:

- a) **la** 'cener+e' CONTENUTA nel 'port+a#cener+e'
- b) **le** 'cener+i' CONSERVATE nell' 'urn+a'.

L'affermazione di 'port+a#cener+i' ha seguito un percorso diverso da quello escluso dai fattori di restrizione che hanno selezionato 'port+a#cener+e'; non ne ha costituito quindi una diretta infrazione, con un invalidamento della sostanza normativa delle operazioni che portano le RFP alla formazione di nuove parole. Si verifica piuttosto una sovrapposizione di processi, sulla base di una trasformazione dell'identità del nome, che viene percepito in una nuova prospettiva, tale per cui processi prima bloccati possono divenire possibili. Ciò accade nel contesto dell'Uso, determinando un movimento di irregolarità, di imprevedibilità, agli estremi del quale si trovano le RFP, in funzione normalizzatrice e ricostitutrice. Ad una parola semplicemente formata come 'cener+e', con un senso irregolare di base, si applicano processi morfologici tanto di flessione quanto di derivazione — quale N -> A, cener+e -> c(e>)iner+eo. Ad uno dei sensi, compresi nel vocabolo e fissati dall'Uso attraverso l'attribuzione di distintività al morfema prima flessivo, si applica per selezione un processo di composizione. Significato compositazionale, regolare, e significato idiosincratico, irregolare, si dimostrano interdipendenti, poichè l'azione di nessuno dei due preclude o esclude il successivo intervento di un fenomeno legato all'altro. Una parola diventa quindi soggetta a trasformazioni, tanto prevedibili quanto imprevedibili, tra Norma e Uso, parallelamente seguendo regole diverse a seconda del senso assunto, quindi riducendo o aumentando o costituendo il proprio carattere di potenziale modificabilità. Così la coppia

I) cenere: N [-animato], in relazione a N [-animato], invariabile, sempre alla forma singolare,

II) ceneri: N [-animato], in relazione a N [+animato], invariabile, sempre alla forma plurale,

fornisce un esempio di riduzione all'invariabilità di due vocaboli in precedenza corrispondenti, rispettivamente, alla forma singolare e plurale. Così la coppia

D) il portacenero - II) i portaceneri, sembrerebbe dimostrare una costituzione di variabilità, nonostante il senso non sia mutato, per un vocabolo in precedenza invariabile.

L'attenzione intende soffermarsi sulle caratteristiche di quest'ultimo fenomeno, cui si è accennato parlando di area non pertinente di intervento, di irregolarità, di imprevedibilità, di sovrapposizione di identità, di percorsi parallelamente seguiti dalla parola. Il senso della parola composta 'portacenero' non muta, quanto viene autorizzata, a livello dell'Uso, l'adozione di una forma plurale, 'portaceneri', realizzata attraverso la Norma, in quanto fondata sulla percezione di 'portacenero' come nome singolare in '-e'. La coppia di morfemi riprende il valore flessivo che aveva originariamente in

- | | |
|-----------------------------|-------------------------------|
| 1) <u>la</u> cener+e | - 2) <u>le</u> cener+i, |
| per cui si hanno | |
| 1) <u>il</u> portacener+e | - 2) <u>i</u> portacener+i, |
| in contrapposizione con | |
| 1) <u>il</u> port+a#cener+e | - 2) <u>i</u> port+a#cener+e. |

Dal confronto, che può essere compiuto secondo una diversa successione delle coppie di parole, emerge una sostanziale differenza di forma. La prima coppia individua la fase precedente all'attribuzione di sensi diversi alle forme del singolare e del plurale. La seconda coppia si comporta come la prima, pur originandosi dalla terza, in cui vengono messe in evidenza le parti della parola composta. La seconda coppia non identifica una parola composta, come graficamente riscontrabile, bensì una parola lessicalmente unica, complessa soltanto dal punto di vista morfologico. Rimane tuttavia un rilievo del processo di composizione formatore, nel mantenimento del genere maschile, aiutato dall'ambiguità di una parola con finale in '-e', variabile o invariabile in entrambi i generi.

La percezione della parola come intera, denominata lessicalizzazione, ha una relazione con la frequenza d'uso e di presenza dell'oggetto indicato dal vocabolo, pur non essendo questo il fattore unico e determinante. Certo, la realizzazione della percezione avviene attraverso un processo morfologico, la flessione. Tale visione è divenuta dominante rispetto ad una parallela visione precedente, che si conserva ancora, per cui la parola è, innanzitutto, composta. La sovrapposizione di concetti, relativi alla forma della parola, trova un interessante punto di orientamento, per la valutazione di alcuni aspetti, nella particolare produttività dei nomi composti con 'port+a' come primo costituente. Vanno riesaminate le caratteristiche della

categoria di nomi composti in 'port+a', per il legame tra primo e secondo costituente di natura semantica, Contenente e Contenuto, parallelo alle sequenze morfologica, Modificato e Modificatore, e sintattica, Verbo + Complemento Oggetto. Ancora una volta i morfemi finali marcano la differenza tra fenomeni dell'Uso e processi secondo la Norma, attraverso la valorizzazione della flessività o il mantenimento, quindi l'invariabilità.

L'elemento semanticamente nella funzione di Contenuto è tenuto a rispettare una condizione di restrizione, imposta dal primo costituente, vale a dire il tratto [+collettivo]. La forma del Contenuto deve riflettere un elemento, riguardante il senso, di pluralità. Si possono prendere ad esemplificazione alcuni dei nomi appartenenti a questa categoria, suddivisi in tre gruppi, a seconda che il secondo costituente sia, nell'ordine, plurale, singolare, o astratto. Per formazione, non per flessione, il nome può assumere la forma plurale, ma risulta comunque invariabile. Come si vedrà, la sovrapposizione delle forme riguarda esclusivamente i nomi in origine al singolare, poichè il fenomeno della lessicalizzazione, alla base della trasformazione di 'portacenero', si applica soltanto ad essi, e viene individuato dal risultato, non essendo prevedibile in quanto a modalità ed oggetto di intervento. Si hanno:

a) port+a#agh+i / port+a#bagagl+i / port+a#bottigli+e /
 port+a#cart+e / port+a#chiav+i / port+a#fiasc+hi / port+a#gioi+e /
 port+a#letter+e / port+a#monet+e / port+a#penn+e /
 port+a#sigarett+e / port+a#uov+a / port+a#vivand+e /
 port(+a)+ombrell+i;

b) I) port+a#bandier+a / port+a#boll+o / port+a#cart+a /
 port+a#cipri+a / port+a#fiasc+o / port+a#frutt+a / port+a#incens+o
 o port+incens+o / port+a#sapon+e / port+a#spazzol+in+o /
 port+a#uov+o;

II) port+a#bors+a e/o port+a#bors+e / port+a#cener+e e
 port+a#cener+i / port+a#fogli+o e/o port+a#fogl+i /
 port+a#lampad+a e/o port+a#lampad+e / port+a#matit+a e/o
 port+a#matit+e / port+asciug+a#man+o e/o port+asciug+a#man+i;

c) port+a#fortun+a / port+a#voc+e.

Dall'osservazione dell'elenco fornito si possono trarre alcune osservazioni. Comprendendo talvolta anche la distinzione tra confine di parola, forte (#), e confine di morfema, debole (+), la caratteristica prevalente sono le alternative tra le forme singolare e plurale. Possono essere generate attraverso le RFP, che tengono in considerazione la

differenza quantitativa del Contenente, cioè dell'oggetto denominato dal nome composto formato. Esso assume infatti una precisa conformazione, a seconda che possa ospitare una singola unità o un insieme di unità, sempre in relazione con l'oggetto definito, in riferimento a diverse funzioni espletabili o ai sensi sottointesi. Il valore flessivo del morfema finale assume il ruolo di permettere la separazione tra i contenitori di un solo 'uov+o' e di più 'uov+a', di un solo 'fiasc+o' e di più 'fiasc+hi', di 'carta' come materiale e di 'carte' come documenti. Si tratta comunque di un oggetto, cioè [-animato], poichè l'alternativa non è presente nel caso il nome composto indichi una persona, [+animato]; in tal caso il genere di riferimento è maschile, ma l'invariabilità del nome composto e il ruolo svolto dalla persona sono tali da poter avere un soggetto al femminile, rilevato dal diverso articolo: il/la — i/ le port+a#letter+e. Se il 'portauovo' sarà utilizzato per mettere un uovo cotto, il 'portauova' sarà adibito al contenimento ed al trasporto di uova crude. Se il 'portafiasco' permetterà di portare la bottiglia in tavola, il 'portafiaschi' agevolerà il trasporto o il deposito di più bottiglie dalla forma di fiasco. Se il 'portacarta' riguarda un insieme di materiale cartaceo, il 'portacarte' serve sulla scrivania di uno studio per lettere e documenti, come pure, con lo stesso scopo, è trasportabile. In ogni caso, il nome composto risulta per genere maschile e invariabile per numero; si verifica pertanto una riduzione di modificabilità, riflessa nel mantenimento dei morfemi flessivi originari, divenuti distintivi per senso:

il/i port+a#uov+o	/ port+a#uov+a;
il/i port+a#fiasc+o	/ port+a#fiasc+hi;
il/i port+a#cart+a	/ port+a#cart+e.

L'alternanza tra le forma singolare e plurale può invece non essere prodotta dalle RFP, bensì dall'Uso. A questo punto va rimarcato il fatto che ciò può dar vita ad una certa ambiguità. Manca, innanzitutto, la necessità di una distinzione per senso, che esisteva per i nomi sopraccitati, appartenenti a due gruppi di nomi composti nell'elenco, a) e b). Tale necessità viene riconosciuta nell'Uso, e previene quindi qualsiasi possibilità di produzione di una variante dello stesso nome composto. Nel gruppo b) sono presenti varianti dello stesso nome composto, che rappresentano sia la forma plurale di un nome lessicalizzato, come è stato evidenziato, sia un'altra forma invariabile dello stesso nome composto. Nell'elenco dato, nel gruppo b), il rilievo grafico dell'associazione di due congiunzioni, coordinativa e disgiuntiva, intende configurare l'esistenza di una duplice possibilità. Si hanno così:

- | | | |
|------|-------------------|---------------------|
| 1) | il port+a#cener+e | - i port+a#cener+e; |
| 2) | il portacener+e | - i portacener+i; |
| 3i) | il port+a#cener+e | - i port+a#cener+e; |
| 3ii) | il port+a#cener+i | - i port+a#cener+i. |

Ciò aggiunge un nuovo elemento al ragionamento sviluppato fino a questo punto, poichè 3i) e 3ii) ripropongono il trattamento del nome concepito come composto e invariabile. Tuttavia, presentano una variante morfologicamente dubbia.

In realtà può essere avvenuto, nei confronti della parola composta, un processo di produzione di un significato non compositivo, bensì irregolare, idiosincratico. Esso ha reso necessaria, o possibile, la creazione di una variante del nome composto originale, che ne ha conservate le prerogative strutturali e di invariabilità, mentre la lessicalizzazione ne preservava soltanto l'aspetto del genere. L'Uso ha pertanto fatto ricorso alla coppia di morfemi finali, che il secondo costituente utilizzava originariamente in funzione flessiva. Non tutti i nomi composti del gruppo b) che presentano una variante rientrano in questa casistica. Appare anche possibile la creazione di un nome composto nella forma plurale invariabile, in alternativa alla forma data, al singolare. La forma alternativa al plurale può essere ritenuta più adatta al tratto [+numerabile] del nome secondo costituente. In un certo senso, l'Uso interviene per migliorare il risultato dell'applicazione delle RFP, che aveva offerto una forma non completamente coincidente con le possibilità, sia dell'oggetto sia della persona denominati dal nome composto, di rivolgersi ad un insieme di elementi. Non si verifica la necessità di distinguere oggetti dalla conformazione e dall'impiego chiaramente differenti, come per 'portauovo' rispetto a 'portauova'. Il nome composto non ha nemmeno da far fronte ad un significato idiosincratico coesistente con quello originale, compositivo. Semplicemente, può darsi che l'idea di una generalità di individui, o di esemplari, letteralmente o figurativamente, cui comunque si riferisce il secondo costituente, non appaia sufficientemente — o completamente — rappresentata dalla forma singolare. Pertanto si afferma la forma plurale, che si fonda sulla presenza del tratto [+numerabile], come pure sull'assenza di blocchi in relazione al senso, per cui la forma del plurale coinciderebbe con un diverso significato. La forma plurale invariabile tende a diventare dominante, soppiantando la precedente, dapprima ritenuta non adeguata, successivamente obsoleta.

Lo schema elaborato in precedenza raccoglie quindi, attorno ad un nome composto del gruppo b), le possibilità interpretative riferite a nomi appartenenti ad esso con varianti, applicate invece selettivamente. Le ipotesi esplicative hanno in comune un fattore di selezione dei casi da parte

del processo, che rafforza l'immagine di un Uso e di una Norma interdipendenti, poichè alle scelte operate si può attribuire una motivazione di carattere costruttivo o ricostruttivo. La forma acquisita da una parola, a seguito dell'azione delle RFP, si configura come stabile, non come immutabile. Le trasformazioni a cui può divenire soggetta la parola secondo l'Uso, tuttavia, si originano e si organizzano in conformità alle RFP esistenti, ed hanno quale obiettivo la definizione di una forma stabile. Si hanno:

1) i) il port+a#fogl+io = significato compositivo, di 'custodia di vario materiale per banconote, carte, documenti' + significati idiosincratici di 'ministero, carica di ministro' e di 'pacchetto di effetti e titoli di una banca;

ii) il port+a#fogl+i = variante alla forma plurale del secondo costituente, perché [+numerabile] e generale per 'banconote, carte, documenti' che sono contenuti nella comune forma di 'fogli';

iii) lessicalizzazione:

il portafogl+io / i portafogl+i;

2) variante alla forma plurale del secondo costituente, perché [+numerabile], quindi per completamento del senso complessivo del composto:

port+a#bors+a / port+a#bors+e

port+a#lampad+a / port+a#lampad+e

port+a#matit+a / port+a#matit+e

port+asciug+a#man+o / port+asciug+a#man+i;

3) lessicalizzazione:

il portacener+e / i portacener+i.

Il quadro può dare l'impressione di una certa confusione, in considerazione della contemporanea realizzazione di più ipotesi nei confronti di una sola parola composta. Va precisato come le ipotesi riportino percorsi di ricostruzione diversi, applicati a esiti dall'origine non sempre chiara ma già presenti. La casistica offerta è molto ristretta, e serve a mettere in evidenza più i processi interpretativi che gli esempi a suffragio della loro fondatezza. Il caso indica l'esistenza di una direzione; la somma dei casi, non sufficientemente ampia nel campo qui trattato, ne mostrerà il grado di praticabilità. Una volta assodato, comunque, non scomparirà l'eventualità che i casi si prestino a più valutazioni interpretative.

Per quanto riguarda la coppia interessata dal presente esame, 'portacener' — 'portaceneri', la lessicalizzazione appare la direzione più probabile indicata dal riscontro, che teoricamente esclude un futuro passaggio ad una forma plurale invariabile. Vale la pena di notare come quest'ultima forma, in tutto e per tutto equivalente a quella originariamente

data, al singolare, tenda a prenderne il posto, a sostituirla, quale forma unica del nome composto, poiché derivato da una forma percepita come incompleta. La lessicalizzazione mantiene entrambe le forme, valorizzando la completezza proprio attraverso la coppia. Un'eventuale separazione potrebbe avvenire per analogia con una forma plurale percepita come sostanzialmente completa, non più in riferimento all'incompletezza della forma singolare, prima necessaria alla disposizione di una forma plurale. 'Portaceneri' non risulterebbe meno completo di 'portaceneri', che potrebbe, scomparsa con la lessicalizzazione la valenza semanticamente distintiva di 'cener+e' e 'cener+i', essere vista come maggiormente adeguata come forma di parola composta, in quanto contraddistinta dal tratto [+plurale]. Si potrebbe così parlare di tendenza all'uniformazione, per cui la forma finale del nome composto V+N, V+C.Og., Modificatore+ Modificato, Contenente+Contenuto, dovrebbe rispettare i tratti di [+numerabile] e di [+plurale], relativi al senso ed alla forma, tratti divenuti dominanti e di restrizione. Il morfema flessivo del plurale marcherebbe la differenza.

Se da 'port+a#bagagl+i', nome composto dalla forma plurale invariabile regolare, possono quindi discendere, per analogia, assimilazione ed uniformazione, attraverso la lessicalizzazione o lo spostamento dell'invariabilità dalla forma singolare a quella plurale, i vari 'portaborse', 'portaceneri', 'portafogli', 'portalampade', 'portamatite', non è altrettanto supponibile nè sostenibile un'estensione indefinita. A compensazione della sensazione di confusione del quadro precedente, dovuta in parte all'impressione di un'insufficiente controllo delle regole sui processi linguistici di carattere morfologico, va detto che essi hanno dei limiti. L'Uso non generalizza un processo, poichè si trova di fronte ad elementi che naturalmente ne impediscono l'azione, elementi di natura normativa. La possibilità di spostamento alla forma plurale si confronta con la necessità di mantenimento di una forma singolare.

Ciò si verifica con nomi composti quali:

- 1) port+a#bandier+a; port+a#boll+o;
port+a#tessera; port+a#rotolo;
port+a#sapon+e; port+a#tovagliolo;
- 2) port+a#biancheria; port+a#cipri+a;
port+a#voc+e;
- 3) port+a#fortun+a.

In ognuno di questi tre gruppi sono compresi nomi composti, appartenenti della categoria V+N, V+C.Og., in 'port+a', che esibiscono elementi di natura normativa tali da costituire un blocco alle trasformazioni descritte in precedenza, legate alla fase successiva alla formazione del

nome per composizione, non effetto dell'azione delle RFP, pur rimanendo all'interno dei risultati da esse prodotti. Il gruppo 1) riunisce una serie di secondi costituenti caratterizzati dai tratti [+variabile] e [+numerabile], comprendendo anche 'sapone' quale sinonimo di 'saponetta', non nel significato di sostanza, quindi [-numerabile]. La specificità del nome vale per la generalità degli individui, o degli esemplari, rappresentati; non serve, anzi, non è permesso, indicare la pluralità. L'oggetto designato dal nome composto, infatti, presenta il tratto di una conformazione adatta ad un unico elemento, ad esclusione della possibilità di un numero maggiore di uno di elementi.

Per il motivo uguale e contrario a quello che inferisce la non ammissibilità di 'portabagaglio', non appare accettabile 'portabandiere'. Possono soltanto esistere, in un parallelo per contrasto, tra [-unicità] e [+unicità], rispettivamente, 'portabagagli' e 'portabandiera', così come 'portauova' e 'portauovo', intesi come oggetti ben distinti. Appare ora più evidente l'esitazione di fronte alla forma, peraltro data, di 'portafoglio', con la successiva produzione della variante 'portafogli', in parte dovuta all'incongruenza di un secondo costituente al singolare, per un nome composto espressione di un oggetto privo del tratto [+unicità]. La presenza di tale tratto si rivela la sola possibile ed effettiva nel caso dei nomi composti del gruppo 2). Comprendendo anche 'voce', dal significato, non etimologico bensì acquisito per estensione, di 'opinione' o 'giudizio', il gruppo sottolinea l'impossibilità di avere una forma plurale, che trae spunto dalla sua mancanza già nel secondo costituente, relativamente al senso unito a quello del primo costituente. 'Biancheria' e 'cipria' compensano il tratto [-numerabile] con quello [+collettivo].

Per quanto riguarda il vocabolo 'portafortuna', l'unico del gruppo, riporta un elemento sufficiente per rendere il caso esemplare. Il tratto principale del vocabolo è infatti [+astratto], o meglio, il tratto del senso selezionato per la formazione del nome composto. Esiste un'altra accezione del nome 'fortuna', da essa acquisita, caratterizzata da un comportamento diverso, in quanto variabile, come ogni nome femminile in '-a'. Più precisamente, si hanno:

- 1) fortun+a = N, f., invariabile, 'caso, sorte', [+astratto];
- 2) fortun+a/+e = N, f., variabile, 'occasione, possibilità, condizione', [-astratto], quindi anche 'bene posseduto, patrimonio, condizione economica, [-astratto].

Le RFP hanno scelto il significato 1), per formare un nome composto che si riferisce ad un oggetto, [+maschile] [-astratto], ma che mantiene il

riferimento alle caratteristiche opposte del nome secondo costituente, in quanto [+invariabile] e Contenente di un Contenuto sempre [+astratto]. La diffusione dell'oggetto, senza il riscontro di una forma plurale 'portafortune', testimonia come possa agire da blocco anche l'esistenza di 2), di un 'fortuna' con un secondo significato, come senso e come forma autonomo rispetto a 1), sebbene da esso originato e con l'aspetto coincidente nel singolare e come genere. Agli effetti dell'applicabilità delle RFP, li distinguono i tratti 1) [+invariabile] e 2) [-invariabile]. Li separa anche il diverso valore dato al morfema finale, non flessivo in 1), flessivo in 2). Il nome composto, selezionando la parola dal significato 1), rispetta la funzione che in essa ha il morfema '-a'.

L'unico fenomeno, che potrebbe condurre alla comparsa di una forma plurale, soltanto in alcuni nomi dei gruppi sin qui elencati, non in alternativa bensì in aggiunta alla forma singolare data, consisterebbe nella lessicalizzazione del nome composto, con la conseguente perdita dell'invariabilità. Esso, tuttavia, poggia sulla possibilità di applicare una forma già morfologicamente esistente, non sulla creazione di una nuova parola. Mancando i tratti [+plurale] e [-astratto] nel nome secondo costituente, la lessicalizzazione non può avvenire, come nel caso dei nomi dei gruppi 2) e 3). Infatti, per:

I) cener+e / cener+i,

si ha

Ii) portacener+e / portacener+i;

al contrario, per:

II) cipri+a / --,

non si ha

Iii) portacipri+a / portacipri+e,

come pure per:

III) fortun+a / --,

non si ha

IIIi) portafortun+a / portafortun+e,

bensì soltanto portacipri+a e portafortun+a.

A questo punto, in conclusione, va messo in rilievo un ultimo aspetto, che emerge, alla luce delle considerazioni espresse, dal confronto tra

a) portacenere,

b) portacipria,

c) portafortuna,

laddove b) e c) rappresentano i gruppi appena esaminati. Partendo dal presupposto che tutti e tre i nomi secondo costituente sono femminili, si

procederà ad una comparazione tra a) e b), tra a) e c), quindi tra a) da una parte, b) e c) dall'altra. Per quanto riguarda a) e b), mentre 'cipria' risulta invariabile in relazione al significato di base, 'cenere' non lo è originariamente. Solo successivamente i morfemi da flessivi sono passati a distintivi semanticamente, in virtù dell'Uso, che ha separato 'cener+e' da 'cener+i', il singolare dal plurale, rendendoli due parole invariabili. Quella di 'cenere', nei confronti di 'cipria', è un'invariabilità acquisita. Relativamente ad a) e c), pur essendo [-astratto] e [+astratto] rispettivamente, rilevano entrambe l'esistenza di una forma plurale distinta per senso dalla forma singolare, nell'ordine 'cener+i' e 'fortun+e'. Rimane tuttavia una sostanziale differenza, in quanto 'cener+i' corrisponde al plurale regolare di 'cener+e', mentre 'fortun+e' costituisce il plurale regolare di un 'fortun+a' [-astratto], coincidente solo come aspetto, non per senso, con il 'fortun+a' secondo costituente del nome composto e, tra l'altro, [+invariabile] di base anch'esso.

Il vocabolo 'port+a#cenere+e' assume quindi il valore di nome intero, non più composto, lessicalizzandosi, ed acquisendo la doppia forma 'portacener+e' — 'portacener+i', in quanto l'Uso può ricorrere ad una forma originaria della parola secondo costituente variabile, quale 'cener+e' — 'cener+i'. Il processo di separazione del senso è posteriore. Da un certo punto di vista, riprendendo la terminologia che qualifica il confine tra i costituenti dei composti, vale a dire forte, di parola, e debole, di morfema, la variabilità della forma di base del nome secondo costituente di un composto trasmette un elemento 'debole' allo stesso, che perde in resistenza. Tale forma variabile non esiste di base per 'port+a#cipri+a' e 'port+a#fortun+a', formate da 'cipri+a' e 'fortun+a', entrambe invariabili, quindi 'forti', in grado di formare un nome composto resistente. La possibilità che si giunga ad un'unica forma plurale 'portacener+i', acquisita come invariabile, dipende dal grado di assimilazione e di analogia con esempi quali 'port+a#lampad+a' > 'port+a#lampad+e, eventualmente uniformabili all'invariabilità, data e unica, di 'port+a#bagagli', in quanto formate da un secondo costituente, 'lampad+a', di base variabile. La complessità dei movimenti ricostruiti, per ipotesi, e degli esiti descritti, ha comunque un denominatore comune nel passaggio di funzione del morfema finale, che da flessivo diventa distintivo, anzi, della coppia di morfemi finali. Nel caso tale coppia manchi, nella parola secondo costituente del nome composto, selezionata per senso e forma, il passaggio di funzione non si compie, e con esso non si dà la variante del nome composto dato. Il passaggio non si compie poichè l'Uso, per quanto imprevedibile, in merito alle attribuzioni di sensi ed al cambiamento delle forme, ha evidenziato di muoversi all'interno delle possibilità offerte dalla Norma, non procedendo secondo le modalità regolari, tuttavia non

invalidandone nemmeno la sostanza, anzi, appoggiandosi ad essa, e sfruttando, nella fattispecie degli esemplari esaminati, la variabilità flessiva di uno dei costituenti.

Per quanto riguarda il repertorio bibliografico, le informazioni elaborate, sebbene esposte senza il conforto di un apparato di note, sono state attinte dai seguenti testi:

Bibliografia

- ALTIERI BIAGI MARIA LUISA, *La grammatica dal testo*, Milano, Edizioni A.P.E. Mursia, 1992
- ANTINUCCI FRANCESCO—PARISI DOMENICO, *Elementi di grammatica*, a cura di, Torino, Boringhieri, 1975
- DARDANO MAURIZIO—TRIFONE PIETRO, *La lingua italiana*, Bologna, Zanichelli Editore, 1985
- RENZI LORENZO—SALVI GIAMPAOLO, *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di, Bologna, Il Mulino, 1989: *I sintagmi nominale e preposizionale, I sintagmi aggettivale e avverbiale*
- SCALISE SERGIO, *Morfologia*, in *Le strutture del linguaggio*, Bologna, Il Mulino, 1994

DISCORSO DI INSEDIAMENTO

Come Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria

Cari amici, cerco di dirvi, con la maggiore sincerità possibile ciò che provo in questo momento, quello che vorrei trasmettere a voi e alla popolazione del Paese in cui ci troviamo, cioè alle persone che di questo popolo riusciremo ad avvicinare. Nonstro compito è la diffusione in Ungheria della cultura italiana. Per cultura si intende l'insieme di informazioni che un nativo parlante riceve nell'arco della sua esistenza della società in cui nasce. Queste informazioni comprendono tutto della nostra vita: come respirare, mangiare, bere, dormire, camminare, parlare, baciare, come allacciarsi le scarpe; tutti i nostri atti, fino alla morte. L'insegnamento si estende anche a come nascere e come morire. In genere, per "cultura" si intende un'altra cosa: il prodotto più alto degli intelletti e dei talenti artistici di una data stirpe, nazione, società, civiltà, codificato lungo secoli e millenni. Noi qui rappresentiamo probabilmente tutti e due i concetti. Siamo qui per far conoscere la "cultura", intesa in questi due sensi, del nostro Paese, agli abitanti di un altro Paese.

"Nostro" vuol dire convenzionalmente proveniente dal gruppo umano a cui la storia individuale di ognuno di noi ci fa appartenere.

Far conoscere la propria cultura significa dunque, offrire agli altri la totalità del nostro essere. Perché? Per la migliore conoscenza e accettazione di noi da parte degli altri, e per la nostra migliore conoscenza e accettazione degli altri. È tutto qui, secondo me, il senso della nostra esistenza. Apparire all'orizzonte degli altri, far apparire davanti a noi l'orizzonte degli altri. Essere uno per l'altro. Sbranarsi, in una catena ininterrotta di reciproca fagocitazione, questo è il destino degli animali, di ciò che noi chiamiamo "natura". Ma la Natura, o chi l'ha creata, lascia questa scappatoia alla propria apparente crudeltà: l'esistenza della mente umana. Volendo dunque far conoscere la parte migliore di noi, cioè la nostra cultura, vogliamo diventare un esempio di ciò di cui è capace, nel bene, l'essere umano.

Essere solidali, sentire, davvero, come unico scopo sensato della vita la possibilità di miglioramento di quella degli altri — e della propria — questo vuol dire appartenere alla stirpe umana sospinta milioni di anni fa nell'esistenza su questa Terra. *Fare cultura ha questo stesso senso, al massimo grado, e ciò va oltre alle leggi di mercato, oltre al vantaggio, oltre alla dura legge del più forte. Riguarda la capacità di dare e di accogliere.* Prendendo questo incarico, sono indotto a un'altra riflessione. Gli artisti, gli scienziati, i filosofi, coloro cioè che hanno operato oltre alle leggi della pura convenzione sociale, fanno parte di un gruppo umano particolare, Quasi tutti, nel convertire in azione la propria sensibilità, hanno vissuto vite irregolari, non esemplari, fuori dalle norme. Non di meno costituiscono un invisibile coro che con il suo costante sussurro ha allargato la coscienza dell'uomo comune, come quella dei potenti. Ha tentato di affrancare l'uomo dalla pura bestialità. È come una schiera di fondatori di religione, di profeti. Pronunciando la parola cultura, non è possibile non avvertire la presenza di questa schiera di uomini, a volte fortunati a volte disgraziati, di questo coro immenso che ci incita a spingerci sempre oltre. Sono loro che guidano i nostri passi, in questo nostro continuo, spesso vano andare, andare verso gli altri.

Per mezzo di ciò che abbiamo chiamato cultura, l'uomo è in grado di trascendere il puro dato chimico della genetica, è in grado di costituire nella forma più alta l'ereditarietà: ciò che si chiama in genetica "imprinting", cioè trasmissione culturale. In questo senso il puro dato genetico, cioè da chi e come nasciamo — non ha poi tutta questa importanza. Io stesso, e in qualche misura tutti noi qui presenti, ne siamo la dimostrazione. Rappresentiamo un punto di transizione, di passaggio tra due grandi civiltà che da millenni si desiderano e si respingono a vicenda; la civiltà mediterranea e quella dell'Europa centro orientale. Sono sorti conflitti sanguinosi, d'una ferocia senza pari da questo doppio sentimento, ma sono nati anche uomini come Mozart, Goethe, Metastasio, Da Ponte, Pirandello, Hoffmanstahl, Max Fabiani, e tanti tanti altri.

È vero, nella "cultura" delle volte si esprime anche una parte più evoluta ma sempre ben identificabile della pura bestialità del meccanico riprodursi dell'aggressività e della sopraffazione: guardarsi dalla trasmissione di questa cultura in nome di qualcosa di più proprio all'uomo, cioè l'accettazione dell'altro, la trasformazione di noi e dell'altro in qualcosa di meno reciprocamente nocivo, questo è cultura umana.

Se noi, seduti qui in questa mattinata d'agosto, in questa città, luogo da più secoli di una grande concentrazione di menti e di talenti di grande valore, agiamo in nome d'una "cultura" fatta sempre più da rimescolamenti, prestiti, incroci, ma anche volontà di conservare tutto ciò che di buono e di bello c'è stato sulla terra finora nel campo dell'arte e della

scienza, se noi, uno per uno, ciascuno con le proprie capacità e possibilità di volere, con il proprio sapere individuale e civile, accettiamo di far sentire la nostra "piccola voce" nel grande sussurro universale della coscienza, avremo fatto qualcosa per stare in pace con noi e con il mondo, con qualunque via, piazza, parco, montagna oceano, qualunque essere.

Negli ultimi tempi Vi ho conosciuti individualmente ma in modo superficiale. Ho la sensazione che ognuno di voi lavori in questo Istituto dalla storia tanto travagliata, animato da una vera passione e dedizione. Ho cercato di intuire qualcosa che vi riguardi da vicino, ho tentato di ricostruire nella mia immaginazione un frammento della vostra casa, della vostra vita quotidiana. Sono tentativi un poco puerili. Ma sono veri tentativi di conoscervi. Anche voi avrete fatto lo stesso, forse, nei miei confronti. La nostra conoscenza reciproca è il fondamento del nostro lavoro comune. Cercherò di dedicarmi a questo prima che ad ogni altro compito. Ho molto apprezzato il lavoro finora svolto da voi, dai direttori che mi hanno preceduto nei decenni. Al contrario di tanti, considero l'oscura dedizione quotidiana di quanti hanno lavorato e lavorano qui e in ogni Istituto Italiano di Cultura, un bene prezioso. Conosco le difficoltà e i limiti d'ogni tipo, conosco anche la volontà di non fermarsi di fronte a questi, ma anche lo scoramento, lo scetticismo, perfino la disperazione dovuto ad essi. Il dubbio, lo scoramento hanno una funzione importante, non di rado positiva. Pare ormai accertato che ciò che chiamiamo "creatività" si basi, in parte rilevante, su moti interiori di questa fatta. Ed è proprio la "creatività" che personalmente considero elemento importante, irrinunciabile del nostro lavoro. Negli ultimi anni sempre più si è evidenziata una linea di demarcazione tra passato e presente, nella cultura, nel fare cultura. Ora l'accesso alle grandi conquiste del passato è possibile per un numero un tempo inimmaginabile di persone. Su queste stesse persone, i mezzi di comunicazione di massa hanno un'influenza sempre maggiore. Non è possibile far finta che tutto ciò non esista. Oltretutto cultura è comunicazione al massimo grado.

Vorrei che questo Istituto conservasse tutte le più alte conquiste accademiche ma che diventasse anche un vero centro culturale, vivace, attivo, frequentato da molte persone desiderose di conoscere la realtà viva dell'Italia odierna e quella dei secoli passati, un centro che giorno per dimostri la propria capacità di invenzione, di interazione positiva con la vita di tutti i giorni del Paese che rappresentiamo e di quello in cui svolgiamo la nostra attività. Io stesso metterò a disposizione di questo progetto tutta la mia conoscenza letteraria, quella dei vari campi dello spettacolo, dal teatro, alla cinematografia, all'opera lirica, alla televisione, alla radiofonia, i miei studi di Scienze biologiche, la mia attività di

giornalista. Ora vi distribuiremo una copia del progetto di massima, di cui parleremo domani.

Grazie dell'attenzione, köszönöm a figyelmüket, e buon lavoro, jó munkát!

LA METAFORA SECENTESCA

“Una ‘buona’ metafora è quella in cui le marche che si amalgano per identità sono, nello stesso tempo, relativamente ‘periferiche’ e tuttavia ‘caratterizzanti’”. -dice Umberto Eco nel *Trattato di semiotica generale*¹.

Per poter capire perché la metafora occupa un posto così importante nel Seicento, meglio dire perché è proprio la metafora fra le varie figure retoriche ad avere un ruolo così fondamentale nella poesia seicentesca, proporrei di tener conto di alcune riflessioni sulla metafora di Emanuele Tesauro che, come vedremo più avanti, in alcuni punti coincidono con l'affermazione di Eco.

Tesauro nel suo libro intitolato *Il cannocchiale aristotelico* analizza le osservazioni di Aristotele riguardo alla creazione e al valore della metafora. Il fatto che Tesauro dedichi una parte così ampia ed elaborata a questo argomento ci dice molto: per un teorico del Seicento l'analisi di questo mezzo retorico e delle idee aristoteliche pare che sia un compito primario, tanto da apparirgli tema assai delicato e caro. Per Aristotele il vero talento poetico si manifesta nel momento in cui crea e usa delle metafore: la metafora ‘giusta’ è un’induzione di elementi associati, dove il terzo elemento forma il legame fra gli elementi combinati, diventando così la base dell’associazione. In più la metafora deve essere energica, dinamica e molto espressiva, e riuscirà ad ottenere tutte queste qualità se il terzo elemento viene quasi ‘saltato’, creando così un’opposizione sorprendente, sbalorditiva fra gli elementi adoperati. Un’altra caratteristica della metafora è quella, secondo Aristotele, di essere sempre elaborata in una lingua comune, ciò vuol dire che tutti la devono capire. È proprio questo l’aspetto che sarà rivalutato nel corso dell’età barocca. La metafora, per gli intellettuali del Seicento e quindi anche per Tesauro, deve essere affascinante e ridondante, anziché chiara e precisa. Il criterio di identificazione del talento poetico, riguardo alla creazione all’uso di metafore non è più quello stabilito da Aristotele, ma riguarda soltanto un aspetto, quello più

¹ECO, UMBERTO: *Trattato di semiotica generale*, ed. Bompiani, 1984, Milano

importante per l'uomo del Seicento: colui che non riesce a sorprendere e meravigliare il lettore non possiede un vero talento poetico. Il *vero* poeta applicando la metafora riuscirà a sorprendere il lettore, "essendo la metafora il più ingegnoso e acuto, il più pellegrino e mirabile, il più gioviale e giovevole, il più facondo e fecondo parto dell'umano intelletto", e perchè la metafora riesce a "ligar insieme le remote e separate nozioni [...] trovando in cose dissimiglianti la simiglianza".

C'è un altro elemento rivalutato nelle riflessioni di Aristotele: il filosofo greco non intendeva escludere dalla metafora la parte reale, la probabilità; mentre per la poetica del barocco non aveva importanza cercare ciò che era reale e probabile, ma ciò che esprimeva novità, quindi poteva risultare sorprendente e formalmente complesso.

Quinci ell'è di tutte l'altre: la più pellegrina per la novità dell'ingegnoso accoppiamento: senza la qual novità l'ingegno perde la sua gloria e la metafora la sua forza. [...] E di qui [dalla novità] nasce la meraviglia, mentre che l'animo dell'uditore, dalla novità sopraffatto, considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante e la inaspettata imagine dell'obietto rappresentato.

Proseguendo la lettura del trattato di Tesauro sappiamo che "*dalla meraviglia nasce il diletto*", il famoso e tanto desiderato 'dilectare', funzione principale della poesia e della metafora barocche. Da questo punto di vista la metafora inserita in una poesia serve anche come "*gala e ornamento*", quindi rende la poesia più preziosa, più pomposa, più luminosa, più piacevole, insomma più efficace nel dilettere. Se ripensiamo all'affermazione iniziale di Umberto Eco, sulla 'buona' metafora e sulle sue due caratteristiche, e cioè che due elementi vengono associati per identità, ma che devono essere 'periferiche' e contemporaneamente 'caratterizzanti', vediamo che nell'intenzione principale di Tesauro e di molti poeti seicenteschi è prima di tutto quella prima caratteristica che domina: collegare immagini distanti per poter provocare un effetto sbalorditivo nella mente del lettore, da cui nasce la meraviglia e il diletto e, in una seconda fase, il successo di un autore. A questo punto vorrei citare di nuovo Eco: "Quando il processo si verifica con rapidità e connette punti distanti tra loro, si ha l'impressione psicologica di un 'salto' e il destinatario, mentre ne avverte confusamente la legittimità, non riesce a individuare con chiarezza tutti i passi che, all'interno delle catene semiche, uniscono i punti apparentemente sconnessi."² - è proprio questa la situazione, la condizione psicologica che gli autori barocchi cercano di produrre nel lettore. Ecco perché la poesia barocca è piena di eccessi, di riferimenti sottili, di

²Eco: op.cit., p.353.

significati nascosti, di rappresentazioni simboliche, immaginarie, allegoriche e metaforiche, ed ecco perché è dotata di un dinamismo enorme, di movimento, di un continuo trasformarsi.

Un artista, per descriverci qualcosa che abbiamo forse sempre visto e conosciuto, impiega le parole in modo diverso, e la nostra prima reazione si traduce in un senso di *spaesamento*, quasi in una incapacità di riconoscere l'oggetto (effetto dovuto alla organizzazione ambigua del messaggio rispetto al codice) che ci porta a guardare in modo diverso la cosa rappresentata, ma al tempo stesso, come è naturale, anche i mezzi di rappresentazione, e il codice a cui si riferivano. L'arte aumenta 'la difficoltà e la durata della percezione', descrive l'oggetto 'come se lo vedesse per la prima volta', e 'il fine dell'immagine non è di rendere più vicina alla nostra comprensione la significazione che veicola, ma di creare una percezione particolare dell'oggetto'; e questo spiega l'uso poetico degli arcaismi, la difficoltà e l'oscurità delle creazioni artistiche che si presentano per la prima volta a un pubblico non ancora addestrato. [...]³

Infatti, quando qualcuno legge per la prima volta dei versi barocchi viene colpito immediatamente da immagini grandiose, strofe affollate di figure retoriche fra cui al primo posto c'è naturalmente la metafora, la varietà delle associazioni libere e complicate. Nel canto VII dell'*Adone* di G.B. Marino, il poeta descrive il canto dell'usignolo con delle metafore di carattere iperbolico ("*atomo sonante*") e delle sineddochi metaforiche ("*voce pennuta, un suon volante, un vivo fiato, una piuma canora, un canto alato*"). La descrizione dell'uccello è anche troppo precisa: la raffigurazione dell'usignolo è ben architettata, e va dall'immagine delle piume attraverso il fiato fino al canto, e l'invenzione metaforica di Marino sembra illimitata. Il risultato di questa esasperata precisione è quello, come osserva Alberto Asor Rosa, che "[...] l'usignolo qui descritto non sia un uccello di carne e sangue ma un giocattolo automatico, privo di vita, ma francamente stupefacente."⁴

E aggiunge ancora nelle sue osservazioni che parallelamente avviene "l'artificializzazione" della natura. Nella poesia di Marino intitolata *La luccioletta* il repertorio della metafora sembra limitarsi, o per meglio dire ripetersi in alcuni elementi:

Vedi la luccioletta,
fiaccola del contado
e baleno volante,

³Eco qui si riferisce alla comunicazione estetica teorizzata dai formalisti russi, ed io ho ritenuto valide le sue parole anche per la poesia barocca. Op.cit.: p.331.

⁴ALBERTO ASOR ROSA: *La lirica del Seicento*, ed.Laterza, 1979, p.53.

viva favilla alata,
viva stella animata
[...]
ali d'argento e foco.

Vediamo adesso alcuni esempi di metafore “spericolate”, create da un Marino non più affascinato dai piccoli animaletti della natura, però catturato dal sentimento amoroso e dal furore della gelosia: “*Tarlo e lima d'amor, cura mordace; stimolo di sospetto; vipera in vassel d'or cruda e vorace; nel più tranquillo mar scoglio pungente; nel più sereno ciel nembo stridente; arpia rapace; sogno vano d'uom desto; oscuro velo agli occhi di ragion; peste d'Averno; ombra di gelo*”. È una catena di immagini metaforiche dedicate a descrivere quasi passo per passo il sentimento della gelosi, tredici costruzioni metaforiche su quattordici versi: il sonetto *Alla gelosia* sembra tutta una metafora, infatti per Marino l'applicazione della metafora e dell'ingegnosità servono come strumenti di un'operazione formale che tende al dinamismo e al movimento. Il fatto che quello che conta per Marino è più il tono e la musicalità dei versi che il pensiero in sé, più l'immagine acustica che il concetto in sé, si vede chiaramente anche nell'opera intitolata *Baci*, in cui quello che diletta, meraviglia il lettore sono le metafore dei baci (“*ristoro de'miei mali; spiriti rugiadosi; sensi d'amor vitali; tranquilla guerra e cara*”) e delle labbra (“*tra rubino e rubino Amor confonde; Quel corallo mordace; vassel de rubin*” che sono delle metafore usuali: le belle labbra amate vengono raffigurate come pietre preziose, similmente ai denti che sono chiamati “*perle elette*” in questa poesia).

I poeti si servono della metafora ovviamente anche nella descrizione della donna amata. Claudio Achillini (poeta marinista) nel suo sonetto *Donna scapigliata e bionda* raffigura la persona amata che si sta svegliando e alzando, e i capelli biondi coprono il seno. Per i capelli biondi Achillini adopera la metafora dell'oro (“*prodighe d'oro*”), mentre per i due seni usa l'immagine delle “*poma belle*”, e di “*due rubini*”, collegata all'immagine del mare, e gli occhi diventano “*due stelle*”, collegate all'immagine del cielo.

Il vecchio topos del sospiro amoroso non manca neanche in questa poesia amorosa: i “*venti d'amor*” spingono il cuore del poeta che va navigando su questo mare. Nell'ultima strofa del sonetto troviamo altre metafore per i seni e per i capelli scompigliati della donna:

Nè tem'io già di rimanerne absorto,
poichè la sua tempesta è il mio sereno,
poichè gli scogli suoi sono il mio porto.

Mentre la poesia intitolata *Giuoco di neve*, scritta da Leonardo Quirini, ci deve interessare non tanto per le applicazioni metaforiche pur cospicue, quanto per l'importanza dell'invenzione ingenua, la forte intenzione da parte dell'autore di voler dire e creare qualcosa di nuovo, di bizzarro e sbalorditivo:

Cadeva a poco a poco
giù dagli aerei campi
gelata pioggia e ne copriva i tetti
quando l'idolo mio
ch'era in sublime loco,
vago pur di ferirmi,
s'accinse ad aventarmi
di quell'argenteo umor folgori argenti.
Aventava egli, ed io
benchè cauto a schermirmi
fui colto, oimè. Meravigliosi effetti:
sentii il gel feritore,
agghiacciandomi il seno, ardermi il core.

Qui la donna amata lancia palle di neve al poeta, e una di esse lo ferisce, così da consentire sul piano formale di trasformare l'ossimoro ("folgori argenti") in metafora: ed ecco l'effetto meraviglioso ottenuto ovviamente mediante l'avvicinamento del gelo della neve al topos dell'amore che fa ardere.

Anche per la famosa canzonetta *Il Riso di bella donna* di Gabriello Chiabrera si può osservare una serie di metafore del tipo *similitudo brevior* (Quintiliano), che ci consentono fare un confronto con la contemplazione petrarchesca della donna. Mentre Petrarca rappresenta la figura della donna amata attraverso i vari effetti psicologici dell'io petrarchesco (basti pensare al fatto che nelle sue poesie l'immagine di Laura è sempre ed esclusivamente "rimembrata", lei non è mai presente, non si ha mai una figura attuale), dunque mentre in Petrarca la descrizione della donna è sempre introversa, al contrario nelle poesie barocche lo stesso atto è sempre estroverso. Estroversa è la contemplazione della figura femminile anche in *Riso di bella donna* di Chiabrera: la canzonetta è tutta una entusiasta esaltazione della donna e dell'amore in cui la prima cosa che colpisce il lettore è la metafora delle labbra ("*Belle rose porporine; ministre degli amori; bei tesori di bei denti cussodite; rose preziose*").

Per quanto riguarda la metafora c'è un forte richiamo al Petrarca nell'*Amor tropp'alto* di Tommaso Stigliani. Il "*mar di pianto*" e poi l'immagine dell'ultima strofa "*tal io le voci (ahi lasso!) e il cor con elle*"

drizzo invan sempre ove tropp'alto splende/ un sol diviso in due lucenti stelle" formano dei chiari riferimenti petrarcheschi.

Avevo già sottolineato che la poesia barocca, con tutti i suoi mezzi retorici aveva la funzione di sorprendere e di dilettere, prima di tutto per poter conquistare il piacere del pubblico. Ma aveva contemporaneamente questa funzione anche per immobilizzare, fissare, rendere stabile il tempo che passa e per rendere illusoriamente incantevoli i momenti della vita che è destinata a finire. C'è un'infinita ansia nell'anima barocca nei confronti della morte e del tempo. Il tempo infatti, come leggiamo nell'*Orologio a ruote* di Ciro di Pers, è inteso innanzitutto come elemento di estrema instabilità, un tempo che distrugge, un tempo caotico in questo senso, che riguarda una vita umana breve e fragile che proprio per questo suo carattere si deve confrontare in continuazione con l'idea di morte spaventosa.

Mobile ordigno di dentate rote
lacerà il giorno e lo divide in ore
ed ha scritto di fuor con fosche note
a chi legger le sa: *Sempre si muore.*

Mentre il metallo concavo percuote
voce funesta mi risuona al core
nè del fato spiegar meglio si puote
che con voce di bronzo il rio tenore.

Perch'io non spero mai riposo o pace
questo che sembra in un timpano e tomba
mi sfida ogn'or contro a l'età vorace
e con que'colpi onde 'l metal rimbomba
affretta il corso al secolo fugace
e, perchè s'apra, ogn'or picchia a la tomba.

Il mobile ordigno di dentate rote, l'orologio a ruote, il metallo concavo, la voce funesta, la voce di bronzo della campana sono delle metafore geniali per esprimere questa grossa preoccupazione, direi, terrore dell'uomo dell'età barocca di fronte alla morte. Non per caso alla fine del v. 11 "*l'età vorace*" rima con "*secolo fugace*" del v.13. Dopo di che all'ultimo verso sembra quasi evidente chiudere il sonetto con l'immagine ingrandita della tomba. La morte è una specie di minaccia, è la fine della vita terrestre; non si tratta più dunque di una "visione della morte come termine dei mali della vita, come donatrice di pace e di riposo" — come osserva giustamente Giovanni Getto.⁵

⁵In: Marino e Marinisti, Torino, Utet, 1954, pp.65-66.

Infine per evitare di concludere con la scena macabra ed oscura della morte propongo al mio lettore di leggere e analizzare con me uno dei sonetti barocchi più interessanti e attraenti per il lettore moderno, scritto da Giuseppe Artale e intitolato *Pulce sulle poppe di bella donna*.

Piccola instabil macchia, ecco, vivente
in sen d'argento alimentare e grato:
e posa ove il sol fisso è geminato
brieve un'ombra palpabile e pungente.

Lieve d'ebeno star fera mordente
fra nervosi sentier veggio in aguato,
e un antipodo nero abbreviato
d'un picciol mondo, e quasi niente un ente.

Pulce, volatil neo d'almo candore,
che indivisibil corpo hai per ischermo,
fatto etiòpo un atomo d'amore;
tu sei, di questo cor basso ed infermo
per far prolisso il duol, lungo il languore,
de' periodi miei punto non fermo.

Già la scelta stessa del tema è stupefacente: abbiamo visto alcuni esempi (l'usignolo, la lucciola) di poesie barocche in cui l'autore si sofferma, con esagerata minuzia, su temi del tutto insignificanti, e ne risulta comunque una parodia molto convincente del voler sorprendere, del voler dilettere con gli ornamenti retorici e stilistici, del voler dire qualcosa di nuovo e bizzarro. Le metafore iperboliche per la pulce come *ombra palpabile e pungente* (v.4), *antipodo nero abbreviato* (v.8.), *volatil neo* (v.9.), *atomo d'amore* (v.11.) giocano col fatto che la pulce è un animaletto piccolino e nero, dunque per antifrasi. Queste due sue caratteristiche vengono messe in contrapposizione con la misura e con il colore dei seni femminili.

Marino ancora adoperava le metafore per amplificare le espressioni, la magniloquenza retorica, mentre sul finire del Seicento (la poesia è del 1679) qualcosa è cambiato: il voler dilettere e il culto della metafora hanno ormai completamente perso il senso della misura, gli armamentari intelligenti e audaci dei poeti barocchi si sono svuotati di consistenza, hanno esaurito la loro funzione. Probabilmente il nuovo lettore non ne risulta più sorpreso: e senza sortire effetto alcuno anche la metafora "esagerata" e multipla perde di consistenza, rinuncia alla sua ragion d'essere. È questo il momento in cui storicamente la metafora riacquista un ruolo meno appariscente nel testo poetico, magari cedendo il primato a figure consimili come l'ipallage.

Bibliografia

- BÁN IMRE: *Eszmék és stílusok*, Akadémiai Kiadó, Bp., 1976, pp.95-99 e pp. 112-113.
- ALBERTO ASOR ROSA: *La lirica del Seicento*, Ed. Laterza, 1979.
- La letteratura italiana per saggi storicamente disposti, Il Seicento e il Settecento*, ed. Mursia, 1972.
- BÁN IMRE: *A barokk*, Gondolat Kiadó, Bp., 1968
- EGON FRIEDEL: *Az újkori kultúra története III., barokk és rokokò*, Holnap kiadó, Bp., 1991.
- Il sistema letterario, guida alla storia letteraria e all'analisi testuale, Cinquecento e Seicento, Settecento*, ed. Pricipato, 1991.
- Dante Della Tèrza: *Le metafore del Tesoro. In Simbolo, metafora, allegoria. Atti del IV convegno italo-tedesco*, Bressanone, 1976, Liviana Editrice in Padova, 1980, pp.175-190.
- ANTONIO DANIELE: *La nascita della metafora barocca. In: op. cit., pp.157-174.*

BEFFA E CONTROBEFFA: STORIE DI MERCANTI E DONNE DI MONDO

Continuando nella nostra analisi dei meccanismi tematici di indagine sociale presenti nel Decameron¹ ci soffermiamo adesso sulla giornata ottava *nella quale, sotto il reggimento di Lauretta, si ragiona di quelle beffe che tutto il giorno o donna ad uomo o uomo a donna o l'uno uomo all'altro si fanno*,² e che rappresenta sicuramente la giornata in cui le vicende narrate nelle novelle si fanno gradatamente sempre più avvincenti, proponendo ai lettori quel particolare piacere che il desiderio di vendetta è solito ispirare, anche negli animi più quieti e misurati.

La beffa, motore di inesauribili soluzioni comiche e materia principe della letteratura di divertimento, assume in questo ambito una valenza raddoppiata, poiché viene sempre "restituita" dalla vittima, rendendo vittima l'autore (autrice) della beffa in un primo momento ordita: dobbiamo notare, e non per puro piacere di compiacimento statistico, come le possibilità combinatorie previste da Boccaccio non comprendano, in questa sede, la beffa-controbeffa che avvenga tra una donna ed un'altra donna, quasi a privilegiare la partecipazione maschile al gioco della restituzione. Le donne di questa giornata, infatti, sono *statisticamente* perdenti, se pensiamo al fallito affare della moglie di Guasparruolo, alla credulità di monna Belcolore, alla povera e bastonata moglie di Calandrino, alla vedova "torturata" dallo studente ed infine alla strabiliante controbeffa ordita ai danni della bella siciliana dal mercante Salabaetto, nella novella decima e conclusiva della giornata: quasi a voler indicare una naturale supremazia delle capacità di calcolo maschili, Boccaccio ci offre un inserto tematico incentrato sulla *vendetta*, che nella settima e decima novella diventa molla essenziale dell'azione, nonché momento fondamentale di esplicazione delle

¹Si vedano gli ultimi due articoli dell'autore apparsi su Nuova Corvina n.3 e n.4

²GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron* (ed. V. Branca), Milano 1974, pag. 653

energie di calcolo da parte della vittima che diventerà, a sua volta, carnefice.

Ambedue le novelle appena citate ruotano intorno ad un tema amoroso per così dire minato dalle astuzie di una donna: la cinica vedova della settima novella fa il paio con l'avveduta meretrice della decima, ripresentandoci situazioni di corteggiamento *guidato* che avevamo già incontrato nella novella di Andreuccio, e che ora si ritorceranno sulle due donne, come invece non era successo nel caso della bella Fiordaliso, che pur aveva eluso l'attrazione erotica per avvalersi della trappola dell'ingimento fraterno; il caso di Jancofiore, che attira Salabaetto nella sua trappola d'amore per poi spogliarlo d'ogni bene, presenta una tipologia assai più intricata ed intrigante, non foss'altro per il fatto che la donna si concede al mercante, contrariamente a quanto avviene con Andreuccio ed il giovane studente, protagonisti maschili delle altre novelle menzionate. Già Andrea Cappellano, nella sua *ars amandi*, non aveva disdegnato il proposito di cercare l'amore mercenario, ma aveva pur messo in guardia il suo lettore dal pericolo, assai diffuso, che una cortigiana si facesse passare per signora ed innamorata, al fine di rovinare finanziariamente il povero innamorato³.

E proprio Boccaccio ci avverte, in due luoghi, del pericolo che le belle siciliane rappresentano per gli sprovveduti mercanti che provengono da altre latitudini, in un primo momento lodando la loro avvenenza, ricordando subito dopo la disonestà dei loro costumi:

*una giovane ciciliana bellissima, ma disposta per picciol pregio a compiacere a qualunque uomo*⁴

*in Palermo, in Sicilia, dove similmente erano, e ancor sono, assai femine del corpo bellissime ma nimiche dell'onestà*⁵

Il quadro morale che delinea l'ambigua personalità di Fiordaliso viene, nel caso di Jancofiore, completato dall'eloquente commento riferito alle donne succitate,

*le quali, da chi non le conosce, sarebbero e son tenute grandi e onestissime donne. Ed essendo non a radere ma a scorticare uomini date del tutto, come un mercatante forestiere vi veggono, così dal libro della dogana s'informano di ciò ch'egli v'ha e di quanto può fare...*⁶

³ANDREA CAPPELLANO, *De Amore* (trad. J. Insana), Milano 1992, pagg. 116-119

⁴GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron* (ed. V. Branca), Milano 1974, pag. 125

⁵GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron* (ed. V. Branca), Milano 1974, pag. 751

⁶ibidem

Il pericolo che Boccaccio ventila, dunque, si riferisce al possibile (e certamente non raro) contatto tra cortigiane indigene e mercanti forestieri: come molti critici hanno avuto modo di sottolineare e Vittore Branca⁷ in particolare, esiste da parte dell'autore l'intenzione di fissare in novelle esemplari dei racconti che partendo dall'attualità diventano veri e propri stereotipi di comportamenti legati a luoghi e categorie umane. Di qui discende palesemente la volontà di rappresentare, nel comportamento dei protagonisti principali delle novelle *mercantili*, una situazione resa universale dalla situazione storico-sociale del momento: nella penisola l'attività mercantile raggiunge il suo apice proprio tra XIII e XIV secolo, così che a Venezia "tutta gente sono mercatanti", dei genovesi si dice "genovese, dunque mercante"⁸. È attestato⁹ che nelle città portuali così come nelle località in cui si svolgevano periodicamente le grandi fiere, prosperassero le case di piacere ed i bagni pubblici: le professioniste del meretricio, come anche le prostitute che occasionalmente esercitavano la loro professione, vedevano nei mercanti che venivano da lontano (e che molto spesso conoscevano ben poco l'ambiente in cui le indigene si muovevano senza problemi di sorta) delle vere e proprie miniere d'oro: non solo la prostituzione in quanto tale diveniva dunque un modo di cavar denaro a uomini in cerca di avventure amorose e frugali soddisfazioni erotiche, ma sempre più frequenti dovevano essere, come tiene a precisare lo stesso Boccaccio a proposito delle città portuali dell'Italia meridionale, le truffe ordite ai danni di mercanti che sicuramente portavano con sé quanto necessario ed indispensabile al commercio, ovvero merci e denari. Mentre il principio della novella di Andreuccio ci presenta la leggerezza del giovane cozzone di cavalli che mostra a tutti, orgoglioso, i suoi fiorini, l'avventura di Salabaetto viene aperta dalla puntuale descrizione delle procedure di deposito delle merci presso la dogana palermitana: tutti i critici si sono soffermati sulla strategicità ed autenticità, segno dei tempi della presenza della terminologia mercantile e doganale in questa novella¹⁰, ci sembra opportuno sottolineare che, se analizzata parallelamente alla descrizione del mercato napoletano in cui Andreuccio si ritrova

⁷Si vedano i saggi *L'epopea dei mercatanti* e *Le nuove dimensioni narrative* in Vittore Branca, *Boccaccio Medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze 1996

⁸ARON JA. GUREVIC, *Il mercante*, in: J. Le Goff (a cura di), *L'uomo medievale*, Roma-Bari 1994, pag. 295

⁹JACQUES ROSSIAUD, *La prostituzione nel Medioevo*, Roma-Bari 1995, passim

¹⁰Si veda il saggio, sopra citato, di Vittore Branca *L'epopea dei mercatanti* e specialmente la nota bibliografica che chiude lo stesso

ad esibire i suoi pezzi d'oro, questa parte della novella acquista un significato ancora più strumentale alla tipologizzazione boccacciana. Infatti, ci sembra che la presentazione della procedura di informazione mercantedogana-sensale essenziale ad una stima di quantità e qualità delle merci oggetto di una qualsiasi transazione, venga arricchita significativamente dell'intrusione di cortigiane che, evidentemente, dovevano fondare i loro tentativi di *scorticamento* su fonti affidabili, includendo dunque la complicità degli agenti di dogana. Solo dopo la stima del capitale su cui agire parte la fase del *corteggiamento guidato*, che rifugge chiaramente dall'adescamento delle meretrici e vuole provocare nel forestiero l'inganno dell'amore vero e disinteressato, intriso del particolare sapore dell'avventura erotica in terra straniera.

I nostri protagonisti sono ambedue giovani, vanagloriosi ed immancabilmente schiavi delle pulsioni erotiche tipiche della loro età: essi rientrano perfettamente nella categoria umana che nel Medioevo si cercava di tenere a bada attraverso le numerose forme di prostituzione e di sottaciuta violenza ai danni delle donne appartenenti ai ceti più disagiati (e che in conseguenza di queste violenze sarebbero state avviate al meretricio), quindi vengono quasi predestinati, dal certaldese, a cadere nelle trappole dei sensi.

Sappiamo che, nel caso di Andreuccio, l'intraprendente Fiordaliso invierà immantinente una sua ancella a formulare un attraente invito al malcapitato perugino, a che si rechi quanto prima da una *gentil donna di questa terra*¹¹, così come nel caso di Salabaetto a convincere il giovane si presenterà una *femina la quale ottimamente l'arte sapeva del ruffianesimo. La quale, quasi con le lagrime in su gli occhi, dopo molte novelle, gli disse che egli con la bellezza e con la piacevolezza sua aveva sì la sua donna presa, che ella non trovava luogo, né dì né notte...*¹² Salabaetto, mosso dalle parole ardenti della *ruffianologa* e dal dono dell'anello, si convince, alla stessa maniera di Andreuccio, di esser l'oggetto del desiderio di una gran signora, che certamente si è invaghita di lui: con il medesimo fuoco d'amore si reca all'appuntamento galante e, a differenza del povero cozzone umbro, la sua speranza si realizza e viene ben presto messo a parte degli intimi segreti carnali della donna, che gli si concede dopo un estenuante rituale di frizioni ed abluzioni. I profumi, i colori e l'eleganza di oggetti e movimenti che il narratore sottopone alla nostra attenzione ricordano la lussuosa camera della bellissima Fiordaliso: condizione essenziale a che il visitatore, ammaliato dalla bellezza degli arredi e

¹¹ GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron* (ed. V. Branca), Milano 1974, pag. 126

¹² GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron* (ed. V. Branca), Milano 1974, pag. 752

dall'inebriante combinazione dei profumi, non ritenga doveroso un esame obiettivo della situazione in cui viene attirato. Andreuccio e Salabaetto, schiavi dei sensi, vengono introdotti in ambienti che sarebbe riduttivo dire simili:

*con lui nella sua camera se n'entrò, la quale di rose, di fiori d'arancio e d'altri odori tutta oliva, là dove egli un bellissimo letto incortinato e molte robe su per le stanghe, secondo il costume di là, e altri assai belli e ricchi arnesi vide; per le quali cose, sì come nuovo, fermamente credette lei dovere essere non meno che gran donna*¹³

*tratti del paniere oricanni d'ariento bellissimi e pieni qual d'acqua rosa, qual d'acqua di fior d'aranci ... nella camera entratisene, ... vide il letto ricchissimo e molte belle robe in su le stanghe; le quali cose tutte insieme, e ciascuna per sé gli fecero stimare costei dovere essere una grande e ricca donna...*¹⁴

Ma pure Salabaetto, al contrario di Andreuccio che pare appena caduto dal cielo in Napoli, possiede vaghe informazioni a proposito della sua ospite: non se ne cura, le ritiene dicerie di invidiosi, si abbandona ai piaceri dell'incontro amoroso e per nulla al mondo negherebbe l'immagine che si è fatta della sua innamorata. Dobbiamo, adesso, rilevare che la velocità dell'azione nella novella napoletana ha il compito di sorprendere il lettore e di guidarlo nel vortice dell'avventura, con i suoi numerosi cambiamenti di prospettiva e di fronte, con azioni e situazioni che di volta in volta si presentano ineludibili ad Andreuccio: Salabaetto, invece, si muove in una novella molto più ragionata, dai movimenti lentissimi, dove anche i piaceri vengono centellinati nella descrizione boccacciana, siano essi piaceri sensuali, siano piaceri che provengono dalla spettacolare vendetta del giovane mercante. L'elemento scatenante, la "rapina" dei denari (cinquecento fiorini d'oro in ambedue i casi) diventa il momento di "maturità" per i due giovani, con la differenza che nel caso di Andreuccio saranno la Fortuna e le ombre notturne ad indirizzare il buon esito della sua avventura napoletana, mentre Salabaetto avrà tutto il tempo di ricorrere ad un consigliere più anziano ed esperto, per ripercorrere intero il tragitto della beffa iniziale, rivolgendo in tal modo l'arma di Jancofiore contro la donna stessa. Crediamo di leggere, in questa differenza, oltre che una comprensibile variazione sul tema che eluda la ripetitività della narrazione, un interessante ragionamento morale sull'accaduto: mentre, infatti, i denari di Andreuccio rappresentano un bene *statico* che attende di essere speso e della cui entità Fiordaliso è a conoscenza, i fiorini di Salabaetto sono il

¹³ GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron* (ed. V. Branca), Milano 1974, pag. 127

¹⁴ GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron* (ed. V. Branca), Milano 1974, pagg. 754-755

frutto di una transazione che i lettori vedono dall'inizio alla fine, dal momento della registrazione doganale alla soddisfazione del mercante nell'aver messo a segno un buon affare, *il che la buona donna non da lui ma da altrui sentì incontanente*¹⁵; bisogna dunque che i fiorini vengano recuperati, magari in quantità doppia o tripla, a danno dell'autrice della truffa, che con un inganno sottile ha voluto appropriarsi del denaro frutto dei commerci del giovane mercante. Il doppio inganno ordito da Fiordaliso, invece, consta di tali elementi di rapidità, violenza ed umiliazione da escludere la possibilità che Andreuccio possa vendicarsi ai danni della donna. Dobbiamo inoltre sottolineare come lo spirito della decima giornata non consenta, nella gran parte dei casi, altra via d'uscita ai protagonisti beffati, che restituire la beffa subito.

E davvero il buon Salabaetto, dopo le consultazioni napoletane con l'avveduto Canigiano, riacquista fiducia in sé e torna a Palermo onde rimettere in moto il processo alla base della truffa di Jancofiore: ora la situazione si complica, poiché la cortigiana vuole riacquistare la confidenza del giovane mercante pensando di *restituirlgli i cinquecento, per potere avere la maggior parte de' cinquemilia*¹⁶, e Salabaetto di buon grado ristabilisce la situazione iniziale, onde muovere la mossa seguente facendo affidamento sull'ingordigia della donna. L'*operazione di recupero* è coronata da successo: il giovane fiorentino *come più tosto poté, montato in su un legnetto (...) se ne tornò a Napoli (...); poi di quindi, non volendo più mercatante essere, se ne venne a Ferrara*.¹⁷

Assistiamo, in questo momento, ad un interessante colpo di scena: dove sono finiti l'entusiasmo, lo spirito d'avventura, l'intraprendenza dei mercanti e l'avvedutezza dei toscani citata nel proverbio che chiude la novella, doti che Boccaccio glorifica nella sua epopea? Dobbiamo pensare che la truffa inattesa subita da Niccolò da Cignano lo abbia convinto a cambiare definitivamente mestiere, o forse dobbiamo aggiungere la conclusione di questa novella alla lettura autobiografica della novella già citata della vedova e dello scolare? Ci sembra significativo che il viaggio a sud di Salabaetto indicativamente comprenda Napoli come punto di riferimento, citi la persona del Canigiano che fu amico di Boccaccio e contenga questo *addio alla mercatura* che viene a concludere simbolicamente il periodo di studentato napoletano di Giovanni con la decisione di allontanarsi dai traffici commerciali e bancari.

¹⁵ibidem

¹⁶GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron* (ed. V. Branca), Milano 1974, pag. 759

¹⁷GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron* (ed. V. Branca), Milano 1974, pag. 760

CANNIBALI: ULTIMO ATTO?

Il capriccio del caso o un segreto disegno dell'industria editoriale ha voluto che in questi primi mesi del 1998 ricomparissero nelle librerie, e con non poco risalto, l'edizione rivista e ampliata di *Woobinda* di Aldo Nove (*Superwoobinda*, Torino, Einaudi, 1998, "Tascabili stile libero"), uno dei testi che hanno lanciato la moda cannibale e, in edizione tascabile, *Bastogne* di Enrico Brizzi (Milano, Mondadori, 1998, collana: "I miti"), l'espressione più emblematica della recentissima maniera violenta e trasgressiva, narcisistica e volutamente irritante che, forse *faute de mieux*, gode da qualche tempo gli onori della cronaca letteraria.

Difficile a dirsi se si tratti del colpo di coda di una moda a detta di molti ormai esaurita, una sorta di canto del cigno insomma, o del tentativo di rilanciare una poetica che, nel bene e nel male, è stato il solo fenomeno capace di agitare negli ultimi anni le acque stagnanti della narrativa italiana, intenta ormai da troppo tempo a sterili contemplazioni d'ombelico.

Ad ogni modo la ricomparsa nelle librerie, da dove da tempo mancavano, di due testi per più aspetti emblematici ci consente qualche riflessione di carattere generale sulla corrente "pulp" o cannibale, come dir si voglia, considerata nelle sue due principali diramazioni.

Innanzitutto Aldo Nove.

Rileggendo nella veste attuale il suo primo libro si trova conferma del carattere aspramente intellettualistico della poetica di questo ironico "squatter" della letteratura: la realtà quotidiana del nostro Paese viene decostruita per ricavarne le molecole più assurde ed inquietanti, montate poi a formare brevi scenette che rendono evidente, con la loro intonazione tragico-grottesca, la perversione del buon senso in un senso comune amministrato, su un deserto di valori, da mass-media sensazionalistici e spregiudicati, che mescolano sangue e cronaca rosa, alternano cadaveri e stucchevoli esibizioni del teatrino della politica, accostano predichine di untuoso moralismo a morbose incursioni nel mondo del vizio, e il tutto scandito da petulanti tele-vendite e stucchevoli spots; il Viagra e Giovanni Paolo Secondo, le prediche di D'Alema e Berlusconi che si intrecciano col

catalogo delle ultime morti assurde, i magistrati in crociata contro uno dei tanti corrotti e i particolari sulle prostitute extra-comunitarie, italiani in fila per l'esodo estivo e, apro oggi la televisione per un secondo: "dà fuoco ai genitori nella stanza da letto". Nani e ballerine: tutto fa spettacolo. "Nostro figlio era indemoniato", recita una delle voci di *Superwoobinda* in *Moltissima acqua e un po' di sangue* (un racconto contrassegnato, come in altri casi, dal grottesco faccia a faccia di due subculture già prossime ad ibridarsi, quella contadina e quella moderna della televisione), "aveva l'anima piena di programmi televisivi di Raitre, specialmente a Raitre fanno vedere i morti all'ora di mangiare alle sette e mezza nostro figlio adesso non guarda più Raitre adesso nostro figlio ha Raitre nell'anima.¹ E, in un altro luogo (*Ruanda*):

Il Ruanda è un fiume impressionante di parti del corpo tagliate a colpi d'accetta che durante il TG4 si vede distintamente dall'elicottero come una massa indistinta che si muove trasportata dalla corrente (...) Quando vado in montagna con il mio televisore da polso a sincronizzazione automatica ogni tanto mi fermo ad ammirare il paesaggio, mangio qualcosa e guardo il Ruanda (...) Grazie al fatto che mi sono fatto installare un televisore con videoregistratore a doppia velocità nella stanza da bagno posso vedere mentre cago le scene di quelli che corrono in Ruanda tutti quanti assieme bambini vecchie e animali si travolgono gridano senza sapere dove andare cercano di non farsi uccidere mentre si solleva un polverone impressionante a causa della siccità e la telecamera dell'operatore riprende in modo irregolare le scene che si sovrappongono mentr (sic, F.S.)²

Il mondo descritto da Aldo Nove si sfilaccia e perde di sostanza, il reale e il virtuale, la natura e l'artificio, l'originale e la copia si mescolano in un grumo melmoso senza centro o periferia, senza regole né punteggiatura (come spesso, ironicamente mimetico, lo stile di *Superwoobinda*) dove tutto appare al tempo stesso normale ed assurdo, quasi la materializzazione di un incubo che continua a tormentarci anche da svegli, tanto da confonderci le idee, annullare principi, valori, certezze, spapolare cervello, cuore e coscienza; cancellati anzi quest'ultimi da tempo immemorabile, da quando la religione tele-trasmessa delle merci e del consumo ha trionfato in modo così radicale da non lasciare nemmeno un'ombra di rimpianto per una maniera più autentica di esistere. *El sueño de la razon produce monstruos*, scriveva Goya alla fine del '700: ma da quando è la stessa Aufklärung a generarli, nella forma attualissima del sabba delle merci, dell'ossessione del consumo amplificata dall'elettronica

¹*Moltissima acqua e poco sangue*, in *Superwoobinda*, op.cit. P.71

²*Ruanda*, ibidem, pp.58-59, passim.

nel vuoto lasciato dal crollo d'ogni fede, religiosa o laica, allora non c'è esorcismo che tenga; e anche alla letteratura non resta che aggirarsi, cupa e smarrita, fra le macerie, anzi, fra i banchi-vendita dell'ipermercato planetario. "Tutti i vecchi hanno la tele accesa", bisbiglia qualcuno in *Gesù che balla*, "nella loro testa le cose si confondono alla tele"³; breve formula che ci suggerisce una delle finalità, forse la principale, del percorso di *Superwoobinda*: fare i conti con una umanità di spiriti gregari, di fantocci eterodiretti, di menti ossidate dagli acidi televisivi e giunte all'ultima fase di mutazione, quella irreversibile, oltre la coscienza e il dolore, di entità cibernetiche. E senza crisi di identità perché questa è stata semplicemente eliminata. Un mondo di cloni: "Sono una ragazza di 27 anni. Mi chiamo Stefania e sono Ariete cuspide Toro"; "Mi chiamo Edoardo, ho 18 anni, sono dell'Ariete"; "Mi chiamo Agni Salvatore (Varese) e ho trentadue anni. Il mio sesso misura 13 centimetri". Questi, spigolando a caso, alcuni dei fantasmi che prendono la parola nei medaglioni disegnati da Nove; larve, non persone vere, perché la TV e il sistema del consumo di cui è funzione le ha risucchiate nel suo universo: un mondo che non solo è diverso da quello reale, ma che ha subdolamente e definitivamente rimpiazzato quello vero. Creature senza un passato, senza una storia, senza valori autentici, sradicati di cui nulla sappiamo prima che, è Nove che parla, "cadesse(ro) nel fosso della televisione". Il "personaggio", se così vogliamo chiamarlo, che in alcune pagine grottesche, provocatorie e un po' laide di *Superwoobinda* tiene "la merda nel comodino" è uno dei pochi invece a dar voce, sia pure in modo contorto e a dir poco paradossale, ad un residuo di nostalgia per l'autentico, per quella verità delle cose che preesiste al belletto della pubblicità. La merda, appunto, la cui funzione in *Superwoobinda* ricorda, non è una dissacrazione, quella della musica dodecafonica nell'estetica di Adorno: denuncia della negatività, gesto di ribellione contro l'omologazione.

Io, da bambino, credevo di pisciare molto sbagliato, perché pisciavo giallo. Guardavo la tele e la piscia era blu. Ma è la pubblicità, che modifica le cose. Se ci avete mai fatto caso, nella pubblicità non c'è mai merda. Questo è uno dei motivi per cui la conservo. Se la rappresentassero sarebbe verde. O blu, come la piscia.⁴

Patetico, oltre che grottesco, questo collezionista di feci, come del resto tutte le sagome umane che sfilano nel volumetto di Nove. Esseri "evaporati", creature trasformate in puro rumore, così come un mero

³*Gesù che balla*, ibidem, p.57.

⁴*La merda*, ibidem, pp.66-7

grumo di parole è diventata Marta Russo, la vittima di un omicidio assurdo e ancora senza colpevole all'Università di Roma: "Sono stata la notizia che avete consumato"⁵

Nella visione apocalittica di Nove l'uomo televisivo della nostra fine secolo è un essere che brancola nel labirinto dei messaggi, come un pesce intrappolato nell'acquario, come — direbbe Belli — "vaghi de caffè ner macinino"; mentre intorno a lui l'universo acquista una dimensione inedita, una sostanza nuova e inquietante, vagamente disgustosa: si tinge di "pipì", come recita scanzonatamente infantile, un passo del *Fantasma della f*** azzurra*:

Il fantasma si mise a cavalcioni sul letto e iniziò a fare pipì, ne fece tantissima e continuava a farla, era per quello che aveva bevuto così tanto Sanbitter (...) la pipì finiva nei luoghi più impensati ed ogni cosa finiva distrutta come annientata da quell'acido potente che rendeva omogeneo il mondo in un nuovo, unico flusso gioioso e colorato di pipì del fantasma della figa azzurra e i politici galleggiavano per le strade in questo torrente di piscia prima di finire completamente sommersi da quella, c'erano Dini e D'Alema e Berlusconi e Fini e Bertinotti e Sgarbi e Ferrara e Magalli e Claudia Schiffer e Antonio Banderas e Rispoli e Formigoni e Zenga e Zecchi e Biagi e Ghezzi che nuotavano disperatamente prima di scomparire, prima che fossero completamente travolti da quella m (...)⁶

Nel mondo dominato dalle cose raccontateci da Nove gli unici gridi di giubilo nascono dall'entusiasmo del consumo: la lode del PAM, l'esaltazione dello yogurt, che martellanti campagne pubblicitarie fanno apparire come una specie di *archè* dell'universo della merce (vorace molecola che fagocita il mondo trasformandolo nel Tutto uguale), le disquisizioni sulla benefica comparsa della neo-cibalgina, l'allucinato catalogo di ciò che si può ottenere con i punti Star, Barilla, ecc., scandito da una spersonalizzata "Hamburger lady", e così via. Ma l'influsso della merce, a quanto mostra Nove, ha operato ben più in profondità: gli oggetti della tecnica e i prodotti del consumo, il "sistema", come si diceva una volta, sono penetrati dentro l'anima, che vi si è adattata, hanno narcotizzato la coscienza, asservito le pulsioni, colonizzato l'immaginario. I fanatici di motori rombanti, telefonini, video registratori, TV, ecc., i consumatori di tutto ciò che il nuovo tempio, il Supermarket, impone, i sudditi obbedienti dell'imperativo consumistico, sono in realtà dei burattini mossi da invisibili fili. La merce è diventata scala di valori e la televisione, mentre diffonde il verbo del consumo, dà nel contempo forma all'esper-

⁵Marta Russo, *ibidem*, p.158

⁶*Il fantasma della f*** azzurra*, *ibidem*, p.147

enza, suggerisce modi di vita, propone modelli, che si stratificano, insinuanti e subdoli come malefici, sui vecchi vizi di una società eternamente infantile. Nove, da tendenzioso moralista e da goliarda un po' sporcaccione, ama spesso affrontarla dalla parte del sesso, che diventa così nel tempo stesso metafora e gesto di sfida, serve a nascondere la lacrima sotto lo sghignazzo: sesso degradato, mercificato, meccanico, senza brividi di emozione o sentimenti, sesso estorto o prezzolato, senza passione né ribellione, sesso di stupro dentro e fuori la famiglia, sesso in simbiosi con le macchine, vibratori, telefonini, video-cassette, oppure, semplicemente, sesso grigio e meccanico, epidermico e banale; ultima deforme modalità di rapporto interpersonale, il più facile consumo di sé e degli altri, quando non nasce invece dai sussulti autistici di un immaginario che sogna, secondo lo spartito dei mass-media, amplessi portentosi con le femmine di silicone della pubblicità, dei musical, dei talk-show, dei giornali scandalistici, della pseudo-informazione, le nuove dee del mondo reificato che ci adescano con inverosimili curve gonfiate, con artificiali labbra carnose, diffondendo suadenti dallo schermo false promesse di felicità. Come a dire che la TV spazzatura genera una società spazzatura. O meglio, che la rappresentazione interagisce dialetticamente con la realtà: il video circoscrive, enfatizza e diffonde ciò che di peggio circola nel nostro mondo.

Al di là di questo nel paesaggio atrocemente monotono di *Superwoobinda* non c'è nulla: né comunicazione, né contatto, né incontro, né rapporto, né dialogo; ogni storia è un monologo, la fredda traccia lasciata da una monade vagante nel firmamento sovrailluminato del consumo. Il rapporto del "ragazzo buono e semplice dei Gemelli" con l'amico Riccardo con il quale esce il sabato sera, in *Cip e Ciop* ("Lotto numero sei", cioè sesto capitolo), non è che un flebile scambio di "cip" e "ciop", suoni di intesa tra chi non ha niente da dirsi perché nella testa c'è la Punto, l'Autogrill, gli Smarties e nient'altro. L'uomo, espropriato della sua essenza, ha assunto la forma di ciò che ha prodotto; rimane, come residuo inalienabile ma insignificante, piuttosto un relitto che un possesso di cui andare orgogliosi, il "ciop":

sono felice di avere 62 anni, faccio una bella vita, non ho di che lamentarmi e dico - Ciop-⁷

Dà volto a questo universo lo stile di Nove: il libro è composto da brevissimi raccontini, raccolti, come vuole la logica della merce, in "lotti", caratterizzati dalla sintassi rigorosamente paratattica, dalla segmentazione

⁷*Cip e ciop*, ibidem, p.93

delle frasi (e da qui gli anacoluti), da quelle marche che denotano l'italiano parlato popolare: il "che" polivalente, l'insicurezza con i pronomi (esso/lui, le/gli/la, ecc.) e i nessi sintattici ("a causa che avevo comperato..."), la sparizione del congiuntivo, la penuria di aggettivi attributivi, la massiccia presenza del turpiloquio, con parolacce tratte di preferenza dal campo della sessualità; ogni pagina annaspa sullo studiato orizzonte di un lessico ristretto sottoposto a improvvisi sbalzi di registro dal momento che, con risultati volutamente grotteschi, il magma del parlato popolare viene venato dagli stilemi dell'ecologia, della politica e di altri linguaggi alla moda e accoglie, con calcolati effetti di contrasto, gli slogan più emblematici del gergo pubblicitario. Un complessivo, abilmente programmato disagio con la lingua che traduce a livello di sintassi e di lessico il giudizio negativo che Nove esprime su questa umanità senza spessore problematico, individualità, cultura, senza memoria né creatività, risucchiata nelle sabbie mobili dello sperpero, nel vortice della volgarità televisiva, insicura con l'italiano com'è insicura con i valori, il mondo, se stessa. Buon osservatore Nove, che, guardando alla cronaca, ha schedato tutte le nefandezze linguistiche e di pensiero di quella sottocultura sui cui gusti la televisione indirizza la gran parte dei propri spettacoli; e può offrirci così una nuova immagine simbolo dell'emarginazione degli integrati, di quel Paese "reale" che è un mondo che non matura, perché l'opulenza non basta per crescere. Alla casalinga di Voghera, di arbasiniana memoria, icona in fondo intenerita della arretratezza di provincia dei decenni democristiani, subentra l'affresco allucinante dei selvaggi di fine secolo, un'umanità senza pudore, intollerante, zotica, aggressiva, schiava di riti e di miti irrazionali, quelli dettati dalla merce e dal consumo, i soli ormai capaci di garantire una qualche forma di coesione ideologico-sociale alla Repubblica fondata sullo shopping, sulla compravendita di tutto e tutti (beati gli anni quando non sapevamo!). Sono quelli che tirano le pietre: sono, anche linguisticamente, i bambini cresciuti dell' "io speriamo che me la cavo", raccontati in presa diretta dal maestro D'Orta agli inizi del nostro decennio.

Anche narratologicamente il testo di Nove mette in luce un progetto intelligente: nell'assenza di un vero protagonista, nel susseguirsi quasi meccanico di voci anonime che prendono la parola in ciascuno dei circa cinquanta brevi lacerti di cui è composto *Superwoobinda* (ectoplasmi senza identità, se non per il nome, il segno zodiacale, l'età) viene reso deliberatamente impossibile ogni processo di identificazione, ogni moto di simpatia da parte del lettore, perché ci riesce difficile riconoscere vero e partecipabile carattere umano nei profili che estremizzano ed esasperano la follia consumistica. Chi attraversa *Superwoobinda* non si sente così in alcun modo partecipe del dramma dell'umanità degli *spot*, ma sperimenta invece, in uno spazio di totale distacco, sensazioni di rifiuto, l'irritazione, il

sarcasmo, forse anche un soffio di amaro divertimento, come se lo spettacolo che ci viene proposto fosse quello dello zoo teratomorfo di qualche disgustosa specie aliena. Così, come coerenza vuole, la maggior parte dei brevi raccontini termina, senza un sussulto, su una parola spezzata (qualche esempio è già stato dato in citazione: “mentr”, “m”), come se con un gesto improvviso si spegnesse la radio, si staccasse la spina, o finisse la batteria. Nessuna sorpresa, nessuna novità, nessun sollievo può giungere da queste voci che riecheggiano piattamente l'assordante rumore di fondo dei Media. Anche dove, come omaggio di scuola ad uno dei maestri della generazione, Bret Easton Ellis, il raccontino termina *pulp*, il gran bagno di sangue non determina alcuna conclusione, in crescendo, alcuna impennata dell'emozione: nessun blasone nobilita il gesto che cancella qualcuno dei fantasmi di *Superwoobinda*, nessuna morte qui raccontata ha la statura della catastrofe di un dramma. Come non la ha la fine di un insetto molesto, o un'interruzione di corrente, o il guasto di un congegno inutile. Anonimato di massa e sua spietata, impassibile registrazione.

Proprio questa studiata neutralità, questa lombrosiana assenza di sgomento e di furore, garantisce a *Superwoobinda*, una sua prevalente intonazione e un suo inconfondibile marchio di fabbrica; mostrando, se vogliamo, anche i limiti dell'operazione. Non c'è realismo, quello è morto sotto i ferri, ma la cerebrale ed estremistica manipolazione narrativa di un mondo ricondotto, e ridotto, ai suoi fenomeni più atroci. Come Giovenale anche Nove potrebbe dire, invitandoci a porre l'occhio alla feritoia del suo bunker, *difficile est saturam non scribere*; ben consapevole però che la spietata deformazione satirica cancella la complessità intellettuale, morale, sentimentale dell'uomo, lo trasforma in burattino, lo volge in caricatura. Si è così testimoni, nell'assenza di ogni *pietas* per il destino di una creatura dominata dalle cose, di un tenebroso spettacolo da apocalisse, di una surreale quotidianità abitata da mostri, dov'è impossibile individuare non dico vie d'uscita, ma specifiche responsabilità, etiche, sociali, storiche.

Accortosi però di aver fatto terra bruciata col suo cinismo ghignante Nove decide di scendere lui stesso nell'agone, unendosi al coro dei suoi fenomeni da baraccone: “Mi chiamo Aldo Nove (...)”, in *Tre racconti sulla televisione* e in *Videocatalogo Italia*. Lo spettacolo è così completo, sul palcoscenico con l'umanità scomposta e caricaturale dell'Eterno presente, del Pensiero unico e del Dio consumo anche il suo irridente Savonarola. Una presa di posizione (il “mal comune mezzo gaudio” di un mondo senza innocenti) intesa forse a smentire con la sua amarezza scanzonata ogni sospetto di elitismo, a far dimenticare le altezzose posture del giudice. Risultato? Il panorama della società senza utopie e senza futuro

riesce ancora più cupo, il disastro si manifesta totale, l'universo necrotico della merce e del consumo assume il carattere di un destino senza sbocchi. Negato con questa ammissione di corresponsabilità ogni aggancio del suo sarcasmo ad un residuo pathos umanistico, rimane, quasi una scrollata di spalle, il gesto di rassegnazione di Aldo Nove al capezzale dell'umanità, malato terminale:

Noi scrittori, qualora andiamo a una trasmissione, siamo consapevoli che se non gridiamo la gente compra sì qualche tuo libro, ma non abbastanza per andare continuamente nei villaggi Alpitour a trascorrere delle vacanze, perché, se sei un po' timido, i telespettatori non si impressionano, pensano già ad altri programmi. (...) Dopo che ho scritto *Woobinda*, mi hanno invitato a una trasmissione di cultura dove c'era Bevilacqua, *Corto circuito*.

Io ero emozionato perché voglio diventare il Bevilacqua del Duemila. Bevilacqua, quando parla è pensieroso, Sempre inizia a gridare contro qualcuno, perché è focoso. Anch'io voglio così, ma per adesso non ce la faccio siccome che ho questo problema della timidezza.⁸

Tutt'altro clima, in *Bastogne* di Enrico Brizzi: un linguaggio sapiente, di stile fluido e registro alto, un'aggettivazione studiata, ai limiti della civetteria, sullo sfondo del recupero dei fondamentali archetipi del narrare: vicende legate, in una parabola ampia ma serrata, luoghi e situazioni verosimili, personaggi solidi dai caratteri articolati e credibili. Un romanzo, insomma, di impianto in fondo tradizionale che non rinuncia ad antichi sapori, anche se vi mescola qualche acre essenza della scuola "cannibale": ecco allora le vecchie malandrine trappole del sentimento, nella forma della nostalgia, del rimpianto, della ricerca da parte del protagonista, di nuovo a Nizza dopo tanti anni (è il capitolo conclusivo) di volti, luoghi, parole del passato. Nessuna estraniante parodia dei linguaggi commerciali (anche se il mondo della merce e dei miti del consumo è onnipresente e costitutivo del carattere dei personaggi) ma qua e là un pizzico di gergalità e di turpiloquio, e a fare ambiente, citazioni di canzoni, libri, film che hanno modellato l'identità giovanile: un misto di ingenuità e cinismo, il foot-ball e la droga, la tenerezza per un'infanzia troppo presto appassita — il Fort Alamo di compensato e cartone — e la bramosia di esperienze trasgressive fino alla brutalità, la rapina, lo stupro, l'omicidio.

"Rigoglio tropicale di devianze e pensiero negativo"⁹, dice di sè Ermanno, il protagonista, ma la formula vale per tutto il micro-ambiente nel quale egli iscrive la sua vita sbandata e le sue contorte aspirazioni di

⁸Tre racconti sulla televisione, ibidem, p.140

⁹E.BRIZZI, *Bastogne*, 1998 (I ed. 1996), Milano. P.38

superuomo in miniatura. Al suo fianco, in un fin troppo radicale vuoto di relazioni (nessuna vera famiglia; nessun contatto — se non conflittuale — con la società; Nizza, l'ambientazione, un elegante scenario senza spessore) l'angelo tentatore, pronto ad offrire, come nel vecchio archetipo faustiano, la pergamena del patto col diavolo: l'enigmatico Cousin Jerry, che viene e va da un misterioso altrove delimitando la parabola del romanzo, e a cui spetta il compito di rendere attivi i veleni che dormicchiano latenti nell'anima di Ermanno, di imporre una energica torsione *noir* al suo ancora teorico Grande Rifiuto.

La vicenda si racconta subito, tanto scorre lineare: un primo tremendo capitolo, sconvolgente biglietto da visita dai truci svolazzi *pulp*, e poi, in flash-back la storia di come un giovane, in apparenza normale, sia giunto a tanto; la cronaca cioè del progressivo scollamento dai valori, dalla sensibilità, dal modo di vita della società "normale" di un carattere dalle molte qualità, ma tormentato dall'assillo di non perdersi nella massa, di non soggiacere al livellamento delle mode, di non annullarsi nella moltitudine belante dei gregari; e risoluto così a spingere il suo disagio giovanile fino alle estreme sponde del delitto, viatico d'esilio che allontana per sempre dall'ipocrita "buonismo" delle greggi riproponendo, ma in nome di Lucifero, il principio cristiano del libero arbitrio in modo da riscattarsi, sia pure nel male, dal ruolo passivo che la società impone: *es irrt der Mensch, solang er strebt*.

"Niente di personale", è la frase che Ermanno rivolge mentalmente alla ragazza che sta per trucidare, solo un episodio, sembra voler dire, di un disperato contrattacco ("Bastogne", appunto) contro le straripanti forze dell'omologazione:

Per un attimo Ermanno capisce da dove gli viene tutto quell'odio nei confronti di una sconosciuta: è come se lei non fosse una ragazza *vera*, ma i peggiori stereotipi femminili assemblati in un frankenstein osceno (...) Abbiamo scelto te perché ci fa bruciante dispiacere vederti così uguale ai peggiori stereotipi: ricca, bellina da guardare, dinamica, un po' stronza, segretamente piena di insicurezze e bisognosa di un uomo forte per galoppargli a fianco nelle praterie balsamiche della vita. Così femmina. Così madonna e puttana. Così Palpebrabella.¹⁰

Patetico capo d'accusa pronunciato da un apprendista superuomo, inconsapevole che i suoi principi, le sue pose, la sua rabbia, il suo nietzschianesimo di riporto (a cui rimanda, con trasparente allusione, lo sfondo dei primi capitoli, fra piazza Nietzsche e avenue Heidegger) sono anch'essi degli stereotipi, nulla di più dell'aggiornato sussulto retorico di

¹⁰Ibidem, pp.172, 174, passim

un maledettismo romantico screziato di elitismo *fin-de-siècle*. Tanto che la crudele decisione di immolare una vittima come manifesto di spirito ribelle e autonomia di pensiero appare un atto anch'esso scontato, nient'altro che uno squallido *déja vu*; molto simile, a suo modo, ai comportamenti coattivi degli insetti del formicaio umano, dal cui conformismo, dalla cui grigia routine, dai cui valori (al servizio, ha scoperto Ermanno, di "opinioni privatissime" e di "passioni molto terrene") i "bandoleri minorenni" di *Bastogne* sperano di preservarsi accelerando le loro vite fino alla follia criminale, declinando "la poesia nietzschiana delle mazzate", ammantandosi di un "alone odinico di autosufficienza".

Ecco l'atto di fede di queste vite selvagge:

Siamo la frangia irrecuperabile di una battaglia che non si poteva nemmeno cominciare, siamo l'insensatezza, lo sradicamento, la violenza. E' nostro dovere morale affondare quell'universo dolcificato e musicato da Cerrone. Ed è per noi una bandiera fare vita da guerrieri metropolitani, come una wilde clique berlinese d'inizio secolo. Sono debolezze forse, ma ci si continua a radunare intorno a quelle vecchie icone e modi di dire, ci si identifica meglio col nostro ruolo di vespisti e public relation men dell'apocalisse.¹¹

Il problema come si vede è quello stesso che ossessionava il "vecchio Alex", nel primo fortunatissimo romanzo di Brizzi, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo*, dove, con mano felice, la tematica della crisi di appartenenza veniva declinata in rosa. Ciò che sta a cuore ad Alex ed Ermanno, è in fondo riuscire a restare incontaminati, sfuggire all'omologazione, preservarsi dall'inquinamento di mode nel tempo stesso irresistibilmente invasive e palesemente "artificiali" (senza rapporto cioè con esigenze vere, bisogni concreti, necessità autenticamente umane), come mostra il rapido ed effimero succedersi delle loro ondate.

Una preoccupazione che, in un certo modo, ci riguarda tutti, ma che si fa particolarmente sentire negli anni delicati della formazione della personalità: è allora che si mescolano in un solo grumo di sentimenti il bisogno e la paura della diversità, la voglia di distinguersi ma anche quella di trovare in un gruppo conferme di identità. Ambivalenze che agitano paure, fomentano conflitti, provocano contraddizioni, spingono a gesti ribellistici e trasgressivi, ad assumere cioè esasperati atteggiamenti d'opposizione, sullo sfondo di una società sempre più sotterraneamente frammentata, a mano a mano che aumenta l'omologazione, in frange, tribù, gruppuscoli estranei e nemici, con riti e linguaggi propri, anche se tutti egualmente immersi nel mare grigio dell'abbuffata consumistica, tutti

¹¹Ibidem, p.101-102

egualmente esposti, come scriveva profeticamente Burgess nell'*Arancia meccanica*, all'ipnotica luce azzurrina che emanano le TV.

Nelle ultime pagine la ribellione di Ermanno e soci incappa nei rigori della Legge, complice un "infame", un delatore, destinato però a pagare il prezzo del tradimento (archetipo: Montecristo). Non resta così che la fuga, per chi riesce a farlo. E il ritorno, otto anni più tardi, come 'Ntoni dopo la prigionia, a sfiorare con intenerito rimpianto le tracce del tempo che fu, nei luoghi dove non c'è più posto per chi è partito. Dopo aver visto, nello specchio di Dietrich, ridotto ad una inerte "arancia meccanica", com'è stato atroce il destino di chi è restato.

A rendere più inquieti ed inquietanti gli scenari di *Bastogne* un tandem di voci, il narratore e lo stesso Ermanno, incline da parte sua allo sfogo diaristico, filtra le vicende con troppe concessioni, e non solo sentimentali, alle ragioni del male. Il ribellismo egolatrico e criminale dei personaggi si tinge così di una paradossale sfumatura, come se si trattasse della reazione crudele quanto si vuole ma in fondo comprensibile di chi vive intrappolato in un universo concentrazionario e mena colpi all'impazzata contro soffocanti pareti di gomma. Del resto Brizzi non fa mistero del suo giudizio sulla società cosiddetta "normale", dominata dal cicaleccio, dall'inessenziale, dalle mode, dal culto dell'esteriorità e dell'apparenza, scandalosamente a suo agio nella melma dei luoghi comuni, meccanismo di morbida oppressione che genera conformismo o disadattamento; lo ostenta anzi nel modo più plateale ed emblematico, descrivendoci una "festa del Mercoledì, appuntamento settimanale imprescindibile per la fauna contadina e spaziale della città intera"¹² (e si veda quel che segue!), dove l'alienazione di massa si manifesta in maniera teatralmente scoperta. Date queste premesse risultano inutili gli sforzi del narratore di ritoccare il profilo etico del racconto: quel "mostro" con cui designa i suoi campioni ("i tre mostri", per es., p.109) acquista nella sua bocca la stessa ambiguità che aveva con D'Annunzio, quand'egli, a corto di argomenti, cercava di convincere editore e pubblico che non aveva niente da spartire con Andrea Sperelli. (Attenti però, non intendo assolutamente sostenere che Brizzi si schieri senza riserve dalla parte dei suoi piccoli criminali, ma che tende a prevalere, sul disgusto per una violenza in fondo astratta e libresca — non è facile, men che meno per un giovane, raccontare il male conosciuto solo per sentito dire — la stizza per una società mediocre e senza sogni e, soprattutto, la partecipazione a quella crisi post-adolescenziale che Ermanno sfoga nella brutalità di gesti anarchici e disperati, il nucleo questo

¹²Ibidem, p.162

veramente *autentico* del libro, intorno al quale viene filato il bozzolo di una esercitazione letteraria sui temi alla moda).

Siamo alle conclusioni: i due libri che riappaiono in questi giorni hanno, come si vede, molto in comune e, nonostante certe spiccate differenze, appaiono perfino, in un certo qual modo, complementari. Il nemico comune è rappresentato dai meccanismi del consumo coatto che ormai caratterizza, su uno sfondo agghiacciante di consenso senza riserve, la nostra società; e l'omologazione di idee, gusti, coscienze cui questo sistema conduce; un mondo luccicante ma squallido, forgiato a ritmo di *spot*, che se da un lato pare offendere l'essenza autentica dell'uomo, non è nemmeno capace dall'altro di diffondere un equilibrato benessere materiale. Ai suoi margini si aprono infatti zone grigie di esclusione, sacche di emarginazione e di scontento (basta pensare, ed è forse il simbolo può appariscente di un certo rigetto giovanile per il sistema nel suo insieme, al cieco e distruttivo ribellismo degli *squatters*, che ha fatto, nella bonaccia estiva, prima pagina). Niente di peggio del resto di quando il rifiuto etico nei confronti di una società organizzata sul e dal consumo si accompagna alla consapevolezza di una distribuzione ingiusta e capricciosa dei beni, generalmente a scapito delle fasce più giovani della popolazione (come dimostrano le statistiche della disoccupazione); quando la prosaicità dei valori e le miserie dell'esistenza strappano la maschera agli dei del profitto e a quel palcoscenico, la Borsa, dove si mescolano alle vicende dei mortali. Da qui un atteggiamento istintivamente ostile, una disponibilità al conflitto, che si sposa con una vena di utopismo frustrato, perché senza riscontri ideologici e politici, del tutto e dappertutto delegittimato: è l'*humus* dove hanno radici i libri di Nove e di Brizzi e che spiega la loro particolare intonazione, la rabbiosa e ingenua insofferenza per le vie percorse dalla massa, la ricerca di un modo per uscire dal gregge. Una sensibilità avvertibile già in *Jack Frusciante (...)*, subito testo *cult* dei post-adolescenti per il suo tentativo di porre in questione abitudini e luoghi comuni, di dare un profilo narrativo a un pulviscolo di inquietudini, insofferenze e (più che legittimi!) risentimenti generazionali.

“Alex, non ti capita mai di pensare ome la nostra storia sia assolutamente folle e fuori da tutti i canoni, e di come la gente non la capisca e di come nessuno la potrà mai capire?”

“Se è per questo, ci penso praticamente tutti i giorni. Anzi, spesso mi domando quanto ne capisco io.” (...)

La loro era una storia che al cinema non avrebbe mai funzionato. Be', per fortuna. Troppo poco sesso.¹³

Filiazione diretta del "vecchio Alex" (fin nel nome un esplicito omaggio a Burgess), anche l'Ermanno di *Bastogne* ha cercato, con mezzi alquanto diversi, di "uscire dal gruppo", mentre in *Superwoobinda* è Aldo Nove a porsi radicalmente fuori dal gruppo per poter descrivere l'universo alienante della merce, gli squallidi paesaggi plasmati, sono parole di Pasolini, dal Potere senza volto.

D'altra parte, come si diceva, libri complementari: perché il primo, quello di Nove, nella spietata parodia dei linguaggi commerciali e della logica consumistica che li amministra, finisce per scivolare nella caricatura; il secondo (ed è un discorso che può valere anche per il romanzo di Nove, *Puerto Plata market* — 1997), per l'eleganza patinata con cui racconta la discesa agli inferi di Ermanno, paladino dei diritti naturali di una *Herrenrasse* dello spirito minacciata dall'invadenza plebea, e per la simpatia "di pelle" con cui il narratore partecipa "dell'ostilità istintiva (...) per qualunque sistema di rapporti umani organizzati"¹⁴, soggiace, nonostante tutto, a un'ondata di intenerimento: esito paradossale ma prevedibile di un libro troppo incline a stemperare le sue crudesse in un'atmosfera da *Arcadia noir*, a sottoscrivere la sensibilità, se non le imprese, degli sbandati di cui racconta la sinistra ribalderia.

Entrambi i libri appaiono perciò emblematici di quella proverbiale incapacità della giovane narrativa italiana (per non parlare dei Grandi Vecchi, persi nell'incanto di sé) di affrontare la società dove vivono uscendo dal micro-clima del loro scontento giovanile, delle loro ansie, delle loro idiosincrasie, delle loro infatuazioni e delle loro mode; mancando così l'obiettivo di una rappresentazione articolata e complessa, ricca e prospettica del nostro presente, con le sue luci e le sue ombre, i suoi splendori e le sue miserie, modulata tra partecipazione e distacco, tra comprensione e rigetto, quando serve e come occorre; una rappresentazione dialettica insomma, che si avvicini alla realtà, come dice la Szyborska, guardando le cose da sei lati, e in quanto tale capace di salvarsi dal rischio di approdi troppo unilaterali e scontati: il rifiuto apocalittico e l'acquiescente integrazione, l'invettiva settaria o la melodrammatica conciliazione. Difetto di maturità? O forse la tendenza a lasciarsi cullare impigriti dal

¹³E. BRIZZI, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1994), 1995, Milano, pp.156,168 passim.

¹⁴Cito da *Uto* (1995) di ANDREA DE CARLO, libro che costeggia anch'essa tematiche di disagio giovanile. Milano, 1998, p.49.

proprio talento, cedendo alle lusinghe di una industria editoriale, che divora i propri idoli, isterilendone la vena con l'assillo del tanto e del subito? Domande lecite, a cui il tempo darà risposta: non è escluso però che proprio dalla schiera di questi giovani narratori, cui non mancano le doti di ingegno e la voglia di fare, possa uscire un artista capace di raccontare, con positiva tensione tra speranza e rabbia, tra coscienza e realtà, tra utopia ed *esprit d'analyse*, l'inedita condizione d'essere degli individui e della società di quest'ultimo scorcio di secolo.

LE STRATEGIE DELL'INCANTAGIONE

Il *Pasticciaccio* dalla cronaca, alla rivista, al trattamento, al libro

Tuttodì recava notizia, il Corriere, di orecchini evulsi dai propri lobuli nelle vie solitarie, nell'ora che i veli della nebbia, impigliatisi ad alti scheltri di pioppi, ingarzavano il crepuscolo di Via Pelizza (da Volpedo, pittore) d'una fabulosa malinconia cisalpina. Persa la scintilla bluastra d'ogni tram, di là dall'opaco essere del mondo. Quando la desolazione cimberia occupava le strade della sera, ivi l'alito della tenebra aveva dato favore agli agguati. CARLO EMILIO GADDA, *L'Adalgisa*.

1. Caratteristiche del "giallo" gaddiano

Le vicende relative alla genesi e alla storia editoriale del *Pasticciaccio* appaiono piuttosto intricate e misteriose. Sembra che alla creazione di un vero e proprio 'giallo', sulle origini ormai "leggendarie" del *Pasticciaccio*, cospirino occultamenti di manoscritti, rinvenimenti di dattiloscritti, silenzi di Gadda e dei suoi curatori testamentari, capaci di imbrogliare la matassa dei documenti e dei ricordi, dipanabile solamente attraverso una difficile *detection* filologica. Le ricognizioni filologiche di Alba Andreini¹ e di Giorgio Pinotti² hanno messo ordine nell'intricata storia interna dell'edizione del *Pasticciaccio*, liberandolo da una moltitudine di errori interpretativi dovuti al fatto che si era soliti fare riferimento solamente all'edizione Garzanti del '57. Appare chiaro ormai che, all'elaborazione del *Pasticciaccio*, concorra il riutilizzo di diversi materiali narrativi, e che, alla

¹A. ANDREINI, *Studi e testi gaddiani*, Palermo, Sellerio, 1988. Faremo spesso riferimento a questo importante studio su Gadda nel quale la studiosa si interessa all'idea originaria del "giallo" del *Pasticciaccio* soprattutto "per essere un antecedente filmico del romanzo: una genesi che spiega la tipologia poliziesca dell'opera come scelta derivata, riutilizzo". Op. cit., p. 83.

²GIORGIO PINOTTI, *Nota ai testi*, in C. E. GADDA, *Romanzi e racconti*, II, Milano, Garzanti, 1989, pp. 1137-1169

stesura definitiva per le edizioni Garzanti, precedano numerose tappe intermedie che aiutano a capire il particolare gioco intertestuale che soggiace alla configurazione del romanzo. Sappiamo dalla memoria di Bonsanti che alla preistoria del *Pasticciaccio* appartiene forse un soggetto cinematografico per un film giallo che, probabilmente intorno al '42, Gadda aveva fissato sulla carta per la Tirrenia-film; ma purtroppo il dattiloscritto. È andato disperso negli archivi della casa cinematografica. Successivamente, nel 1945, Gadda propose ad Alberto Mondadori un progetto, che non porterà mai ad esecuzione, per "Un volume giallo, di 12 racconti gialli, da pubblicare in due anni nella Rivista «Letteratura» (1946 e 1947) di Firenze, e da raccogliere in volume per «Edizioni di Letteratura» — Firenze, 1948"³, poi ridimensionato in una «nota editoriale» successiva a "sei novelle poliziesche, sei «gialli»"⁴ che aveva promesso anche all'amico Bonsanti⁵. La genesi del *Pasticciaccio* troverebbe pertanto, secondo un'ipotesi di Raffaella Rodondi, il suo incunabolo in un racconto "giallo" che avrebbe dovuto far parte di questa raccolta rimasta al semplice stadio progettuale.

Però, la familiarità di Gadda con il "giallo", o con generi affini, È di lunga data⁶. Già all'epoca della prigionia, nel 1918, Gadda aveva scritto un racconto di crimine *La passeggiata autunnale*, il cui obiettivo era quello di esaminare tutta la fenomenologia dei sospetti, delle insinuazioni che gravitano attorno all'epicentro narrativo dell'omicidio, le cui motivazioni

³Lettera del 5 dicembre 1945, in *Alberto Mondadori*, Milano, il Saggiatore, 1977, pp. 40-42

⁴Nota del 12 dicembre 1945, pubblicata in V. Bompiani, *Via privata*, Milano Mondadori, 1973, pp. 229-230.

⁵R. RODONDI, nella *Nota al testo degli Accoppiamenti giudiziari*, (in C. E. Gadda, *Romanzi e racconti*, cit., p.1271) propone un'ipotesi interessante sull'eventuale raccolta di gialli gaddiani. Ne avrebbero fatto parte *La passeggiata autunnale*, *Novella seconda*, *Fornitura importante*, *Un inchino rispettoso*, *Club delle ombre*, *La gazza ladra*, che anche se non polizieschi *strictu sensu* si possono avvicinare al genere per la presenza di un crimine, di un'atmosfera sospesa e di un mistero.

⁶"L'interesse di Gadda per i romanzi polizieschi — di antica data, ed elementi «gialli» (che psicologicamente si possono far risalire alle impressioni e paure infantili documentate in *Una tigre nel parco*) pervadono tutta la sua opera narrativa da *La passeggiata autunnale* in poi." G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita (Studio su Gadda)*, Torino, Einaudi, 1975, p. 30.

si perdevano nel “meccanismo segreto della conseguenza”⁷. Nel '25 aveva poi tentato di scrivere un romanzo, il *Racconto italiano di ignoto del novecento*, rimasto allo stadio di abbozzo narrativo, in cui il tema del male, del crimine e dell'anormalità dovevano esserne il fulcro narrativo⁸. Nel '28, traendo spunto da un fatto di cronaca nera, si era poi cimentato in un racconto lungo dal titolo provvisorio *Novella seconda*, che affrontava il tema del matricidio. Inoltre *La cognizione del dolore*, pubblicata tra il '38 e il '41, è un esempio di romanzo incompiuto, permeato dall'atmosfera cupa e presaga tipica del *detective novel*, che avrebbe dovuto inscenare un omicidio orrendo, anzi un matricidio, desiderato nel proprio immaginario dal protagonista. Infatti, l'atmosfera sospesa, i timori per un oltraggio imminente, le prefigurazioni di eventi futuri, i presagi funebri, disseminati nella *Cognizione*, autorizzano ad una lettura secondo i moduli dell'attesa, tipici del *thriller*, e concorrono a quella particolare “*suspense conoscitiva*” che Manzotti individua come caratteristica della “forma mentis del raccontare gaddiano”⁹.

Il riutilizzo, il passaggio da un libro all'altro, la riproposizione fanno parte del tipico modo di lavorare dello scrittore, come accade per esempio per il famoso cap. IV del *Pasticciaccio* dell'edizione in «Letteratura», espunto nell'edizione del '57, che ricomparirà nel 1963, in parte modificato, come racconto autonomo nel «Giorno», con il titolo di *L'interrogatorio*. La passione gaddiana per la cronaca nera lo induce a tentare un duplice registro narrativo: il duplice modulo del 'giallo' che viene a intrecciarsi, come abbiamo precedentemente accennato, con l'interesse per il cinema. È sulla popolarità di entrambe le forme, sul loro carattere di “manifestazioni artistiche a larga base”¹⁰ che Gadda, già dagli anni

⁷C.E. GADDA, *La passeggiata autunnale*, in C.E. Gadda, *Romanzi e Racconti*, cit., p. 944.

⁸“Perché occorrono i fatti incredibili, nucleandosi anime così difformi, che alcune possono essere giudicate da altre, e non trovino in sé la possibilità di un giudizio, la necessità di una norma? Forse l'opera esige che il modello agisca sugli innumerevoli modi: forse gli uni invelenisce nella fatica del delitto, insudiciati e stanchi, per ciò che questa è la condizione onde l'opera avvenga. (...) Si tratta di un maniaco: è stanco di un pensiero uniforme, ha consentito a degenerare nella difforme molteplicità della vita.” C.E. GADDA, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, in *Scritti vari e postumi*, cit., p. 180

⁹E. MANZOTTI, *Introduzione*, in C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1987, p.VIII n.5.

¹⁰C.E. GADDA, *Lettera a Carocci*, 8 febbraio 1928.

Trenta,¹¹ aveva puntato l'attenzione nel tentativo di raggiungere, attraverso l'interesse che queste forme suscitavano in un pubblico ormai di massa, il proprio pubblico di lettori 'fini'.

È quindi da inserirsi, come giustamente propone l'Andreini, nella storia del travaglio creativo del *Pasticciaccio*, il trattamento cinematografico dal titolo *Il palazzo degli ori*. La sua stesura risalirebbe, sebbene non sia possibile definire con esattezza la datazione, agli anni '46-'47, e si collocherebbe come tappa intermedia nella storia dell'elaborazione romanzesca. Il trattamento cinematografico arricchirebbe, in un certo senso, il *Pasticciaccio*, se ne osserviamo la struttura incentrata sulla concatenazione dei singoli elementi dell'intreccio, che, seppur si discosta dal romanzo per alcuni elementi strutturali e per il ruolo di alcuni personaggi, pure fa trasparire la ferma volontà di Gadda di realizzare il giallo. Secondo l'Andreini il trattamento rappresenterebbe "una tappa indipendente e svincolata per forma, che però, per concomitanza di materia, aiuta spesso a individuare l'intelaiatura sottesa alla pagina romanzesca e sta a lei come un programma secco sta al respiro dell'attuazione complessa"¹².

Seguire il filo "giallo" della scrittura gaddiana sembra pertanto percorrere un progressivo avvicinamento alla forma romanzesca, alla realizzazione di una struttura organica che argini le tendenze dilatatorie e frammentarie della scrittura, un ritorno, usando una felice espressione di Ferretti, "al romanzo come intreccio, come strumento di rappresentazione e interpretazione della realtà, e in particolare al giallo come indagine dentro il *disordine*, come processo di ristabilimento di un *ordine*"¹³. La scelta del *detective novel* è, per Gadda, da una parte un approfondimento della sua poetica alla ricerca di un "ordito rigoroso, di un organismo strutturale di ferrea tenuta", dall'altra un tentativo di ancorarsi ad un genere dalla sintassi "dai congegni saldi, dai tracciati prestabiliti, dalle sequenze e partizioni protocollari". Un *plot*, quello del *detective novel*, accattivante, che può interessare il grosso pubblico, accondiscendendone i gusti, ma nel contempo, per il suo rigore logico, un ottimo veicolo per

¹¹Non è da escludere che Gadda, sul finire degli anni Trenta, abbia collaborato all'attività delle collane poliziesche mondadoriane in qualità di traduttore, proprio nel periodo di massima diffusione e fortuna del genere in Italia.

¹²A. ANDREINI, *Studi e testi gaddiani*, cit., p. 84.

¹³G.C. FERRETTI, *Ritratto di Gadda*, Bari, Laterza, 1987, p.145.

un messaggio a “decodificazione variabile, consegnato alla sapiente ambiguità di un «doppio» livello di senso e di destinazione”¹⁴.

2. Cronaca, racconto e soggetto filmico

Si deve probabilmente risalire a uno dei racconti scritti nel '46, che avrebbero dovuto far parte della progettata raccolta mondadoriana, per ritrovare il canovaccio narrativo oggetto del lungo lavoro di dilatazione e deformazione che porterà Gadda al romanzo. Inoltre, da quanto afferma Alba Andreini, sappiamo che non furono estranei a questa intensa fase di progettazione romanzesca alcuni articoli del giornale romano «Il Risorgimento Liberale», che Zampa consegnò a Gadda, e che avrebbero suggerito non solamente l'avvio romanzesco, ma anche lo scioglimento del giallo prefigurato nel capitolo IV dell'edizione del *Pasticciaccio* in «Letteratura», dove si addossa la responsabilità dell'assassinio di Liliana a una delle sue donne di servizio: una delle sue «figlioccie». Tale scioglimento verrà poi ripreso nella scena 30^a ed ultima, sottotitolata *Soluzione del giallo. Catarsi*, del soggetto filmico il *Palazzo degli ori*, dove, secondo i moduli più canonici del genere, il commissario Ingravallo, l'«ossedente immagine del giustiziere», arresterà la bellissima e «animalesca», Virginia Troddu, ormai in preda alla follia delirante.

In realtà quegli articoli di cronaca nera riguardano il “Raccapricciante delitto”¹⁵ Stern, commesso in uno stabile di via Gioberti, a Roma, nel febbraio del 1946. L'omicidio di due vecchie signore, Bice Stern di anni 61 e la sorella Guglielmina di anni 64, “trovate con il cranio atrocemente fracassato”, “in una pozza di sangue”, da un giovane loro pensionante, lo studente Natale Millanti di anni 20, costituirebbe il brutale e ripugnante fattaccio che dà lo spunto al *Pasticciaccio*. Come era accaduto in *Novella seconda*, con il delitto Pettine, anche nel *Pasticciaccio* il rimaneggiare, il riadattare il tema dell'omicidio, desunto dai fatti di sangue registrati dalla cronaca quotidiana, conferma sempre di più l'ipotesi che l'assassinio, e la sua messa in scena, diventi un *leitmotiv* della narrativa gaddiana, da giocare ogni qual volta si cerchi di configurare un intreccio romanzesco.

¹⁴Per un'analisi approfondita delle peculiarità del giallo gaddiano, vedi l'interessante saggio di FRANCESCO PAOLO BOTTI, *La metamorfosi del «giallo»*, in *Gadda o la filologia dell'apocalisse*, Napoli, Liguori Editore, 1996.

¹⁵Così recita il titolo del primo articolo dedicato all'affare Stern. D'ora in poi citeremo dagli articoli nel seguente modo: la sigla RL sta per «Il Risorgimento Liberale», e i numeri dall'1 al 7 indicheranno in ordine progressivo i sette articoli pubblicati sul giornale i giorni 24, 26, 27, 28 febbraio, 1, 2, 3 marzo del 1946.

Ma oltre alla ricerca di un solido *plot* narrativo, vi sono altri motivi che spingono Gadda a leggere attentamente questo caso criminale e a tentarne la difficile riscrittura in forma romanzesca. Mi riferisco proprio alle dichiarazioni fatte dal cronista all'inizio della sua inchiesta, alle quali Gadda avrà sicuramente acconsentito, e che sembrano addirittura uscite anzichè dalla penna di un non sprovveduto retore professionista, da quella dello scrittore lombardo all'epoca della *Meditazione milanese*, quando tentava una difficile indagine filosofica dentro al *disordine* del mondo.

“Pauroso sfacelo delle coscienze di questo tragico dopoguerra, in cui i più bestiali istinti dell'uomo si scatenano in una ridda ossessionante di delitti, rapine, furti e sembrano crollare tutte le strutture sociali di ordine e di civiltà in cui la vita umana e la proprietà appaiono come sospese ad un tenue filo di speranza in un ritorno alla normalità di un mondo sconvolto e che non vuol fermarsi sulla precipitosa china delle tenebre e della follia. Desolante tristezza di questa cronaca quotidiana costretta a registrare continui fatti di sangue.”¹⁶

Gadda si sarà sentito a suo agio nel veder interpretato nel segno del disordine, dell'anormalità, della follia, degli istinti bestiali, della tenebra e della desolazione lo sfacelo in cui versava la società dell'immediato dopoguerra. I delitti, e la loro crescente crudeltà sono il sintomo di un malessere profondo, del sopravvento delle forze caotiche all'interno del magmatico equilibrio del mondo, le cui origini vanno ricercate nell'insensatezza che sembra governare le coscienze.¹⁷

3. Dalla cronaca alla deformazione romanzesca

Procederemo ora all'analisi di alcuni elementi strutturali e tematici presenti negli articoli riguardanti il caso Stern, per poi effettuarne dei

¹⁶RL, 1.

¹⁷Nelle parole del cronista troviamo una straordinaria consonanza con i temi e i motivi esposti da Gadda nel 1966 in una scrittura autoesegetica del *Pasticciaccio*, dal titolo *Incantazione e paura*. “Repentini rovesciamenti di situazioni, cioè d'impeti e di intenzioni, nuove e contrarie ma sempre imprevedute alleanze, terre devastate, città distrutte, strazio di genti, incriminazioni d'esseri incolpevoli, o colpevoli solo d'esser nati, leggi efferatamente punitive retrodatate nella loro validità e nei loro effetti; il deserto, il vuoto, il nulla creato nel mondo ovunque agissero una tradizione, un costume, una civiltà, una tecnica, nobili e grandi o minori e improvvide che fossero. Ascrivere tutto ciò a colpa o difetto d'un etichettato «giallo» o d'un presunto libro poliziesco significa vietare di parlarne. La follia del singolo, ammesso che esista e operi, non può trovare aggravanti nella follia dei molti, anzi un'attenuata condanna o una totale sanatoria.” CARLO EMILIO GADDA, *Saggi giornali e favole*, cit., pp. 1213-1214

riscontri nella tessitura dell'intreccio del *Pasticciaccio*. Più che ad un'analisi comparatistica, il cui scopo è quello di esaminare eventuali somiglianze o differenze tra la configurazione dell'intreccio narrativo e il secco referto cronachistico, ci concentreremo sul modo gaddiano di leggere, e di modificare ai fini narrativi, gli oggetti, i motivi, i caratteri degli indiziati e la tipologia dell'inchiesta, presenti negli articoli. L'indagine del cronista sul delitto di via Gioberti, pubblicata su RL, consta di ben 7 articoli, pubblicati a partire dal 24 febbraio del 1946. L'indagine è svolta dal cronista con estrema perizia, e i titoli, che vengono ad occupare uno spazio sempre più importante all'interno della pagina di cronaca, raggiungono le 4 colonne dell'ultimo giorno; un dato che dimostra la crescente attenzione dell'opinione pubblica intorno al fatto di sangue. Il cronista descrive minuziosamente la planimetria dell'appartamento del delitto, la posizione "scomposta" dei cadaveri, l'atrocità delle ferite al cranio, fino a soffermarsi su particolari capaci di far scattare la fantasia dei lettori ed accrescerne la *suspense*, come ad esempio il particolare della presenza nell'appartamento, al momento del crimine, di "un cagnolino, un fox maculato, che emetteva, di tanto in tanto lunghi e strazianti guaiti. L'unico e impotente testimone del delitto piangeva le sue padrone uccise"¹⁸.

Il motivo del cagnolino fa la sua comparsa nel *Pasticciaccio* già nelle primissime pagine: "Al suo entrare, la Lulù, la canina pechinese, un gomitolò, aveva abbaiato: con molta stizza, anche: be', lasciati i ringhi, gli aveva fiutato a lungo le scarpe. La vitalità di certi mostriciattoli è una cosa incredibile. Verrebbe voglia di accarezzarli e poi di acciaccarli"¹⁹. Ricompare successivamente nel romanzo come semplice motivo premonitore di un evento criminoso, dato che, con la sua scomparsa, viene neutralizzato uno scomodo difensore di Liliana:

Ingràvola si stupì di non udir abbaiare la Lulù e ne domandò notizie. Il viso di Liliana Balducci si rattristò dolcemente. Scomparsa! Da due settimane oramai. L'altro sabato. In che modo? Così. Probabilmente se l'era messa in tasca qualcuno. Ai giardinetti di San Giovanni, dove la Tina la conduceva a passeggio, quella smemorata/e invece di badarle, c'eran dimolti perdigiorno che le badavan loro a lei: all'Assunta. «Una ragazza così vistosa!... Al dì d'oggi, poi!». Ricerche alla Sardinia, due inserzioni

¹⁸RL, 1.

¹⁹PL, p. 284. D'ora in poi faremo riferimento con la sigla PL all'edizione del *Pasticciaccio* in «Letteratura», e con la sigla PO a *Il palazzo degli ori*, rispettivamente raccolti nei volumi RR e SVP, dell'edizione delle opere complete precedentemente citata.

sul *Messaggero*, rimproveri alla Tina, implorazioni un po' a tutti, non eran valsi a farla ritornare a galla, che, che!, povera Lulù.²⁰

Alla disperazione della signora Liliana per la sparizione della cagnetta, e all'interessamento di Ingravallo che le suggerisce di mettere un'inserzione sul giornale, segue un'interessante annotazione sul destino della cagnetta ("non erano valsi a farla ritornare a galla, che, che!, povera Lulù") che serve, pur nell'apparente ironia dell'asserto, da vero e proprio elemento creatore di *suspense*, dettaglio che suscita disorientamento e che induce a presagire qualcosa di minaccioso e di oscuro.

Il motivo della cagnetta diverrà invece, in alcune scene del *Palazzo degli ori*, funzionale non tanto alla costruzione dell'intreccio narrativo poliziesco²¹, rappresentando cioè un indizio valido allo scioglimento dell'enigma, quanto all'ispessimento di quegli elementi capaci di amplificare le attese dello spettatore, di aumentare gli effetti del *thrilling*. Quello che nel romanzo era un semplice motivo premonitore si carica nel soggetto filmico di un valore simbolico orrifico, perchè la cagnetta verrà non solamente rubata, ma addirittura strangolata: "La Tina con poco giudizio ha sciolto la cagnetta Lulù. Tutta attenta al bel giovane, e occupata alle di lui richieste (...) si scorda della Lulù. (Un primissimo piano descrive il furto della cagnetta, nella folla. La cagnetta, di razza pura, (fox-terrier o altra pregiata e di buona guardia) ha un notevole valore venale, e può allettare al furto. Il primissimo piano mostra la Lulù smarrita fra le gambe dei passanti, e queste non oltre il ginocchio, sul marciapiede davanti al cinema. Due mani paurose, di ignoto, e soltanto queste, afferrano la cagnetta tra le gambe dei passanti e la sollevano o la trascinano fuori obiettivo: le mani *non* devono rivelare lo stato sociale del rapitore". "Mentre lo spettatore crede sempre, sulla base di detta sequenza a parte a), che si tratti di «furto» della cagnetta, motivato dal suo valore venale, qui si vede: la Lulù, allettata da un buon piattino, lecca: avambracci e mani d'un ignoto a maniche rimboccate, con cappio: le paurose mani afferrano la bestiola e la strozzano o la annegano. Scena rapidissima, inattesa e crudele: crudeltà? vendetta? invidia? persecuzione da parte di ragazzini

²⁰PL, p. 320.

²¹"La cagnetta Lulù, molto cara a Liliana, scodinzola festeggiatissima e abbaia a difesa della padrona (...) La scena deve acquisire al racconto alcune significazioni che affacciano temi ancora non interamente motivati od espliciti allo spettatore. Anzitutto deve risultare che la cagnetta Lulù (scegliere opportunamente la razza) è temibile nella difesa della padrona: Giuliano Valdarena, bel giovane, finge di voler percuotere o minacciare Liliana: e la cagnetta gli si avventa contro, fra le risa dei presenti, in modo pauroso." *Il palazzo degli ori*, in CARLO EMILIO GADDA, *Scritti vari e postumi*, cit., scena 5^a, p. 937.

morsicati?”²² Il motivo del cagnolino, anzi ciò che ne è rimasto, cioè il suo collarino, acquista infine il valore di indizio rivelatore della colpevolezza di Enea Retalli nell’assassinio di Lulù, solamente però agli occhi degli ipotetici spettatori del *Palazzo degli ori*: “Il Retalli (...) muore. Lo perquisiscono senza troppi riguardi. (...) Raccattano il tascapane, vi frugano: due fazzoletti, due calzini, qualche povero pezzo di pane... un collarino elegante, di cuoio e ottone, con un nome sulla placca: Lulù. Si comprende che l’uccisore della cagnetta Lulù è stato Retalli. Lampo con le mani del Retalli, eguali a quelle che hanno ucciso la cagnetta. I carabinieri non si rendono ragione del collarino”²³.

La fedele cagnetta delle vecchie signore Stern, un fox maculato, il testimone impotente del delitto di via Gioberti, diviene nel romanzo un puntello narrativo, svuotato però di tensione narrativa, semplice elemento premonitore, per poi ricomparire nei panni del terribile fox-terrier, angelo custode di Liliana, nella tessitura poliziesca del soggetto filmico, che viene così assumendo sempre di più i contorni di un piccolo “giallo” parallelo.

4. La *detection*

Riprendendo le fila dell’indagine svolta in realtà dal cronista, dobbiamo constatare la sua abilità e puntualità nel narrarci e proporre delle ipotesi su tutte le mosse degli inquirenti, dato che la Polizia mantiene, durante tutta l’inchiesta, il più severo riserbo. Ci informa infatti che l’attenzione degli investigatori si era rivolta inizialmente al giovane Millanti, pensionante da una quindicina di giorni delle Stern, che “rinca-sando verso le 13, 20, di ritorno dalla scuola, aperto l’uscio gli era venuto incontro il cane scodinzolante che dopo aver abbaiato in strano modo lo aveva afferrato per un lembo del soprabito trascinandolo nella stanza da pranzo. Di fronte all’orribile scena che gli si era presentata alla vista, gettato un urlo egli era corso sul pianerottolo a chiamare aiuto. Alcuni inquilini accorsi alle sue grida, entrati nell’appartamento scoprivano anche l’altro cadavere giacente nel salotto”²⁴. I funzionari della Mobile, accorsi sul luogo del delitto, i dottori Marrocco, Jacovacci, Morlacchi, Migliorini, seguiti poco dopo dai funzionari della scientifica, procedevano all’interrogatorio del Millanti e ad un’accurata perquisizione e ad alcuni rilievi,

²²PO, scena 9^a, p. 943.

²³PO, scena 28^a, p. 981.

²⁴RL, 1.

rinvengono “alcuni oggetti di valore e del danaro. Nel bagno sull’orlo del lavandino sul rubinetto erano alcuni schizzi di sangue”²⁵.

Anche qui molti sono i dettagli che daranno lo spunto a Gadda per la ricca scena del rinvenimento del cadavere di Liliana nel *Pasticciaccio*. Non solamente alcuni tratti caratteriali e anagrafici comuni tra il Millanti, un giovane squattrinato e vizioso, e il bel Valdarena, lo spendaccione rampollo della famiglia, dedito quasi esclusivamente ai piaceri di Venere, vengono a costituire dei validi supporti al raffronto tra il referto cronachistico e l’orchestrazione dell’intreccio romanzesco (poichè entrambi sono inizialmente i principali indiziati), ma anche la presenza di luoghi, di indizi e di una dinamica della *detection* assai simili: la planimetria della casa, l’orrenda pozza di sangue, le tracce di scarpe sul pavimento, le macchie di sangue sul lavandino, la modalità del rinvenimento del cadavere che culmina con le richieste di aiuto ai casigiani, l’arrivo della «Mobile» e l’arresto dei primi indiziati.

L’appartamento di cinque stanze è arredato con mobili antichi senza ricercatezza: un piccolo corridoio immette a destra nel bagno, a sinistra in uno stanzino con un letto. Dalla porta attigua allo stanzino, si accede nella stanza da pranzo. Quivi, distesa per terra con il viso ed il cranio atrocemente fracassato, giaceva Bice Steru²⁶, immersa in una pozza di sangue. La tavola, poco distante, era apparecchiata, pronta per il pranzo. Nella camera adiacente Guglielmina Steru, giaceva anch’essa supina con il capo deformato ed insanguinato. Il cadavere di quest’ultima era in posizione più scomposta: una gamba quasi interamente coperta da una stuoia.²⁷

La corrispondenza con i dettagli dell’orribile scena che si presenta davanti agli occhi di Ingravallo sul luogo del delitto di via Merulana è schiacciante. Gadda userà nel romanzo il collaudato espediente della terribile striscia di sangue lasciata dall’assassino fino al lavandino, il simbolico “lavacro” della nefandezza criminale, per fornirci la planimetria della casa. Una casa modesta rispetto all’enorme ricchezza del Balducci, come verremo a sapere dal suo interrogatorio, ma dalla quale Liliana non voleva separarsi per ragioni affettive (la casa dell’infanzia e del padre): “In tutta la camera da pranzo, no, nessun indizio...all’infuori del sangue... In giro pe’ l’altre camere... nemmeno. Salvocè ancora sangue... delle tracce palesi... nell’acquaio de cucina...: diluito, che pareva quello d’una rana...:

²⁵RL, 1.

²⁶Steru al posto di Stern è errore di nominazione del cronista, ed è presente solamente nel primo articolo.

²⁷RL, 1.

e molte gocce scarlatte, o già nere, sur pavimento, rotonde e radiate come ne fa il sangue a lassallo gocciolà per terra, come sezioni d'asteroidi... Quelle gocciolate davan segno d'un itinerario evidente: dal superstite ingombro del corpo, dalla tepida testimonianza di lei... morta!... Liliana!... infino all'acquaio de cucina... al gelo e al lavacro... al gelo che d'ogni memoria ci assolve... Molte gocce, nella camera da pranzo,... di cui cinque o pure più erano finitime all'altro sangue, a tutto quer pasticcio, alle macchie e alla pozza più grossa, de dove l'aveveno preso pe' strascicallo in giro co' le scarpe... quei maledetti scarpari... Molte in corridoio, un po' più piccole, molte in cucina: e alcune sfregate via come pe' cancellanne co la suola de nun falle vede: in sulle mattonelle bianche, ad esagono"²⁸.

A questi primi rilievi e riflessioni del detective sulla posizione scomposta della vittima, sulle tracce di sangue sul lavandino, sulle impronte di scarpe, che nel romanzo saranno particolare oggetto di ira da parte di Ingravallo, (che accuserà i subalterni di imperizia nel confondere le proprie orme a quelle dell'assassino, e la polizia scientifica di operare "sulla «vittima» senza guardarne la pena, e senza poterne riscattare l'ignominia"²⁹), seguirà, come nell'affare Stern, l'immediato interrogatorio sul luogo del crimine del principale sospettato e il suo fermo. L'indagine del cronista dell'epoca si sposta poi verso gli inquilini del palazzo ed i parenti delle vittime, da cui viene a conoscenza delle abitudini delle due vecchie signore, una vedova e l'altra nubile, entrambe pensionate dello Stato, che erano solite condurre una vita ritiratissima e non aprivano la porta mai a nessuno. Ecco che questi dati sulle Stern fanno supporre al cronista che l'assassino sia stata persona conosciuta dalle vittime.

Precedentemente abbiamo accennato al fatto che il motivo della cagnetta costituiva un semplice spunto narrativo, che Gadda, più o meno consapevolmente, poteva aver desunto dall'articolo di cronaca nera. Questo vale, molto probabilmente, e forse a maggior ragione, anche per un altro particolare presente nell'articolo, e cioè il terrore che avevano le Stern di aprire la porta a persone sconosciute, dettaglio che ritorna con una certa insistenza nelle pagine del *Pasticciaccio*: "La signora Liliana (...) era nel bagno. Non aveva potuto aprire, forse nemmeno avrebbe aperto. In quel torno di tempo i giornali avevano molto parlato del «tenebroso» delitto di via Valadier, poi di quell'altro, ancora più «fosco», di via Montebello. Lei

²⁸PL, p. 337-338.

²⁹PL, p. 338.

non sapeva togliersi di mente quanto aveva letto. E poi... una signora sola... ha sempre un po' paura ad aprire"³⁰.

Forse neanche Gadda sapeva togliersi dalla sua mente quanto aveva letto del «raccapricciante» delitto di via Gioberti. I riferimenti alla scrittura giornalistica, al particolare lessico dei titoli ad effetto di quattro colonne, alla ricerca forsennata dei cronisti di un impatto forte sul pubblico, fanno la loro comparsa in numerosi punti del romanzo, ed offrono lo spunto a polemiche sia nei confronti dei cronisti del tempo, che avevano sacrificato sull'altare del mercato la ricerca della verità, sia dei costumi moralizzatori del Ventennio.

La mattina dopo i cronisti diedero la notizia del fatto. Era de domenica. I cronisti e il telefono avevene rotto l'anima tutta 'a sera: tanto a via Merulana che giù, a Sante Stefene. Sicché, 'a mattina, un subisso. «Orribile delitto a via Merulana», strillaveno li regazzini co li pacchi fra li ginocchi d'aa gente: fino all'undici e tre quarti. Dentro, un titolo in neretto su due colonne: ma, poi, sobrio e arquanto distaccato il referto: na mezza colonna asciutta asciutta, dieci righe de svorta, «le indagini proseguono attivissime»: e quarc'artra parola de contentino: di pretta marca neo-italica. Erano passati i bei tempi... che per un pizzicotto in der panettone a na serva, ar giardino zoologico,... c'era na brodata de mezza pagina.³¹

Non mi dilungherò qui sulle ben note pagine del romanzo relative agli effetti di tale giornalismo sulle fobie della contessa Menegazzi, che saranno oggetto di memorabili e ironiche digressioni gaddiane sul desiderio-paura, da parte di solitarie e attempate signore ingioiellate, di venir aggredite da giovani e smalzati ladri. Un tema caro a Gadda che ricomparirà in tutta la sua narrativa gialla e che nel *Pasticciaccio* è collegato al tema della «prefigurazione», a una concezione del potere quasi magico del presentimento: «La lunga attesa dell'aggressione a domicilio, pensò Ingràvola, era divenuta coazione: non tanto a lei e a' suoi atti, di vittima già ipotecata, quanto coazione al destino, al «campo di forze» del destino. La prefigurazione d'u fattaccio s'era dovuta evolvere a predisposizione storica: aveva agito: non pure sulla psiche della derubanda-iugulanda-sevizzianda, quanto sul campo delle tensioni-psichiche esterne. Perché Ingràvola, similmente a certi nostri filosofi, attribuiva un'anima, anzi un'animaccia porca, a quel sistema di forze e di probabilità che circonda

³⁰PL, p. 302.

³¹PL, p. 345.

ogni creatura umana, e che si suole chiamare destino. In parole povere, la gran paura le aveva portato scarogna; alla Menegazzi”³².

La Polizia, dopo aver interrogato gli inquilini e perquisito il palazzo alla ricerca di panni sporchi di sangue, procedeva all’arresto del Millanti e della portiera Irene Orsini, perchè riteneva che essi potessero far luce sul misfatto, dato che “lo studente conduceva una strana vita: era dedito al gioco e pare che perdesse molto spesso e fosse carico di debiti. Fra lui e la portiera correvano rapporti non molto chiari. La Orsini, diverse volte avrebbe dato al Millanti del danaro”³³. All’epoca l’indagine della Polizia segue inizialmente la pista “Millanti”, e procederà poi al fermo, di un suo intimo amico, il ventitreenne Giovanni Tambucci, che era un assiduo frequentatore della casa di via Gioberti. La portiera, che già nel fatto di cronaca appare nell’elenco degli indiziati per i suoi ambigui rapporti con i casigiani, per la sua un po’ sospetta generosità nei confronti del principale indiziato, sarà nel *Pasticciaccio* uno dei personaggi più importanti dal punto di vista della costruzione dell’intreccio. Il personaggio di Manuela Pettacchioni diverrà per noi lo strumento disvelatore del misterioso retroscena dei rapporti all’interno del mitico palazzo dei «pescecani», la curiosa e vivace signora dedita ad ambigui «servigi» a base di “Anisette” al vecchio Gr. Uff. Ottorino Barbezzi-Gallo, e che nel soggetto filmico, viene descritta addirittura come calorosa amica in odore di omosessualità di una delle «nipotine» di Liliana, Virginia Troddu, l’assassina. Inoltre la portiera dello stabile è oggetto di una particolare attenzione di Gadda per il suo ruolo di informatrice della Polizia durante il Ventennio, come emerge in una nota dell’edizione su «Letteratura», poi espunta nell’edizione del ’57.

Il cronista, che svolge un’indagine parallela a quella della polizia, intervista dapprima il preside della scuola, che lo informa sul “temperamento calmo e sereno” del Millanti, sul suo buon rendimento scolastico e sulla sua correttezza nel pagare le rette dell’istituto: fatti che non coincidono con quell’immagine di giovane dissoluto e dedito al gioco.³⁴ Successiva-

³²PL, p. 297. Sulle implicazioni di tali assunti teorici, desunti da Gadda dalle più moderne teorie epistemologiche, riguardanti la narrativa gaddiana, vedi l’interessante saggio di N. MEROLA, *Per i vent’anni del «Pasticciaccio»*. *Uno studio in giallo*, in *La lettura come artificio*, Napoli, Liguori, 1984.

³³RL, 1.

³⁴Nel *Pasticciaccio* Ingravallo si recherà personalmente alla “Standard Oil”, la ditta per la quale lavorava Giuliano Valdarena, per informarsi sul carattere e sulle abitudini del giovane indiziato. Riceverà, contrariamente ai suoi sospetti, delle buone referenze sul giovane.

mente, dalla signora Milani, una amica delle Stern, abitante nello stesso stabile, viene confermata l'ipotesi che l'assassino o gli assassini debbano essere persone conosciute dalle vittime, dato che prima di recarsi dalle Stern, la vicina di casa doveva preannunciare per telefono la propria visita. Infine, dalle rivelazioni della sorella delle vittime, la signora Olimpia, viene affacciandosi l'ipotesi che l'assassinio abbia il movente del furto, dato che i valori presenti nell'abitazione consistevano "in una collana di perle (...) due paia di orecchini di oro con brillanti, tre anelli con pietre, una spilla d'oro con rubino ed alcuni bracciali, uno dei quali d'oro, venivano custoditi insieme alla somma di centomila lire, in una borsetta nera rinchiusa in un armadio"³⁵. Veniamo ora all'elenco nel romanzo della refurtiva del delitto di via Merulana, e al dettaglio di maggior interesse: la sua particolare ubicazione.

Il Balducci constatò subito la mancanza del meglio, del grosso denaro e delle gioie, che la signora teneva in un piccolo cofano di ferro nel secondo cassetto del comò: il cofano era sparito col contenuto. Nemmeno la chiave ne fu trovata: stava, per solito, in una vecchia borsetta di velluto nero con ricami di nontoscordardimè dentro l'armadio a specchi, avvinta da un nastrino celeste alla élite delle gentili e tintinnanti consorelle. «'A borsetta era, ... era... : una vorta era qui... Me lasci un po' véde...». (...) Sì, sì... Era evaporata a sua volta. Anche i libretti di risparmio mancavano all'appello.³⁶

Il particolare della borsetta di colore nero custodita nell'armadio è un riscontro addirittura sorprendente, come anche il particolare della collana di perle, che nel *Pasticciaccio*, è menzionata incidentalmente tra gli ori, "mitici" agli occhi dei popolani di via Merulana, in possesso della Menegazzi, e che invece ritornerà come principale e ossessivo oggetto di desiderio da parte della Virginia nel *Palazzo degli ori*. Collana di perle, che compare al collo di Liliana, nella scena di presentazione del personaggio:

Mentre sta per lasciare la casa (*Ingravallo*)³⁷, ne escono due donne: una signora bellissima sui 30-32 anni, molto distinta, con un vezzo di perle al collo che fanno spicco sulla sobria eleganza del vestito: una giovane sui 20-22 anni, florida, formosa, con occhi magnifici, di tipo e d'impianto popolano, ma ben vestita essa pure.³⁸

³⁵RL, 2.

³⁶PL, pp. 359-360.

³⁷Nel trattamento cinematografico Gadda sostituisce il nome di Ingràvola con Ingravallo.

³⁸PO, scena 2, p. 931.

È importante rammentare che questa scena nella quale avviene il primo incontro tra Ingravallo, Liliana, e la sua futura assassina, è un elemento narrativo che non fa parte dell'intreccio del *Pasticciaccio*. Il filo di perle e gli altri gioielli saranno, sempre nel soggetto filmico, un elemento ricorrente, oggetto di promesse e di giochi tra le due donne dagli esiti, purtroppo per Liliana, funesti:

a) Liliana, in casa, con femminile compiacimento, mostra alla Virginia, diletta «figlia» n.º 3, i suoi gioielli, per far capire anche a lei: 1.º) che non aveva bisogno di «rubare» ad altri: 2.º) che ce n'è per tutti, anche per lei Virginia, se si sposerà. (...) Poi le due donne, come per gioco o per prova, si mettono i gioielli, un po' l'una un po' l'altra, si ammirano reciprocamente. A un certo punto la Virginia bacia ed abbraccia Liliana con una certa furia un po' eccessiva, un po' paurosa.³⁹

Questa scena, presente solamente nel trattamento per la sceneggiatura, deve avere, per le particolari esigenze percettive degli spettatori, la funzione di rendere espliciti i dettagli motori dell'intreccio narrativo. Se questa scena fosse stata presente nel *Pasticciaccio* avrebbe seriamente smorzato la *suspense*, indicandoci degli elementi eccessivamente rivelatori⁴⁰.

Tornando al delitto di via Gioberti, dalla rivelazione della sorella delle vittime che ci informa del piccolo tesoro custodito in casa, il movente del furto per il delitto di Via Gioberti incomincia a prendere quota, dato che inizialmente il rinvenimento di diciassette mila lire in un altro armadio e di oggetti di valore da parte della polizia avevano fatto supporre diversamente. A parte alcuni dettagli, come la presenza di ciocche di capelli nella mano di una delle vittime, poi scoperti di appartenenza alle stessa Stern, e dovuti probabilmente alle contrazioni dell'irrigidimento cadaverico, e alla ipotesi che le due anziane signore fossero state assassinate in momenti diversi, nulla si viene ad aggiungere sulle modalità del delitto. Dal 3º articolo del '27 febbraio veniamo a conoscenza di nuovi particolari importanti sull'assassinio. La polizia scientifica "ha potuto

³⁹PO, scena 6, p. 938.

⁴⁰Il filo di perle è nelle scene iniziali del trattamento oggetto di un tentativo di furto da parte di Diomede Lanciani fratello di Ascanio; tentativo però sventato dalla presenza, nella Chiesa dove si recava a pregare Liliana, di Ingravallo. "Egli nota del pari che un ragazzo si avvicina alle due donne, guardando specialmente a Liliana e alle sue perle, e alla sua borsetta, con un'attenzione e una sollecitudine alquanto sospette." E ancora, nella parte finale del trattamento, la collana avrà la funzione di indizio depistante le indagini, perché, ritrovata tra i numerosi altri gioielli del bottino di Enea Retalli, l'autore del furto in casa Menegazzi, farà supporre la sua colpevolezza anche nei confronti dell'omicidio di Liliana.

rilevare sul luogo del delitto alcune impronte che si presume siano state lasciate dall'assassino. Si tratta precisamente di una impronta digitale rinvenuta su un bicchiere che si trovava nel salotto (...) e dell'impronta di una scarpa. Quest'ultima è stata rilevata nella stanza da bagno ed esattamente ai piedi del lavandino (...) dove l'assassino dovette lavarsi le mani".⁴¹

Ad aumentare la *suspense* ed infittire il mistero, interviene un ulteriore particolare sulla vita segreta delle Stern, che neanche i più intimi familiari conoscevano: il possesso da parte delle due anziane signore di una cassetta di sicurezza, presso il Banco di Roma, dalla quale avevano ritirato, quattro giorni prima del delitto, le ultime ventimila lire ivi depositate. Prelevamento alquanto strano in considerazione del fatto che le vittime disponevano in casa della somma di ben centomila lire. Questo particolare che non porta a formulare alcuna ipotesi da parte del cronista, non può essere sfuggito a Gadda, che sempre alla ricerca dei misteriosi retroscena dei fatti e degli ambienti, avrà sicuramente ipotizzato il ricatto, o qualcosa di ancora più atroce. Due vecchie signore che dispongono di molto danaro, di una misteriosa cassetta di sicurezza, di libretti al portatore (che sono tutti elementi presenti nel *Pasticciaccio*), vanno a prelevare pochi giorni prima del delitto del danaro. Perché? Devono sicuramente pagare qualcuno, ma chi? Il ricatto da parte di qualcuno che le conosce profondamente è sicuramente il movente migliore al quale Gadda deve aver pensato e che infatti ha utilizzato nel *Pasticciaccio* dell'edizione in «Letteratura». Il ricatto, e la follia omicida che si scatena in Virginia per la convinzione di non essere stata pagata a sufficienza, è il movente principale che emerge dalla lettura del cap. IV, dove si viene a conoscenza dall'interrogatorio del Balducci che Virginia ricattava lui e la moglie. Gadda deciderà successivamente di eliminare nell'edizione del '57 questo capitolo incentrato sul ricatto, non soltanto perchè il giallo aveva già ipotecato gravemente la sua risoluzione, ma anche perchè rischiava di spostare l'attenzione dei lettori dal vero fulcro dello scioglimento narrativo, il rapporto problematico di Liliana con la maternità. Nel *Palazzo degli ori*, il tema del ricatto è portato alle estreme conseguenze e si ipotizza addirittura un coinvolgimento sentimentale del Balducci con Virginia Troddu. Ipotesi troppo scontata di delitto passionale che Gadda deciderà di eliminare del tutto dall'edizione del '57.

Tornando al fattaccio di via Gioberti, al terzo giorno di indagini, si viene a conoscenza del risultato dell'autopsia, dalla quale si evince "che le numerose ferite al cranio ed al viso delle vittime devono essere state inferte

⁴¹RL, 3.

da un corpo contundente piatto, probabilmente una chiave inglese o comunque un pezzo di ferro. Si ritiene che lo strumento del delitto doveva essere di dimensioni non molto grandi e tali cioè da consentire all'assassino di nascondarlo nelle tasche uscendo dall'appartamento delle Stern"⁴².

Un ulteriore particolare inquietante è la telefonata avvenuta in casa Stern un'ora dopo il delitto, alla quale rispose, secondo le indicazioni dell'investigatore Piccolo, una nipote della Stern, sorella dell'avv. Nuoro, residente nello stesso stabile, che simulando l'identità di una delle assassinate sentì una voce di giovane donna che chiedeva insistentemente notizie del Millanti, affermando che da un paio di giorni il giovane non si era recato a scuola. Dichiarazione rivelatasi poi mendace. Il particolare dell'intercettazione telefonica, assente nel *Pasticciaccio*, è presente invece nel *Palazzo degli ori*, e avrà per oggetto i rapporti della contessa Menegazzi con alcuni baldi giovani.

5. Proliferazione dell'intreccio

A questo punto delle indagini per l'assassinio di via Gioberti alcune considerazioni si impongono: abbiamo degli indiziati, il Millanti, il suo amico Tambucci, e la compiacente portiera Orsini, il possibile movente, il furto di cospicui valori in gioielli e danaro, gli indizi, tracce di scarpe e di sangue. Sembrerebbe un normale omicidio mosso dalla cupidigia, dal desiderio di impadronirsi di un piccolo tesoro in possesso di due innocue vecchiette. Ma a questo punto interviene un colpo di scena che apre nuovi e più inquietanti interrogativi che tingono sempre più di giallo il misterioso affare di via Gioberti. Si tratta dell'arresto, da parte della Polizia, di "due donne: una ex cameriera delle sorelle Stern presso le quali essa prestò servizio fino a circa un anno fa, ed una sua amica di giovane età"⁴³. L'ipotesi del cronista è che l'ex cameriera, sicuramente a conoscenza della borsetta contenente i valori, abbia pensato di effettuare il colpo con la complicità dell'amica, portandosi seco l'arma del delitto, cosa che fa presupporre che il progetto criminoso fosse premeditato non solamente per quanto riguarda il furto, ma anche per l'omicidio. Però il cerchio delle persone coinvolte nella losca faccenda non si chiude qui, ma va allargandosi il giorno successivo con l'arresto di un misterioso e sconosciuto personaggio, "un giovane aitante biondo, dall'apparente età di vent'anni

⁴²RL, 3.

⁴³RL, 4.

circa⁴⁴, probabilmente il fidanzato dell'ex-cameriera, il cui coinvolgimento nei fatti deriva ragionevolmente dalle rivelazioni fatte, durante gli interrogatori, dalle due indiziate che hanno confessato il crimine.

È inutile qui precisare quanto fitta sia nel *Pasticciaccio* la trama dei rapporti tra i giovani, belli, aiutanti, ladruncoli e le loro fidanzate popolane, avvenenti «nipotine» di Liliana⁴⁵. Il fosco caso di via Gioberti non è ancora al suo epilogo, e le motivazioni per cui la «Mobile» mantiene ancora il più stretto riserbo, vengono individuate dal cronista nel fatto che siano ricercati un ulteriore complice e i ricettatori dei gioielli, e che, nonostante la confessione delle due donne, non si sia ancora in possesso di tutti gli elementi atti a disvelare con certezza il mistero.

Ad inspessire la trama del delitto, ed aprire una serie ancora più inquietante di interrogativi, concorrono alcuni nuovi e raccapriccianti particolari: «Sui cadaveri delle vittime, è stata riscontrata, infatti, la rottura di alcune costole. Si suppone che gli assassini abbiano pestato con i piedi i corpi delle due sorelle, dopo averle uccise. Tale brutale accanimento da parte degli assassini lascia pensare che il furto non sarebbe stato il solo movente del crimine, nel quale hanno trovato sfogo probabilmente vecchi rancori⁴⁶. Questo particolare deve aver scatenato l'interesse di Gadda, deve averlo fatto riflettere sulla gravità di qualcosa di non eclatante, di qualcosa di terribile che accade tra le mura domestiche e che svanisce senza lasciare una traccia. La vita delle signore Stern ha qualcosa di misterioso; il loro destino non può ridursi al nulla, rappresentato all'epigrafe tombale di un mero referto di cronaca nera, e merita di trovare una voce capace di narrarlo, di strappararlo dalle tenebre, dall'oblio, dal silenzio. Quali sono i rapporti tra queste due anziane donne nubili e le sue giovani assassine? Quali i motivi dell'accanimento sui corpi delle Stern? Questi sembrano gli interrogativi di Ingravallo, alla ricerca dei moventi capaci di dare ragione dello strazio del corpo di Liliana:

Quest'altro, paa Maronna, c'era de fasse 'u segno d'aa Croce!... S'era mai veduto una cosa simmile?... Per quanto,... il movente del furto non lo si poteva escludere nemmeno qui:... anzi!... almeno fino al ritorno del Balducci... e poi, e poi,

⁴⁴RL, 5.

⁴⁵Nel soggetto filmico la bellezza dei personaggi popolani aveva una precisa funzione narrativa: «In genere tutti i personaggi giovani, maschi e femmine, devono essere molto avvenenti, a significare la floridezza e bellezza della popolazione laziale, non ostante la povertà. Questa giovane bellezza è assetata di vita e di... gioielli, detenuti dai ricchi.» PO, scena 15^a, p. 952.

⁴⁶RL, 6.

che! i cassetti parlaveno... Sì, ma inzomma... era un'altra cosa...Il modo del delitto... Quel povero ingombro, là, quegli occhi... la ferita orrenda:... un movente... più torbido... Quella gonna... così!... buttata addietro... come da un colpo di vento... Una vampa calda, vorace, avventata fuori dall'Inferno... Di sicuro, chiamata da una rabbia, da uno spregio simile, erano le porte dell'Inferno che le avevano dovuto dar passo. L'eccidio «aveva tutto l'aspetto d'un delitto passionale». Oltraggi?... Brama?... Vendetta?...⁴⁷

L'atrocità dell'esecuzione del crimine di via Gioberti, per quel suo carattere di delitto scatenato dal rancore, apre un'infinita serie di misteriosi e paurosi interrogativi ai quali Gadda, in quanto narratore, sente la necessità di dare risposta attraverso le possibilità offerte dal racconto. Ecco che torniamo a quelle illuminanti dichiarazioni di Gadda espresse ai tempi del *Racconto italiano* e di *Novella seconda*, quando rifletteva sul fatto che "la vita è romanzeschissima", poichè possiede un intreccio più complesso di qualsiasi romanzo feuilleton, e che il mistero risiede ovunque, anche nei fatti più apparentemente banali.

L'occassinio è solo la manifestazione più evidente del male, che non si può occultare con la semplice identificazione di un colpevole: è la punta di un iceberg che nasconde infinite motivazioni nelle menti di tutti gli attori di un dramma criminoso, e ancor di più quando esso è a carattere familiare.

6. Conclusioni

Il carattere tutto domestico del dramma accaduto alle sorelle Stern appare ormai evidente a tutti, come anche gli aspetti più salienti della sua esecuzione: l'abitudine delle vittime di non aprire a nessuno, il piccolo tesoro delle Stern, etc. Ma alcuni quesiti rimangono aperti. Come mai il riserbo della Polizia, che sembra aver brillantemente risolto il caso? Forse perchè, prima di darne notizia, gli inquirenti vogliono accertare quale parte abbiano avuto nel delitto i vari complici? Un ultimo dato da sottolineare è che tutti questi nuovi attori del dramma, che sembrano depistare le indagini dando voce a chissà quali torbide giustificazioni, e portare così la verità lontano dal luogo del crimine, non hanno nell'articolo alcun nome. Sono solamente amici e amiche, fidanzati e fidanzate, sospettati e sospettate che gravitano attorno ad un orrendo pasticcio, insondabile e misterioso, accaduto in una mattina apparentemente serena di una popolosa via di Roma.

⁴⁷PL, p. 340.

L'ultimo articolo comparso sull'affare Stern si apre all'insegna della perplessità e del dubbio. Le dichiarazioni del capo della Squadra Mobile, il dott. Marrocco, dopo alcuni giorni di assoluto riserbo, lascerebbero pensare che i progressi segnati dalla polizia siano ad un punto morto. La ricerca delle prove necessaria a confermare la colpevolezza degli indiziati si sarebbe arenata nella difficoltà di reperire l'arma omicida, nel mutismo e ritrattazioni in cui si sarebbero rifugiati i presunti colpevoli. Nonostante la Polizia sia convinta della responsabilità dei tre principali indiziati, e sia ricercato un altro misterioso complice, rimane ignota la parte avuta da ciascuno nell'esecuzione del crimine. L'inchiesta giornalistica si chiude pertanto ponendo numerosi interrogativi, e augurandosi che l'esame dattiloscopico, eseguito dalla Polizia scientifica sulle impronte digitali rinvenute nell'appartamento, chiarisca definitivamente le responsabilità avute dagli assassini. Il mistero di via Gioberti rivela oltre a una *detection* straordinariamente ricca di indiziati, di particolari misteriosi, di colpi di scena, condotta da uno smalzato cronista e da una scrupolosa Polizia, anche una dinamica che lascia aperti numerosi interrogativi, e che invita il lettore a ipotizzare sulle oscure motivazioni del crimine.

È proprio intorno alle motivazioni del crimine di via Gioberti, che Gadda, come spero di aver dimostrato, deve aver lungamente pensato. Il *Pasticciaccio* presenta alcune importanti consonanze con questo fatto di cronaca. Ciò che negli articoli appare il risultato di un unico progetto criminoso, l'omicidio a scopo di furto, viene da Gadda sdoppiato in una duplice inchiesta che riguarda però il medesimo luogo e gli stessi indiziati. Anche nel *Pasticciaccio* la *detection* della polizia segue il medesimo percorso, dai casigliesi all'indiziato numero uno, il Valdarena, cugino di Liliana, primo accorso sul luogo del delitto, per poi allontanarsi progressivamente da questa pista, rivelatasi poco credibile, fino a coinvolgere un progressivo numero sempre più alto di complici e sospettati, le cui responsabilità vengono lentamente chiarendosi, o per altri versi, dal punto di vista delle motivazioni, oscurandosi.

La cupidigia è comune motivazione del crimine sia dei fatti esposti nell'articolo sia di quelli narrati nel *Pasticciaccio*, ma l'inquietante rivelazione dell'accanimento degli assassini sulle vittime, che il cronista interpreta come sfogo di un odio e di un rancore lungamente repressi, diventerà nel romanzo il soggetto principale delle investigazioni di Ingravallo sugli ambigui rapporti di Liliana alla ricerca disperata della maternità, e sulla follia omicida dell'ex "nipote-cameriera", la Virginia Troddu, mossa dalla cupidigia di "ori" e denari, e dal desiderio di sostituirsi a Liliana nel cuore del Balducci. Quel desiderio gaddiano, espresso nelle note compositive di *Novella seconda* di ritrovare l'intreccio, e di dare esecuzione a un romanzo che mostri la complessità dell'intreccio

della vita, trova qui una straordinaria esecuzione. Ci si potrà di certo obiettare che molti degli elementi da noi citati sono presenti in qualsiasi giallo che si rispetti, ma da una puntuale verifica del particolare riutilizzo fatto da Gadda di una parte così cospicua degli indizi e degli elementi presenti nella *detection* operata dal cronista del giornale romano, emerge il fatto che lo scrittore trovava in questo caso di cronaca nera, non solamente uno spunto narrativo per la costruzione aritmetica di un giallo, ma anche la conferma che al di là dell'apparente superficie ordinata delle cose regna il più infernale disordine. Non concordo pertanto con quanto affermato da Alba Andreini nel suo puntuale e interessante saggio sui rapporti tra il *Palazzo degli Ori* e il *Pasticciaccio*, quando la studiosa nega alla configurazione romanzesca la "suspense che pertiene al dosaggio dei minuti, allo scorrere veloce e rallentato del flusso temporale" e indica negli elementi allusivi dei presagi, nel rallentamento rappresentato dall'esordio, un allontanamento dall'ortodossia gialla della sorpresa: "Sul piano procedurale, la sola concessione fatta al ritmo ascendente della storia, viene neutralizzata nei suoi effetti: così con il pranzo, la fase pre-violenza si carica già di nervosismo, contrariamente ai canoni per cui ad infrangersi bruscamente è sempre un'iniziale tranquillità da ristabilire alla fine. Qui il fattaccio sta in incubazione nell'attesa, a dire che la pace è inattuabile"⁴⁸. Mentre ritiene che nel trattamento Gadda presenta una pratica ortodossa e coerente della *suspense*, concludendo che "l'accumulo di tensione narrativa poggia soprattutto sul ritmo serrato di una costruzione piramidale dei fatti: per arrivare alla catarsi finale del film giallo, essi si dispongono in linea ascensionale, alterando l'ordine che hanno nel romanzo"⁴⁹.

Vorrei ricordare che la salvaguardia della *suspense* non è l'unico elemento che compete al genere poliziesco, e che forse lo svuotamento operato da Gadda nei confronti degli elementi tipici del canone poliziesco del romanzo enigma, fa parte di una precisa strategia del canone poliziesco che andava affermandosi in quegli anni, e che vede il suo punto di forza nell'assenza della catarsi finale, nella scelta di calare sempre di più in un'oscuro e misterioso passato le congetture attorno all'enigma. La scelta della sospensione, della prefigurazione, dell'occultamento degli elementi risolutivi dell'enigma fanno parte di una precisa strategia narrativa alla ricerca di un ulteriore sviluppo del genere, capace di continuare a stupire

⁴⁸A. ANDREINI, op. cit., p. 95.

⁴⁹A. ANDREINI, op. cit., p.143.

e incuriosire il lettore⁵⁰. Il giallo di Gadda non è pertanto semplicemente un'allotropia, un percorso narrativo deviante rispetto a un modello poliziesco definito rigidamente, ma fa parte di quell'intensa stagione a cavallo delle due guerre che vede nel disordine, nell'instabilità, nell'insicurezza e parzialità delle cognizioni umane l'oggetto da esibire e mostrare al lettore. Un giallista di straordinarie qualità come è Gadda legge con passione la cronaca nera non solamente per cercarvi spunti narrativi, per dilettarsi a speculare sul crimine con semplici e algebrici giochi narrativi, ma per mantenere saldo il proprio contatto con l'intricata realtà e trovare conferme o smentite alla propria visione del mondo, proprio come cento anni prima aveva fatto Poe. Ecco che l'articolo di cronaca di quegli anni è costretto a registrare il disordine del mondo, proprio come accade nel *Pasticciaccio* e la stessa rivelazione del colpevole non accontenta più nessuno, anzi inquieta, terrorizza e insieme incanta il lettore.

⁵⁰Vedi sull'argomento il saggio di G. P. BOTTI, *La metamorfosi del giallo*, Napoli, Liguori, 1996. Lo studioso, puntualizzando alcune considerazioni dell'Andreini sulla struttura del *Pasticciaccio*, afferma che "anche senza contare la parzialità di tipologie troppo rigide, si potrebbe obiettare che la pace tanto abituale nelle aperture dei *detective novels* finisce comunque per scoprirsi ingannevole, truccata, per screziarsi di avvenimenti inquietanti non fosse altro per l'«orizzonte di attesa» del lettore, che si aspetta il delitto *ex instituto* e quindi ne fiuta dovunque i prodromi; insomma, sarei più d'accordo con l'«ordine apparente» su cui insiste Handke". Op. cit., p. 98.

ONOMASTICA DEI RE UNGHERESI
NELLA "GESTE FRANCOR" DEL CODICE XIII
DELLA BIBLIOTECA MARCIANA*

Il ciclo conosciuto come la "*Geste Francor*" di Venezia, denominazione dovuta a Pio Rajna¹, contiene otto chansons de geste del tema carolingio², e cioè il *Bovo d'Antona*, *Berta da li pè grandi*, *Karleto* (o la storia di Mainet), *Berta e Milon*, le *Enfances Ogier*, *Rolandin*, la *Chevalerie Ogier* e *Macaire*. La compilazione non solo come ciclo, ma anche come opera letteraria differisce dalle chansons de geste francesi che abbracciano la stessa tematica. Le singole chansons che compongono il ciclo sono già state analizzate in gran parte come opere letterarie e anche lo studio della compilazione stessa ha interessato in qualche modo i critici della letteratura franco-veneta. Il tema del presente articolo riguarda piuttosto l'opera del copista della *Geste Francor*, giacché durante la possibile riorganizzazione e rielaborazione dei testi originali più antichi poteva ovviamente cambiare il nome dei protagonisti. Inoltre, la parte di cui ci occuperemo in questo senso, è naturalmente quella appartenente allo stretto ciclo carolingio, perché sono queste le chansons de geste nei cui

*Quest'articolo è stato realizzato con il supporto della Fondazione per la Scienza Ungherese (*A cikk a Magyar Tudományért Alapítvány támogatásával készült.*)

¹RAJNA, P.: *Proemio a La Geste Francor di Venezia (Codice Marciano XIII della Serie Francese)*, ed. facsimile, Casa Editrice d'Arte Bestetti & Tamminelli, Milano-Roma, 1925, p. 33

²Uso la definizione abituale dei critici, benché dall'enumerazione dei titoli risulti ben chiaro che ci troviamo di fronte a una miscela di chansons de geste scelte da varie geste o cicli francesi (qui non vorrei entrare in una spiegazione più dilungata sulla differenza tra le denominazioni di geste e ciclo, v. al rispetto: Heintze, Michael: *Les techniques de la formation de cycles dans les chansons de geste*, in: *Cyclification, The Development of Narrative Cycles in the Chansons de Geste and the Arthurian Romances*, Amsterdam, 1994, pp. 21-58)

originali francesi³ — con l'eccezione di *Macaire*, la fonte della quale non è stata trovata tra le chansons francesi, soltanto una variazione parallela a quella franco-veneta: la chanson di *La reine Sybille* — l'Ungheria ha altrettanto un ruolo importante.

In *Berta da li pè grandi*⁴ si tratta infatti delle peripezie di Berta, moglie di Pipino, figlia del re ungherese Alfaris e della regina Belisant. Il nome di Berta è infatti un nome storico, benché non appaia nell'onomastica reale ungherese — questa Berta, madre di Carlomagno fu in verità la figlia di Cariberto da Laon⁵, il che significa che era francese. Non tenendo conto però di questa ovvia circostanza, la protagonista di questa chanson de geste anche nella tradizione francese, di cui conosciamo soltanto la rielaborazione di Adenet le Roi (s.XIII), è ritenuta di origine ungherese. D'altro canto, i giullari, siano stati francesi o italiani, che recitavano la conosciuta storia di Berta, in questo caso erano ineludibilmente costretti a non cambiare il nome al soggetto cantato malgrado l'invenzione creatagli attorno, perché almeno i personaggi più importanti e reali della gesta carolingia dovevano servire da costante punto di riferimento per il pubblico e così essere degli elementi fissi nel tessuto infinito delle leggende raccontate.

Il caso del nome di Berta però non è valido né per il nome del re ungherese, suo padre, che nella versione franco-veneta è Alfaris, né per quello della madre che si chiama Belisant nella stessa versione di cui parliamo. Il re questa volta ha un nome evidentemente arabo — o saraceno, rimanendo nel contesto delle chansons de geste —, come è ovvio dalla prima sillaba che trova origine nell'articolo determinativo arabo 'Al-'. Infatti, i personaggi delle rispettive chansons de geste che portano questo nome o una possibile variante dello stesso, sono tutti saraceni⁶: ALFAÏN,

³Secondo la teoria di oggi, ma nei più dei casi l'originale francese dell'XI-XII secolo è una supposizione o al massimo un'indicazione in qualche cronaca o altro manoscritto pervenutoci. Quello che realmente abbiamo in mano sono opere del XIII-XIV secolo considerate come rielaborazioni di chansons precedenti.

⁴Per la posizione dei nomi qui trattati cfr. l'ed.cit. di *La "Geste Francor" di Venezia*, a cura di Rosellini, Aldo, pp. 835-847

⁵I riferimenti storici si fanno in base all'*Enciclopedia Europea*, Garzanti, 1978. Questa volta v. voce Carlo Magno, Vol. 2, p. 903.

⁶Per l'elenco dei nomi e il loro punto di ritrovamento prendo come base Moisan, André: *Répertoire des noms propres de personnes et lieux cités dans les chansons de geste françaises et les oeuvres étrangères dérivées*, Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Tomes I-V, Voll. 1-2, Textes français,

saraceno di *La Chanson de Jérusalem*⁷; ALFAIS, nipote del re pagano Turlen nella *Chanson de Guillaume*⁸ e perfino a due altre opere franco-venete, *La Mort Charlemagne* e la *Chanson de Roland*, danno lo stesso nome di ALFARIS a un re saraceno di Narbona⁹. Questo nome appare anche in un'altra chanson del ciclo di *La Geste Francor*, nella *Chevalerie Ogier*, dove lo riceve il protettore-padrone della città di Bergore (Brescia?), probabilmente saraceno anche lui. L'uso di un nome non cristiano da parte del giullare o del copista pare poco opportuno in questo caso, quando doveva designare un sovrano cristiano, a meno che non lo avesse scelto, perché lo riteneva sufficientemente fiabesco per un re di un paese per lui sconosciuto¹⁰.

È forse quest'ultimo motivo che sembra essere sottolineato dal fatto che anche il nome della regina Belisant è un prestito, perché nell'opera di Adenet le Roi la madre di Berta è chiamata Blancheflor, mentre il nome Belissant appare insieme a quello di Berta soltanto nella chanson d'*Ami et Amiles* ritenuta di origine italiana¹¹ e inserita nella tradizione francese solo in un momento posteriore, forse attraverso un testo intermediario catalano. Testimonianza del prestito o trasposizione del nome Belisant è probabilmente anche il fatto che questo nome appare nella stessa *Geste Francor* anche nel *Karleto*, come nome della figlia di Galafrio e moglie di Karleto ed anche in *Berta e Milon*, dove è la moglie di Carlomagno che si chiama così¹². Il nome e le sue varianti si trovano anche in vari testi francesi: BELISSANT o BELYSSAN(T)(S), figlia di Carlomagno e moglie di Amis

Noms de personnes, (Publications Romanes et Françaises CLXXIII), Droz, 1986

⁷CJ 8281

⁸G1 1711

⁹MC 40v, 41r - Afary, RO2 3877, 4218 rispettivamente

¹⁰Infatti, nelle versioni francesi il nome del re ungherese: Flore o Floire è piuttosto un'invenzione favolosa.

¹¹Cfr. BÉDIER, JOSEPH: *Les légendes épiques, Recherches sur la formation des chansons de geste*, 3me éditionm Librairie Ancienne H. Champion Éditeur, Paris, 1926, Tome II, pp. 178-254 e 297-334; LOT, F.: *A quelle époque remonte la connaissance de la légende d'Ogier le Danois?*, in: *Romania*, LXVI, 1940-41, pp. 238-253, PASQUALI, C.: *Origini italiane della leggenda d'Amico et Amelio*, in: *Cultura Neolatina*, XIII, 1953, pp. 218-228

¹²Anche il nome di Alfaris si presenta in un'altra chanson, quella della *Chevalerie Ogier* (v.11560), dove il re di Brescia viene chiamato così.

in *Ami et Amiles* e in *Jourdain de Blaives*¹³, BELIS(S)ANT o BELISSENT, come cugina di Roland e moglie di Otinel nella *Chanson d'Otinel*¹⁴, come seconda moglie di Gaufrey di Danimarca nelle *Enfances d'Ogier* di Adenet le Roi e nella *Chevalerie Ogier* di Raimbert de Paris¹⁵, come nuora del conte d'Aiglent in *Girbert de Metz*¹⁶, come zia di Beuve d'Hantone nella *chanson omonima*¹⁷; BELLIXANT, madre di Flandrie e amica o moglie di Raimbaus in *Guy de Nanteuil*¹⁸.

Pare forse più interessante dal punto di vista degli ungheresi un altro prestito supposto, questa volta presentato in *Karleto*, dove lo zio reale del giovane Carlomagno, chiamato Brunor, ha un ruolo decisivo nell'elezione del nipote a Imperatore¹⁹. Il prestito poteva essere effettuato dalla *Chanson d'Aspremont*, nella quale il re d'Ungheria porta lo stesso nome nella variante di BRUNOLS o BRUNOX²⁰. Contraddice in parte questa possibilità il fatto che anche in *La prise de Pampelune* franco-veneta²¹ ne troviamo una variante per il pagano BRUN(I)OR. L'idea di dare questo nome ad un re ungherese poteva essere venuta al giullare o al copista per il motivo che gli ungheresi in un primo periodo della nostra storia potevano essere denotati dai cristiani con appellativi arabi — come spesso veniva anche utilizzato un nome greco o chiaramente germanico²² per gli stessi

¹³JB 1429, in *Ami et Amiles* naturalmente viene continuamente menzionato.

¹⁴Ot1 341, 380, 440, 490, 515-6, 629, 642, 648, 1052 (Belesent), 1103, 1262, 1311-2, 1418, 1458, 2107, 2118

¹⁵EO1 114 e COD1 116 rispettivamente

¹⁶GM 4373

¹⁷BH3 (prima versione continentale) 6577

¹⁸GN 2047

¹⁹V. versi 7760-9027

²⁰As 41 (Brunox), 408, 941, 4367. Nel frammento franco-veneto di questa *chanson* non figura questo nome: cfr. ed. MEYER, W.: *Franco-Italienische Studien II*, in: *Zeitschrift für Romanische Philologie*, X, 1886, pp. 22-42. Oltre alla *Chanson d'Aspremont*, Moisan, A. menziona anche la variante BRUNIER, sarraceno nell'*Aiol* (A1 234 (ed. Guessard)), che non sono riuscite a reperire.

²¹PP 2264, 5317

²²Come nel verso 11404 della *Chevalerie Ogier* franco-veneta:; Helmont, figlio del re pagano Agolan. Cfr. *La Geste Francor di Venezia*, ed. cit., p. 571.

saraceni, con cui si intendeva segnalare che tutti questi popoli erano pagani. Se prendiamo in considerazione la tradizione francese, vediamo che questo nome poteva essere derivato facilmente dal verbo 'brunoier'²³ derivato da 'brun-icare', cioè apparire scuro²⁴. L'aggettivo germanico 'brûn' era già attestato nella forma 'brunus' fin dal secolo VI ed entrò nella latino volgare dalla lingua dei soldati germanici.²⁵ In base a ciò il nome di Brunols sarebbe un'allusione metaforica all'aspetto scuro del personaggio.

L'ultimo nome di cui dobbiamo far menzione in questo studio potrebbe essere anche decisivo nella determinazione dell'epoca in cui venne scritto il codice stesso. Lo si è tentato già varie volte, ma i vari studi finora pubblicati sul tema non hanno portato a un risultato definitivo. Le deduzioni delle ricerche paleografiche²⁶, e gli studi riguardanti le miniature che ornano il codice²⁷ esitano nella datazione tra la fine del XII²⁸ e

²³Cfr. *Aiol* (A1 234 (ed. Guessard)), *brunir/burnir* (2247, 2325) e *brunoier* (6592)

²⁴Cfr. spiegazione in: *Aiol et Mirabel und Elie de Saint Gille, Zwei Altrfranzösische Heldengedichte mit Anmerkungen und Glossar und einen Anhang: Die Fragmente des Mittelniederländischen Aiol*, herausgegeben von Prof. Dr. J. Verdam, Amsterdam, Zum ersten Mal herausgegeben von Dr. Wendelin Foerster, Wiesbaden, Dr. Martin Sändig oHG, 1967, Glossar pp. 543-610, p. 552

²⁵Cfr. TAGLIAVINI, CARLO: *Un nome al giorno, Origine e storia di nomi di persona italiani*, Edizioni Radio Italiana, 1955, Vol. I, pp.341-342

²⁶Cfr. l'introduzione di ALDO ROSELLINI per *La "Geste Francor" di Venezia*, ed. cit., pp. 11-34

²⁷REINHOLD, J.: *Die franco-italienische Version des Bovo d'Antona (nach dem Codex Marcianus XIII)*, in: *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XXXV, 1911, pp. 555-607; D'ARCAIS, FRANCESCA: *Les illustrations des manuscrits français des Gonzague à la Bibliothèque de Saint-Marc*, in: *Essor et fortune de la Chanson de geste dans l'Europe et l'Orient latin (Actes du IXe Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Padoue-Venise, 29 août - 4 septembre 1982)*, Vol. 2, pp. 585-616

²⁸Vedi: JACOB, L.: *Sur les manuscrits relatifs à l'histoire de France et à la littérature française conservés dans les bibliothèques d'Italie*, in: *Dissertations sur quelques points curieux de l'histoire de France et de l'histoire littéraire*, Paris, 1839, Vol. VII, pp. 147-189, ristampato sotto il vero nome di Lacroix, P., in: *Champollion-Figeac, Documents historiques inédites tirés des collections manuscrites de la Bibliothèque Royale, et des Archives ou des Bibliothèques des Départements*, Paris, 1847, Vol. III, pp.345-376; CIAMPOLI, D.: *I codici francesi della R. Biblioteca Nazionale di S. Marco in Venezia*, descritti e illustrati da ~, Venezia, 1897; ma nemmeno il Rajna osa dire altro in un primo avvicinamento al codice, solo che questo non deve essere posteriore alla prima

la prima metà del XIV secolo²⁹. Un apporto alla determinazione della data della compilazione o almeno della chiusura del lavoro del copista potrebbe essere presentato dal nome del re ungherese nella chanson di *Macaire*, l'ultima del ciclo della Geste Francor. Il re porta qui il nome di LEOYS. Un fatto strano, non soltanto in comparazione con le denominazioni viste finora che parevano essere uscite da qualche fiaba, ma anche perché durante i secoli precedenti e contemporanei al codice Marciano XIII, questo nome apparteneva esclusivamente ai re francesi, e infatti, tutte le varianti del nome che si trovano nelle diverse chansons de geste indicano solo re o personaggi francesi con questa unica eccezione³⁰. Se ci rivolgiamo alla storia, vediamo che il primo re ungherese denominato Luigi, fu quello detto il Grande, vissuto tra 1326 e 1382, cioè proprio nell'epoca della supposta nascita del nostro manoscritto. Sappiamo inoltre che questo re ungherese scese in Italia nel 1348 con lo scopo di impadronirsi del Regno di Napoli, costringendo a fuggire la regina Giovanna I d'Angiò, complice nell'assassinio del marito Andrea (Endre), fratello di Luigi I il Grande, angioini anche loro. L'impresa di conquistare Napoli dovette essere abbandonata da parte del re ungherese, ma nel 1358, combattendo a fianco di Genova e di Francesco da Carrara, condusse una guerra contro Venezia, ottenendo così il territorio fino a Durazzo³¹. Menzioniamo ancora un particolare: il successore al trono ungherese di Luigi I il Grande fu Carlo III d'Angiò-Durazzo, re di Napoli (1381-1386) e — come Carlo II — re d'Ungheria (1385-1386), che fu educato alla corte di Giovanna I

metà del Trecento, cfr.: *Ricerche intorno ai Reali di Francia per Pio Rajna, seguite dal Libro delle storie di Fioravante e dal Cantare di Bovo d'Antona*, Bologna, 1872 (Collezione di opere inedite o rare dei primi tre secoli della Lingua, XXXI), opinione che più tardi viene da lui stesso precisata proprio per la prima metà del Trecento, nel *Proemio a La Geste Francor di Venezia*, ed. cit., pp. 21-34.

²⁹Vedi: GUESSARD, FR.: *Notes sur un manuscrit français de la Bibliothèque de S. Marc*, in: "Bibliothèque de l'École des Chartes", série IV, t.3 (1856-1857), pp. 393-414; MUSAFFIA, A.: *Handschriftliche Studien. II. Zu den altfranzösischen Handschriften der Marcusbibliothek in Venedig*, in: "Sitzungsberichte der philosophische-historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften", Band XLII, Wien, 1863, pp. 276-326. Per quanto riguarda i critici moderni, Aldo Rosellini è della stessa opinione (cfr. op.cit., p.19), mentre Rita Lejeune (Lejeune, R.-Stiennon, J: op.cit., vol. 1, p. 155) e CARLA CREMONESI (*Introduzione alla Berta da li pè grandi. Codice Marciano XIII*, ed.cit., pp. 35-37) prendono una via di mezzo parteggiando per una datazione del secolo XIII.

³⁰Cfr. MOISAN, A. op.cit., Vol. 1., pp.646-648

³¹Cfr. *Enciclopedia Europea*, ed.cit., Vol. 6, p. 1070

e poi in Ungheria, presso Luigi I il Grande. Nel *Karleto* del codice Marciano XIII troviamo un passaggio che potrebbe descrivere anche questa relazione particolare:

*Li rois d'Ongarie, li pros e lo loial,
Entro li altri rois el est natural,
Plus ama K[arleto] de nesun omo carnal.
Par lu defendre e da mort e da mal
Contre les autres el se mis comunal.*³²

Non sarà che ci troviamo di fronte a geste scritte o rielaborate tra la fine del Duecento e la fine del Trecento per gli Angiò che furono grandi promotori dell'introduzione della cultura francese in Italia? Questa è una questione che spetta risolvere agli studiosi moderni. Una cosa però è certamente deducibile dalla menzione del nome Leoys (*Lajos*): se, come pare ben possibile, questo nome associato alla nazione ungherese allude a Luigi il Grande, il codice non doveva essere finito prima del 1342. Siccome il codice presenta la scrittura di una sola mano (non considerando le rubriche aggiunte posteriormente al testo)³³, ne deriva il fatto che il copista doveva lavorarci tra il terzo e il settimo decennio del Trecento, il che ci permette di dimenticarci delle opinioni che vogliono vedervi un codice anteriore a questo periodo, anzi, dobbiamo modificare in certa misura anche quelle che lo situano alla prima metà del secolo XIV, ritenendo che si tratti piuttosto di un'opera della seconda metà dello stesso secolo.

³²Vv. 8120-8124, citazione secondo *La "Geste Francor" di Venezia*, ed.cit.

³³RAJNA, P.,: *Proemio a La Geste Francor di Venezia*, ed.cit., p. 23 e ROSELLINI, A.: *Introduzione a La "Geste Francor" di Venezia*, ed.cit., p. 11

SAVINIO E I PERCORSI DELL'ANIMA

Alberto Savinio, ormai considerato uno degli artisti più geniali e poliedrici del Novecento, rappresenta forse uno dei capitoli più inquietanti della nostra letteratura: sarcastico, dissacratore, indagatore delle grandi questioni metafisiche e grande vate dell'infanzia tragica ed incompresa, troviamo sovente nelle sue opere narrative una maniera insolita di accostarsi al problema della vita e della morte, della complessa coesistenza dell'anima e della psiche. Esempi mirabili di questa sua indagine sono romanzi e racconti come *Infanzia di Nivasio Dolcemare* o *La nostra anima*, ovvero le complesse architetture della sua Casa "*La Vita*". Il meritevole lavoro di sintesi ed analisi portato a termine da Silvana Cirillo con il suo volume *Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio*, edito nel 1997, richiama la nostra attenzione sulla complessa intersezione di coordinate artistiche nell'opera di Savinio.

Una sua novella, *Anima*, apparsa nella Casa "*La Vita*", offre al lettore saviniano una nuova possibilità di entrare nel complesso mondo dell'indagine sui moti dell'infanzia e sul mistero dell'anima. La novella, per la scelta del suo tema, è legata strettamente al filone letterario che potremmo definire "magico-surreale": nel racconto è rappresentata la reincarnazione di un'anima, in modo speciale, accompagnata dalla raffigurazione dell'impossibilità del conoscimento attraverso la razionalità e del misticismo inveterato nella realtà.

Le questioni fondamentali della novella sono: *fin dove può giungere l'uomo con l'aiuto dell'intelletto come mezzo e modo della conoscenza? Quale è l'essenza vera dell'uomo, come si può interpretare il dualismo di corpo e anima? È possibile svelarne il segreto?*

Come in altre sue opere, anche in questa sono fondamentali i rapporti tra personaggi che costituiscono una famiglia essenziale, formata da figlio, madre e padre. Nella figura del padre Savinio dimostra la limitatezza della ragione come mezzo e modo del conoscimento, l'atteggiamento univoco dello scrittore ci svela come affidarsi all'intelletto sia soltanto uno degli elementi dell'esistenza umana, non può comprenderne la totalità. La logica è soltanto una parte dello spirito umano, la sua sfera

d'azione è limitata, soltanto con l'aiuto dell'intuizione come modo della conoscenza essa è capace di *trasmettere*. "L'intelligenza è caratterizzata dalla naturale incomprendimento della vita."¹

In un'ottica latamente razionalista parleremmo di contrasto tra materia e anima, tra materia e coscienza, obiettività e soggettività (*res extensa* e *res cogitans*), mentre secondo una visione teologale l'anima, principio esistenziale, in unione con il principio della spazialità-temporalità fisica crea, nell'unità sostanziale, colui che esiste: l'uomo.²

La parola "anima" è interpretabile anche come una metafora poetica per esprimere l'essenza dell'uomo, un quid che non può essere perduto, altrimenti l'uomo "creato dalla polvere" ritorna polvere: ma questo è un mistero che non ci è permesso svelare.

Savinio stesso ci offre un'interpretazione sua peculiare della parola "anima":

"L'uomo esce a passeggio portandosi l'orologio nel taschino, a un certo punto l'orologio si ferma e l'uomo continua a camminare. A maggior ragione l'anima continua a camminare, anzi a correre dopo che l'uomo si è fermato, ch  l'anima, come dice il suo stesso nome che viene da  nemos,   fatta di vento. Questa natura ventosa dell'anima depone a sfavore della sua vantata (ventata) durevolezza. Resta a vedere dunque se   vera quell'infinita durata dell'anima cui credono tanti, o se invece le possibilit  dell'anima sciolta dal corpo sono limitate, se essa ha modo e quale di spostarsi anche nello spazio e nel tempo, e se anche l'anima obbedisce a una qualche legge di gravit  che la tiene prigioniera di un determinato mondo; e cio , fin dove arriva l'anima nel suo camminare, dopo che il corpo si   fermato?"^{13/}

L'uomo   dunque portatore di segreti insolubili e nella sua stessa definizione si incontrano e vengono in contrasto almeno tre scuole di pensiero: la tradizione ebraico-cristiana, che vede l'essenza umana in Adamo ed Eva, frutti della Creazione; la filosofia greca, in cui la consapevolezza umana si erge per la prima volta al concetto della sua situazione speciale, nella forma della teoria secondo cui l'uomo in possesso dell'intelletto, del "logos", della "ratio", diventa ci  che  : a questa opinione   strettamente legata la dottrina secondo cui la base dell'universo   stata creata da un intelletto sovrumano, di cui l'uomo — e fra tutti i viventi soltanto lui — pu  beneficiare. Infine, secondo le teorie delle filosofie moderne, della psicologia genetica e delle scienze naturali, l'uomo   un essere che differisce dalle sue preformazioni esistenti nella fauna,

¹TAM S NY RI, *Filoz fiat rt net (Storia della filosofia)*, Budapest 1983, pag. 489

²KARL RAHNER—HERBERT VORGRIMLER, *Teol giai Kisz t r (Piccolo dizionario teologico)*, Budapest 1980, pagg. 445-446

soltanto con il grado della complicazione della mescolanza di capacità ed energie che sono presenti anche nella natura non-umana.³

Queste tre scuole di pensiero differenti non possono offrirci una immagine omogenea e sempre valida dell'essenza dell'uomo, che pure porta l'identità nella sua indeterminabilità. Non risposte, soltanto modi di spiegazione possono essere trovati alle domande che vengono da noi formulate. L'immagine surreale dipinta da Savinio alla fine della novella (*Anima, la città delle anime*) non è una spiegazione vera, perché chiude il processo soltanto unilateralmente. Per quanto riguarda le questioni relative all'origine ed alla meta dell'anima, l'autore ci offre una risposta soltanto all'ultima, non trovando (ma anche non *potendo trovare*) una spiegazione all'origine: pertanto, i segreti insolubili dell'esistenza restano coperti da un velo di mistero.

Eppure, Savinio comincia la sua narrazione con una parvenza, ovvero un'illusione di verosimiglianza. Il metodo della narrazione non si stacca da quello tradizionale, soltanto la tematica si oppone a quelle generalmente esperite dalla narrativa tradizionale. Conseguentemente, il tema mistico della novella unito alla sensazione di irrealtà rende incerta la narrazione tradizionale, che pur sembra in grado di poter svelare il segreto, spingendo il lettore fino ad un certo punto nel corso della rivelazione, conducendolo fino all'illusione che il segreto sia risolvibile mentre poi, con un improvviso cambiamento di fronte, si stacca dalla sua base razionale e mette a confronto il lettore con la sensazione dell'irrisolubilità.

Il complicato intreccio di elementi reali (come ad esempio l'invenzione di Marconi) ed irreali aumenta nel corso della narrazione. Il motivo del mutismo del personaggio principale ritorna anche nella struttura della novella, in cui non ci sono dialoghi: il *mutismo del testo* viene sciolto soltanto dalle dichiarazioni trasmesse dal narratore. Il paradosso della narrazione è che l'unico a farsi sentire nel testo, è un personaggio che non esiste a livello della realtà. Savinio fa in modo, attraverso la finzione, che l'anima del fratello morto diventi un essere reale. La capacità dell'anima di parlare la pone di sopra degli altri personaggi "non parlanti".

Il narratore di Savinio suscita l'illusione di condividere con il lettore la realtà, esente da giudizi soggettivi. Per il narratore — e soltanto per lui — gli avvenimenti sono chiari e spiegabili, incluso lo stesso segreto di Nivulo, il fanciullo protagonista della novella. Così egli diventa il portatore del segreto metafisico la cui parte rivelabile viene consegnata al lettore:

³MAX SCHELER, *Az ember helye a kozmoszban (Il posto dell'uomo nel cosmo)*, Budapest 1995, pag. 10

l'altra parte non viene mostrata, anche per l'incapacità di farlo, perché la sostanza di questo problema è situata appunto nel suo nascondimento.

La struttura della novella ricorda quella di una composizione musicale. Nella prima parte la frase portante, *I genitori del piccolo Nivulo stanno curvi nell'angoscia*, suggerisce un tema che poi, nel corso dello svolgimento della narrazione, pur con qualche cambiamento si ripete. In seguito questo ritmo di pensiero si affievolisce fino a scomparire. Nell'immagine che chiude la novella, esso ritorna con un contenuto e una maniera modificati: *I suoi genitori [...] erano sopra gli ottanta e non si muovevano dalla poltrona*.

Il carattere chiuso e circolare della novella viene sottolineato dalla tematica (la storia di una vita umana, dalla nascita alla morte) e dal collegamento dell'immagine iniziale con quella finale della novella: invece del bambino muto che sta imparando a camminare, sentiamo il padre: *Oh, eccoti qua! E si mise a ridere come un bambino*.

Tuttavia, questa struttura viene aperta dal fantastico verso tutte e due le direzioni: con la figura dell' "anima" verso il passato e con l'immagine illusoria alla fine della novella, verso il futuro. A questo punto si verifica una rottura nell'illusione della realtà e anche il cambiamento del tono della novella segna l'arrivo ad un altro livello della realtà.

Lo stile della novella, proprio allo scopo di sottolineare la finzione della verosimiglianza, si informa a parametri di grande razionalità. Le frasi relativamente brevi non evocano l'ambiente in cui si muovono i personaggi: il campo unico della raffigurazione è la rivelazione delle relazioni reciproche tra di essi. Divergendo dal modo di raffigurazione narrativa convenzionale, Savinio presenta i suoi personaggi non in modo imitativo ma secondo le regole del pensare analogico: se pensiamo alla relativa semplicità del comporre e narrare di questa novella, Savinio vi usa abbondantemente simboli analogici, che ci vengono presentati in maniera più o meno scoperta.

Nell'ordine dei simboli ha una speciale funzione il motivo della nave. Essa è il simbolo tradizionale del viaggio, del transito, del mezzo del trapasso in un'altra forma di esistenza. Il simbolo è legato nello stesso tempo alla vita, alla salvezza ed alla morte (l'arca di Noè, la barca di Caronte). Il motivo, percorrendo l'azione della novella, si riempie sempre maggiormente di significati. Talvolta appare nella sua vera realtà (*il fallito varo del Principessa Jolanda*), talvolta costituisce una parte dell'accostamento relativo al protagonista (...*il piccolo Nivulo arrivò [...] come una piccola nave in alto mare...*). Ma Savinio non consente che l'immagine della nave reale rimanga a livello della realtà: allo scopo di conservarne la funzione di simbolo, la antropomorfizza: ...*s'infilò nel mare e scomparve*,

come uno che d'inverno s'infila a letto per il freddo e tira dentro anche la testa...

Evidente l'analogia tra il varo, l'affondamento della nave e la morte prima della nascita del primogenito dei coniugi Sapo. Ma il simbolo, nel corso della narrazione, si riempie di un significato nuovo: indica anche la caduta della ragione, l'insuccesso dell'intelletto.

Il motivo dell'acqua è legato strettamente a quello della nave. La sua sfera di significato è molto complessa, poiché "l'acqua è un simbolo cosmogonico: pulisce, guarisce, ringiovanisce, conduce nell'eternità."⁴ È mezzo ed origine di tutti i viventi, la totalità delle possibilità d'incarnazione, la portatrice del formale-informale. Nelle diverse cosmogonie, mitologie e nell'immaginario degli uomini può rappresentare la vita (l'acqua della vita, specie nel battesimo come atto del riconoscimento della nascita di una vita nuova), contenere la nascita di una vita (il liquido amniotico), ma può rappresentare anche la morte, lo scioglimento totale, la fase della disintegrazione (il fiume Stige, che congiunge il mondo dei viventi con il regno dei morti; il diluvio biblico; le cerimonie funerarie vichinghe ed unne). Come una materia neutrale simboleggia l'infinità delle possibilità, l'inizio e la fine della vita, come elemento di creazione e distruzione, fino all'incarnazione del trascendente (sommersione — rigenerazione — rinascita di Cristo).⁵

Il nome del protagonista, Nivulo, pur affine al Nivasio anagrammato pseudonimo infantile dell'autore, nasconde esso stesso una forma di realizzazione — la nebbia — di questo elemento essenziale.⁶ La nebbia è indeterminatezza, incomprendibilità, mancanza di contorni, di limiti — lo scioglimento nel nulla, l'incarnazione dell'apparenza, quando non ne esiste una nuova per sostituirla, per poterla rendere più precisa.⁷ All'inizio quest'essenza nebulosa significa per Nivulo la sicurezza, la tranquillità (... *intorno a lui era vuoto ed oscurità, ma dentro di lui era luce e pienezza...*), poi più tardi il caos, la sicurezza perduta (...*cominciò a correre per casa come se cercasse qualcosa che non riusciva a trovare...*).

Insieme a questa interessante figurazione "nebulosa", troviamo anche dei velati riferimenti biblici relativi alla figura di Nivulo: ...*Nivulo era il secondo figlio dei coniugi Sapo. Il primo lo avevano avuto trentadue anni avanti.*

⁴JEAN CHEVALIER—ALAIN CHEERBRANDT, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1969, pag. 225

⁵MIHÁLY HOPPÁL, *Jelképtár (Catalogo dei simboli)*, Budapest 1995, pag. 239

⁶JEAN CHEVALIER—ALAIN CHEERBRANDT, op. cit., pag. 225

⁷JEAN CHEVALIER—ALAIN CHEERBRANDT, op. cit., pag. 225

Quando Nivulo compì trentadue anni, [...] un giorno la voce del fratello interno disse: Nivulo, mi sento morire. In capo al settimo giorno Nivulo [...] cominciò a correre per casa..

Mentre il numero 33 (gli anni terreni della vita di Cristo) significa chiaramente una vita compiuta, il numero 32 vuole forse indicare la limitatezza dell'uomo in sé stesso, l'incompletezza, la vita non vissuta di Nivulo, come anche quella di suo fratello — poiché la vita va vissuta individualmente, vivere la vita d'altri è impossibile. La morte del secondo Io è altamente simbolica (la morte dell'anima immortale?) ed è in contrasto patente con il significato dei sette giorni della Creazione.

Un importantissimo motivo simbolico carico di significati mistici lo ritroviamo nell'importanza del tacere. La contemplazione orientale considera il tacere la via che conduce l'uomo alla liberazione, alla conoscenza di sé stesso. Il parlare, caratteristica tipicamente umana, si oppone al tacere assunto volontariamente, che funziona come un segno nei confronti del mondo esteriore e segna la pienezza interna trovata, come anche la sua mancanza, la perdita della personalità.

Il protagonista di Savinio si chiude volontariamente nel carcere del mutismo, che per lui è uno strumento di potere, anche se gli preclude ogni possibilità di stabilire rapporti con gli altri. La sua chiusura verso il mondo esterno è totale: è inaccessibile al sentimento rappresentato dall'amore materno ed alla ragione simbolizzata dalla figura del padre: *Lo sguardo del piccolo Nivulo era spento per le cose esteriori, inerte la sua attenzione e assorbita da quelle cose che stavano dentro di lui.*

Nivulo, che mostra di avere un'intelligenza non comune, supera il mondo esteriore, non ha niente da domandare, perché non può ricevere risposte alle sue domande: in tal modo si annulla per lui la possibilità di comunicare. Neanche il suo mondo interno è però omogeneo: accanto al suo Ego se ne presenta un altro, l'esterno e strano "ospite-Io". Tuttavia quest'ultimo, siccome esiste e funziona "dentro i limiti" di Nivulo, fa parte del suo mondo interiore, indicando in questa maniera l'alienazione di questo.

Il mutismo di Nivulo lo apprendiamo come risultato di una scelta libera. Ma che cosa significa la libertà della scelta dell'uomo? Dove sono i suoi limiti? Nivulo, spinto dalle pulsioni provenienti dal suo mondo interiore alienato, abbandona appunto ogni probabilità di auto-creazione causando il deperimento totale della sua personalità. Il carattere fondamentalmente contraddittorio della sua figura è originato da una situazione strana che, mentre a causa del mutismo ce lo mostra libero dal mondo esteriore, per il suo mondo interiore alienato lo obbliga a funzionare come un soggetto passivo, sottomesso. Questa libertà limitata è la conseguenza della chiusura di sé stesso decisa dal suo destino.

Savinio oltrepassa i limiti della concezione tradizionale della libertà, raffina l'idea fino allo scrupolo, formandone un'immagine assoluta:

“Non sarà perfettamente chiara la libertà finchè rimarrà nel mondo anche il minimo derivato dell'idea di Dio, finchè durerà nell'uomo anche l'ultimo ricordo del concetto di causa e di effetto, e che la vita in generale e ciascuna cosa in particolare hanno un fine. Finché non saranno dimenticate del tutto la domande che l'uomo si pone davanti alla nascita, alla morte, all'arte, ai “misteri”: “Perché?” “Che significa?” Finché non sarà spento anche l'ultimo sospetto che le cose celano un significato. Finché la vita non avrà raggiunto la condizione di insignificazione perfetta e di suprema leggerezza. Finché la mente dell'uomo non sarà arrivata al puro lirismo. E quel giorno [...] tutto che di serio, di “significativo”, di necessario è nel mondo sarà considerato con curiosità archeologica, come documento di una epoca di barbarie e di schiavitù.”⁸

Come la concezione della libertà, così nella novella anche il tempo si presenta nella sua dualità: possiamo distinguere un tempo lineare, omogeneo, assoluto, accettato dal mondo empirico, segnato dai numeri degli anni riferiti agli avvenimenti, un tempo fisico che scorre in modo equo, applicabile soltanto nel caso della realtà statica; ma è il tempo interiore, scorrevole (quello che Bergson chiama “durata”), afferrabile soltanto dall'intuizione, a determinare la vita del protagonista della novella.

Egli vive fra presente e passato, vedendo il suo presente e gli avvenimenti vissuti da suo fratello, così che questa duplicità di esperienze diventa un mezzo per staccarsi dal mondo esteriore: *A dieci anni era vecchio di anima*. La voragine apertasi nella sua coscienza interiore del tempo lo pone su un altro livello cronologico, estraneo alla sua coscienza infantile dell'Io: *Cresceva anatomicamente come gli altri bambini ma metafisicamente consumava il tempo incomparabilmente più presto*.

Questa duplicità esiste per Nivulo non al livello di quel che è accettabile ma di quel che è sopportabile. Egli si sente perduto come se non avesse niente da trovare nel presente che esiste soltanto per gli altri, perché la realtà che lo circonda non è più reale e viva, per lui.

Oltre la figura di Nivulo, Savinio raffigura i personaggi della novella nella struttura delle loro reciproche relazioni: nei dettagli della narrazione prendono forma da una parte l'ordine delle relazioni dei personaggi, dall'altra la loro concezione dei valori.

Nella figura del padre si incarna la ragione (*“amante degli accostamenti”, “si professava libero pensatore”, “la sua religione era la Scienza”, “il solo dio al quale credeva era Guglielmo Marconi”*). La mancanza della possibilità di una affinità sentimentale viene immediatamente dichiarata dalla denominazione del padre stesso, *il commendatore Sapo*: l'uso del titolo ufficiale, invece di quello familiare, allontana dalla figura del padre

⁸ALBERTO SAVINIO, *Nuova Enciclopedia*, Milano 1977, pag. 231

l'elemento sentimentale. La sua relazione con il protagonista è caratterizzata dall'avvicinamento razionale-intellettuale: il padre non inizia una comunicazione con suo figlio, non è capace di farlo, si limita a darne delle definizioni: *Nivulo è [...] come le antiche case milanesi, diceva*. A livello sentimentale resta lontano dagli eventi: la tragicità del tutto non sta nella sorte di suo figlio, ma nel fatto che la razionalità, che assicurava la base stabile della sua vita fin ad allora, diventa ora incerta.

La ricerca di una spiegazione razionale rappresenta lo scopo e il desiderio del ristabilimento della pace della sua anima. Per lui il mondo è unità di esseri viventi ed eventi riconoscibili, e in quanto frammento di questo mondo, anche l'uomo lo è. Confrontandosi con il misticismo che si incarna nel proprio figlio, comprende che la ragione si è dimostrata fallace, di conseguenza ha fallito. Si confronta adesso con la crisi dell'uomo moderno: l'uomo è irriconoscibile anche a sé stesso.

Nella figura della madre, come contrappunto della razionalità del padre, lo scrittore cerca la risoluzione del problema mistico nel misticismo stesso: *Pensò all'angelo custode ma ad un angelo eccezionale. Molto più attento, molto più attivo dei soliti angeli custodi [...] Pensò che al suo piccolo Nivulo fosse toccata in sorte la "perla" degli angeli custodi*.

La madre si avvicina al bambino istintivamente, sentimentalmente, e questo resta inavvicinabile anche per lei: *La madre [...] si adegua all'età e alla condizione al suo bambino [...] ma un giorno il figlio si stacca dalla madre e la madre perde il suo bambino e ritrova, quanto a sé la sua propria età*.

La frase portante della novella già ricordata, *I genitori del piccolo Nivulo stettero curvi nell'angoscia*, rappresenta visualmente lo stato d'animo, la presa di posizione della madre, con l'intrecciamento di reale ed irreale, interiorità ed exteriorità (la posizione del corpo come raffigurazione dell'angoscia).

Il "non-esistente", il primogenito viene rappresentato in maniera poliedrica, rispetto agli altri personaggi della novella. Non avendo un nome non ha la possibilità di diventare reale per gli altri, perché esiste soltanto al livello della determinazione del rapporto che si instaura rispetto agli altri: *il primo figlio dei coniugi Sapo, il fratello di Nivulo — angelo custode, vampiro*. Il primogenito diventa per Nivulo l'unica realtà nel corso della narrazione. Assumendo il ruolo del padre, dà forma alla vita del protagonista, *con delicatezza estrema faceva del suo meglio*. A Nivulo rivela anche il segreto della sua essenza: *...quando Nivulo toccò i tredici anni [...] egli gli svelò la verità intorno all'essere suo*. Era per Nivulo *luce e pienezza*. Ma nel frattempo il secondogenito *la sua propria anima a poco a poco la dimenticò*, dissolvendosi in quell'Io dominante.

Il piccolo ed inconoscibile Nivulo si trasforma, alla fine della novella, da personaggio reale in fantasma, in *"una fantasma che non fa*

paura". L'introspezione, il distacco dal mondo esterno lo avvicinano ad un'altra forma di vita. Lo scrittore raffigura con immagini espressive la fasi della sua trasfigurazione: *una piccola nave in alto mare; è come le antiche case milanesi; un piccolo Colosseo umano; nave priva di equipaggio; si sentiva tempo*.

Questo personaggio dotato di due anime si trasforma nel proprio opposto: diventa un uomo senz'anima. La sua condizione di essere senz'anima ha due significati: da una parte, con la perdita dell'anima estranea sparisce tutto quello che riteneva importante, d'altro canto nella mancanza della propria coscienza dell'Io cessa per Nivulo la possibilità di essere reale, il che causa conseguentemente il suo annullamento fisico.

In capo al settimo giorno Nivulo lanciò un grido altissimo e cominciò a correre per casa, come se cercasse qualcosa che non riusciva a trovare: quale è il senso della vita umana? La ricerca costante di qualcosa, che conoscevamo ma abbiamo dimenticato e dobbiamo ritrovare? Tutti cercano il loro proprio "demone", che riempie la vita di un contenuto e di un scopo, e se lo si trova non si è vissuti invano. Nivulo ha prima trovato, poi ha perso il suo "demone".

Prendendo in considerazione il meccanismo psicologico della figura del padre e il suo contrappunto, quella di Nivulo, si può constatare come rappresentino un tipo di personalità guidata dall'interno oppure dal mondo esterno.⁹ Mentre il padre è guidato dai suoi principi di vita- come da una bussola-, in cui crede incrollabilmente, il ragazzo è invece guidato dall'esterno, più propriamente: da un esterno che costituisce nello stesso tempo una parte del suo mondo interno, la parte alienata — un altro livello della realtà. Assomiglia ad un radar, che reagisce con sensibilità a segni che possono essere percepiti soltanto da lui — come "una nave diretta da radiocomandante".

L'individuo è comunque un 'unità indivisa e complessa¹⁰, l'integrazione del cosciente e del subcosciente. Ma cosa succede quando si perde l'equilibrio mentale del cosciente e del subcosciente?

Il protagonista di Savinio nel corso della narrazione percorre le stazioni della via che lo conduce alla spersonalizzazione. Per un personaggio di questo tipo le proprie parole, i propri gesti sembrano estranei, come se fossero dette e compiuti sotto la direzione di un'altra persona. Quest'impressione è accompagnata dall'inaridimento della vita emotiva, dalla mancanza di reazioni affettive, da un'apatia totale. Nivulo diventa muto per

⁹ÁGNES HELLER, *Psichohistória (Psicostoria)*, Budapest 1991, pag. 67

¹⁰CARL JUNG, *Az analitikus pszichológia és a költői műalkotás közötti összefüggés (La connessione tra opera d'arte e psicologia analitica)*, Budapest, 1990, pag. 274

la vita esteriore ed annienta, uno dopo l'altro, i contatti mentali ed emotivi che lo legano al mondo esteriore: si isola e così lentamente si aliena dagli altri. Ma nel corso dell'alienazione possono presentarsi anche sintomi più bizzarri: la sua personalità sente che i propri elementi non sono più legati a lui, ma alienati da lui iniziano una vita nuova e dipendente (la presentazione dell'Io secondario). La personalità si sente raddoppiata e comincia a dialogare con questa parte alienata che talvolta si accresce irrealmente. La parte alienata si riveste poi del potere paterno, anzi del suo metodo¹¹ (il fratello che assume il ruolo del padre).

Tali comportamenti caratterizzano il tipo più estremo dell'alienazione e dell'incertezza. Il dissolvimento dei limiti della personalità è conforme alla perdita della personalità: chi dispone di due oppure tre personalità non ne ha nemmeno una¹². L'identità della personalità diventa dubbia a sé stessa (la morte di Nivulo).

Analizzando secondo i dettami della psicoanalisi la novella, il protagonista di Savinio crea da sé il suo Ego raddoppiato. Ma è possibile che esista una forza esteriore capace di proiettare sulla personalità la sua immagine riflessa? La memoria costituisce una forza contro la limitatezza dell'essere nel corso del tempo che minaccia di travolgere tutto. Con la nascita di Nivulo è rinato anche il ricordo del primogenito, del bambino mai visto e per questo sconosciuto. Forse il suo ricordo non è mai scomparso. Aspettava chiuso nell'anima, nell'incosciente. Un'anima vive finché non la si dimentica, fin tanto che è tenuta imprigionata nella memoria. Così quel che è mistico può diventare reale. L'attesa durata trentadue anni ha rafforzato le energie dell'amore, e l'occasione della venuta al mondo del secondogenito ha creato la possibilità, per queste energie, di venir fuori. Forse è questa energia a rendere vivo (sebbene la sua realtà fisica si sia dimostrata irrealizzabile) il primogenito. Questa forza che proietta l'Io estraneo su quello di Nivulo non sorge da dentro ma viene dall'esteriore. Essa crea la reicarnazione del fratello morto, quindi del non-esistente, che si dimostra più forte dell'esistente, di Nivulo stesso.

La personalità del protagonista si identifica con questa funzione dell'Io, vi si dissolve e poi scompare. Così Nivulo diventa "l'uomo senz'anima".

¹¹SIGMUND FREUND, *Pszichoanalízis (Psicanalisi)*, Budapest 1977, pag. 73

¹²LÁSZLÓ HALÁSZ, *Mi fér meg az emberben? (Che cosa trova posto nell'uomo?)*, Budapest 1987, pag. 34

VITA DEL TESTO E ERMENEUTICA CONTEMPORANEA

Per Judit e Jimmy

1. Più volte nel corso della sua riflessione Péter Szondi si domanda se sia legittimo oggi considerare come disciplina l'ermeneutica letteraria, e arriva addirittura a dichiarare che il metodo di *Einführung in die literarische Hermeneutik* è paradossalmente basato sul tentativo di dare risposta al quesito. Anche per noi è arrivato il momento di chiederci in che misura può dirsi necessario configurare l'edificio di una "scienza" ermeneutica, e allo stesso tempo dedicarsi all'analisi di quei processi "vitali" del Testo ("vita del testo" è espressione di Francis Ponge divulgata in Italia da Bigongiari), nei quali si generano segnali e strategie da inviare verso il disegno teorico dell'interpretazione, inteso come materiale collante, intercapedine indispensabile al sapere contemporaneo, pratica stessa di modificazione dei confini.

Direi più semplicemente che riproporre gli orientamenti di Szondi in merito a queste questioni significa oggi ripercorrere gli stessi interrogativi che la cultura moderna si è posta praticando con linguaggi, codici, scritture, e confrontandosi con i problemi della comunicazione, della significazione, della legislazione, della ricerca scientifica e dell'atto creativo. Quando si parla di ermeneutica sembrerebbe di dover supporre un approccio trasversale, estensivo, posto al confine fra le discipline, e di dover tenere conto delle specificità delle stesse.

Per quanto la pratica e la teoria dell'interpretazione tentino di fissare dei punti programmatici, esse finiscono per far parte, unitariamente e osmoticamente, di una sorta di benefica scienza del dubbio, dal momento che pongono in dubbio il principio del Testo che basta a se stesso, e ne violano la supposta unità: l'intromissione rappresenta il veicolo per un'attitudine cognitiva, e l'ermeneutica, lo ricorda Szondi e più di recente Edgar Morin ne approfondisce i connotati epistemologici, appare dapprima come conoscenza della conoscenza. E non è solo un gioco di parole.

Dopotutto l'imbarazzo di oggi è quello stesso di cui Petrarca dà prova in molti luoghi della sua opera, come ad esempio la famosa *Senile* IV,5, nella quale afferma la propria impossibilità a reinterpretare un passo virgiliano per intercorse ragioni che hanno modificato tutto (interpretante, interpretazione precedente, forse anche il testo stesso). Mentre lo stesso Petrarca nel *Secretum* ne formalizza la necessità: interpretare, così come scrivere, vuol dire mettere uncini nella memoria, ovvero segni, indicazioni, anche se non certezze, rispetto al caos malefico del tutto. E qui, nel libro II del *Secretum*, si fa rispondere da Agostino dopo aver parlato di una propria interpretazione virgiliana e aver descritto il proprio "audire" ("Ego autem, singula verba discutiens, audivi indignationem, audivi luctamen, audivi tempestates sonoras, audivi murmur ac fremitum"), si fa rispondere con il ricorso all'*intentio auctoris*, non dogmatico né risolutivo: "Apprezzo questi sensi nascosti nella narrazione poetica che tu cogli così numerosi. Sia che anche Virgilio intendesse così mentre scriveva, sia invece che fosse lontanissimo da ogni intenzione di tal genere".

Forse per mettersi al riparo da questa ossessiva oscillazione che tormenta ogni ermeneuta, Szondi nel capitolo centrale di *Versuch über das Tragische* (1961) avverte la necessità di mettere in rilievo le tracce della sua analisi piuttosto che l'interpretazione in sé: "Le otto riflessioni -egli dice- non costituiscono interpretazioni, ma sono semplicemente analisi; analisi del tragico presente (...), e spesso solo analisi della tragicità di una singola figura" (Szondi, 1996, p.75). Semplicemente analisi: ma analisi interpretanti che formalizzano l'immaginario del tragico, denotandolo in una precisa dinamica semica (l'annientamento, il ribaltamento, ecc.) che si inserisce in un'ipotesi di storicizzazione:

Da tutto ciò non può tuttavia trarsi altra conseguenza che quella derivante dalla crisi cui conduce la concezione dialettica del tragico nell'era postidealistica: ossia che non esiste il tragico, almeno come essenza. Esso piuttosto è un modo, una determinata maniera in cui l'annientamento minaccia di compiersi o si compie, e cioè quella dialettica. Tragico è soltanto *quel* soccombere che deriva dall'unità degli opposti, dal ribaltamento di una cosa nel suo contrario, dall'autoscissione. Ma tragico è anche soltanto il soccombere di qualcosa cui perire non è consentito, dopo il cui allontanarsi la ferita non si chiude. (SZONDI, 1996, pp.74-75).

Il punto importante toccato dall'ermeneutica szondiana sta in questo: il significato non esiste come essenza, perciò il sèma del tragico si relativizza in senso storico, e l'evento è un'indicazione significativa che solo nel suo percorso d'impossibilità e contraddizione traccia quel senso che non è e non può essere il significato come essenza. Il tragico diviene il prodotto di una semiosi in atto, e non può essere dato come presupposto categoriale.

Ciò che più mi interessa nella riflessione di Szondi è questa convinzione, suggerita piuttosto che conclamata, del Senso come possibilità e del Testo come possibile generatore. Ipotesi che si potrebbe confermare, aggiustando un po' la traiettoria del nostro discorso, con un utile ricorso alla prospettiva semiotica di Lotman che dice:

Il gioco di senso che si sviluppa (...) fra regolarità strutturali di tipo diverso dà al testo *maggiori possibilità di senso* di quelle che ha a disposizione una qualunque lingua presa singolarmente. Quando svolge questa feconda funzione, quindi, il testo non è un recipiente passivo, portatore di un contenuto versato in esso dall'esterno, ma un generatore.

Il processo di produzione di sensi non consiste solo nello sviluppo, ma in notevole misura nel rapporto reciproco fra le strutture. Nel mondo chiuso del testo questo rapporto reciproco diventa un fattore attivo della cultura come sistema semiotico in azione. Un testo di questo tipo è sempre più ricco di qualsiasi linguaggio preso separatamente e non può essere automaticamente dedotto da quello. Il testo è uno spazio semiotico all'interno del quale i linguaggi interagiscono, interferiscono e si autoorganizzano gerarchicamente. (LOTMAN, 1985, pp.252-253).

In effetti con la medesima pratica discreta ed energica, Szondi decostruisce il pensiero tedesco da Chladenius fino a Dilthey, facendovi penetrare il flusso del proprio metodo, facendolo scorrere sull'inefficienza dell'analisi del mero intendimento, e spingendosi senza dichiarazioni roboanti al limite dello scandalo ermeneutico, là dove l'atto di denudamento del Testo o del Discorso e l'intenzione della decifrazione, che ossessiona tutti dalla patristica fino a Barthes, non intendono nascondere un principio di verità, né di legislazione del Significato.

Prima di tutto il mutamento storico per Szondi modifica l'analisi dell'intendimento, tanto da non poter ricorrere ad un "sicuro fondamento", e da dover comprendere anche la modificazione dell'opera letteraria come concezione: "e questo duplice mutamento avrà probabilmente come conseguenza anche una modificazione delle regole e dei criteri dell'interpretazione, o comunque renderà necessaria una verifica di essi" (Szondi, 1992, p.5).

Insomma è come se Szondi invitasse a rivedere, come dice, le regole e i criteri dell'interpretazione "alla luce dell'odierna concezione della poesia" (ivi, p.7), sia pure nella pratica filologica, e perciò punta il dito sul costituirsi delle strategie creative del linguaggio letterario, specialmente ma non esclusivamente, nel corso del Novecento. E quando affronta la riflessione di Meier in termini semiotici, aggiunge nello specifico la sua attenzione al semiotico in Agostino, piuttosto che nell'attualità, e sottolinea la necessità di collegare la funzione indicativa del segno alla cognizione, rilevando che un segno assolve alla propria indicatività in senso cognitivo

dalla parte dell'interpretante anche se si produce "senza intenzione" (Meier sosteneva esattamente il contrario) (Szondi, 1992, p.97). Ed è questione, come si intuisce, fondamentale riguardo alla possibilità e probabilità della funzione genetica e creativa del linguaggio. Dall'altra parte la preoccupazione di Szondi riguarda il fatto che l'interpretazione è storicamente condizionata "e non provvista di una validità universale e sovratemporale" (Szondi, 1992, p.17); "Le interpretazioni sono storicamente condizionate anche per questo: che la direzione verso cui puntano i loro interrogativi dipende dalle intenzioni che esse attribuiscono ai testi" (ivi, p.109). Sulla questione delle intenzioni attribuite, che è campo quanto meno minato, ci si deve soffermare riguardando la questione dell'interpretazione allegorica (Szondi rileva spesso il continuo conflitto tra interpretazioni grammaticali e interpretazioni allegoriche) nella prospettiva dei molteplici significati della Scrittura (che è campo altrettanto minato).

2.1 Un po' riassumendo posizioni varie sull'argomento Szondi dice:

L'interpretazione allegorica (...) s'accende a contatto col segno ormai ostico, al quale assegna un nuovo significato derivante non dalla sfera d'idee del testo ma da quella del suo esegeta. Essa non ha bisogno, in ciò, di mettere in questione il *sensus literalis*, dal momento che si fonda sulla possibilità di molteplici significati della Scrittura. (SZONDI, 1992, pp.12-13).

Il momento rilevante è quello riguardante la posizione dell'esegeta, che è quella stessa in cui si trova Petrarca un po' rimbrottato dal suo Agostino nel brano già citato del *Secretum*, nel quale fra l'altro l'interpretazione personale dell'allegoria virgiliana si trasforma in metafora dell'interpretazione e della scrittura poetica.

In questa indicazione Szondi è senz'altro meno accomodante di Emilio Betti che ha parlato, sia pure nel grande sforzo della sinnessi ermeneutica, di un canone ermeneutico "attinente al soggetto del processo interpretativo: quello che proporremmo di chiamare il canone dell'*adeguazione dell'intendere*, o canone della retta *corrispondenza* o consonanza ermeneutica, per cui l'interprete deve sforzarsi di mettere la propria vivente attualità in intima adesione e *armonia* col messaggio che — secondo la calzante immagine di Humboldt, — gli perviene dall'oggetto, per modo che l'una e l'altra vibrino in perfetto *unisono*" (Betti, 1955, pp.319-320). La problematicità del vibrare all'unisono mette in luce, appunto, il paradosso secondo il quale il problema principale dell'ermeneutica contemporanea risiede nel non poter accettare il più antico sostegno della storia dell'ermeneutica né il canone del fondamento e della certezza, ovvero di non poter credere in una "originaria unità di tutte le cose", aspirazione condivisa per

esempio da Friedrich Ast e puntualmente additata da Szondi (Szondi, 1992, p.137), così come fa per la ricerca di Schleiermacher di una "vera perfetta unità della parola" (ivi, p.176), (e, fra l'altro non dimentichiamo che tali aspirazioni circolano ampiamente e costantemente nella cultura europea e non, da Schlegel a Curtius a Bloom).

Addentrandosi, come dicevo, su questo campo minato non è senza precauzioni che Szondi affronta la causa della molteplicità di significato della parola:

È certamente possibile spiegare la molteplicità semantica in una parola in base alla sua etimologia, dissolvendola in questa: ma decisivo per una linguistica non storica è appunto il fatto che a un *signifiant* corrispondono più *signifiés*, e non la possibilità di annullare quest'incongruenza nella considerazione storica, poiché una riduzione siffatta avrebbe carattere puramente teorico laddove nella coscienza linguistica dei parlanti continua a sussistere la molteplicità semantica della parola. (SZONDI, 1992. p.177)

Ora, è però vero anche che nel testo poetico il significato di un elemento verbale necessita a tal punto dell'atto di correlazione contestuale, così bene studiato da János Petőfi, che si genera al suo posto un campo di relazioni semiche, che può essere indicato dalla molteplicità dei significanti che lo attraversano (e per i significanti fonici ricorderò, all'altro capo del discorso, l'opera di Iván Fónagy). Come si vede, la corda toccata da Szondi è nevralgica per l'ermeneutica contemporanea, anche perché rigetta l'eventualità che effettivamente vi sia una polisemia della parola e del testo, tanto cara ai simbolisti e a Valéry, perché echeggiante l'illusoria possibilità di dizione polisemica della parola originaria.

A proposito di un significante a cui far corrispondere più significati nel testo, ricorderò il ruolo giocato dal sistema dell'*aequivocatio* nelle rime di lemmi omonimi o omofoni sia in Petrarca che in Valéry. È come se il discorso passasse per il tracciato delle rime equivoche verificando il punto unitario (e povero) del Significante nel luogo della possibilità aperta e ricca del Significato dei singoli lemmi. Le cose, però, non sono così semplici. In effetti il Significante dell'*aequivocatio* rompe la marca semantica specifica nel rapportarsi al simile, per sovrapposizione e confronto, generando dalla parte del lettore uno spostamento di senso insieme al confronto, all'incrocio e all'inanellamento fra i diversi campi semici indotti, riconoscibili qui dal lettore solo se compie un'operazione contestuale di relazione fra le rime. Dico questo perché vorrei che meglio si valutasse l'ipotesi di un'ermeneutica contemporanea verso la riconsiderazione dei problemi del linguaggio, soprattutto quelli attinenti il ruolo e l'identificazione di una funzione del Significato e quelli per la corretta identificazione di una funzione referenziale all'interno del Testo. Questo

non vuol dire né dare al problema un credito eccessivo, come avveniva nell'idealismo, né metterlo tra parentesi, come nello Strutturalismo. Vuol dire all'opposto cercare il nuovo rapporto creato entro il linguaggio contemporaneo, rapporto non coincidente in identità, ma appunto di relazione che genera al suo interno un Referente che in se stesso non costituisce la finalità del Discorso.

Quanto la soluzione possa sembrare rischiosa per i linguisti, ognuno lo giudica da sé. Ma mi pare che un abbozzo a una tale prospettiva di riconsiderazione delle funzioni generative del linguaggio stia in Szondi là dove egli discute un brano di Chladenius, obiettando sulla dipendenza dall'*intentio auctoris*, sull'*imitatio naturae* datata alle epoche che la praticarono, e sull'incontro, delineato da Gadamer, tra autore e lettore che "un'ermeneutica d'oggi dovrà riesaminare criticamente non solo dal punto di vista della poesia, e non meno, in riferimento all'interpretazione di altri scritti" (Szondi, 1992, p.65). Il brano di Chladenius dice:

La percezione di un oggetto è la conoscenza di esso per quanto noi realmente figuriamo a noi stessi ciò che nell'oggetto è contenuto. Essa vien contrapposta alla limitazione, ovvero all'intenzione, che si trova nella conoscenza. (SZONDI, 1992, p.64)

Mettendo in evidenza la limitatezza della posizione di Chladenius che assume "il primato dell'oggetto rispetto alla parola, cui viene attribuita una semplice funzione denotativa" (p.68), Szondi abbozza il rapporto tra Referente e Segno, riconoscibile tanto dall'autore quanto dal lettore, che di recente da noi Adelia Noferi ha analizzato nel testo poetico rilevando il semiotico "che diviene il luogo del referente come funzione o pulsione referenziale" (Noferi, 1997, p.285). E da qui si partirà per capire in che misura quello spazio semiotico che è il testo può produrre referenti interni al linguaggio testuale.

Vi è insomma da parte di Szondi un'ammissione importante: "Col modificarsi della concezione del rapporto intercorrente tra le parole e le cose, tra la lingua e la realtà, muta sia il fondamento della poetica che quello dell'ermeneutica" (Szondi, 1992, p.71). In questa relazione mutevole sta il senso di quel "momento oggettivo della lingua come *medium*" per la produzione e il congiungimento di pensieri e immagini, secondo la prospettiva di Schleiermacher (p.182), ma che in Szondi si fa necessità di creare una "saldatura" tra ermeneutica e storia della ricezione (l'esempio portato è quello "della ricezione del Nuovo Testamento a opera dei primi cristiani i quali non astraevano dalla persona degli Apostoli in favore dello Spirito Santo come autore", p.180).

Scopriamo così e sempre con maggiore sorpresa la posizione di un Szondi intento a trovare storicamente a monte quella forzatura del sistema

canonico riguardante l'analisi del linguaggio. Per esempio quando parla di rovesciamento di grammatica e poetica, che intende nel suo duplice valore di ribaltamento decostruttivo del canone acquisito e di ritorno all'indietro agli elementi formanti, che saranno sia quelli genetici del testo sia quelli metodologici dell'interpretante.

Schleiermacher ha concepito l'intendere come rovesciamento del parlare, e in conformità a ciò ha definito l'ermeneutica "grammatica rovesciata" e "composizione rovesciata". Se s'è liberato della linguistica non meno che della poetica del suo tempo anticipando arditamente certe conquiste del Novecento, ha potuto farlo, mi pare, grazie a questa concezione dell'ermeneutica come rovesciamento di grammatica e poetica. Nel rovesciamento si risale al di là dell'irrigidito sistema di regole di queste due discipline come pure al di là della loro ipostatizzazione della realtà data, e ci si interroga sulle premesse e sui condizionamenti dei fatti come pure sulla loro interdipendenza, la loro dialettica. Proprio a questo si deve il superamento del positivismo. Intesa così, l'ermeneutica è strumento della critica. (SZONDI, 1992, p.186)

2.2 È interessante in questo ambito la discussione, con Chladenius, intorno allo statuto della metafora come canale o addirittura come mezzo più adatto a esprimere l'oggetto, o adatto per la filosofia a formare concetti.

La metaforica si rivela così non esterna al pensiero, di cui costituisce invece una specifica possibilità, un canale. (Szondi, 1992, p.86)

È detto con ciò che l'espressione metaforica può esser richiesta dall'oggetto stesso in nome di una sua denominazione il più possibile precisa. Sollevandola al di fuori della sfera estetica e attribuendole questa funzione che nella retorica antica era solo una fra le tante, Chladenius dimostra il suo diritto ad esistere anche nelle descrizioni non poetiche, per esempio nella storia.

L'importanza della metaforica per la filosofia trae invece origine dalla sua capacità di formare concetti. (Ibidem)

È interessante perché spunta il sospetto che la figura retorica intesa nel suo statuto canonico sia inadeguata, mentre acquista un'azione generativa, formativa, indicativa, ovvero diremmo una semiosi che allarga funzionalmente la sua riconoscibilità e la sua utilità nei processi di comprensione del testo dalla parte del lettore, tanto che se ne ravvisa la necessità nel discorso non poetico. Una metafora sì, come dice Harald Weinrich, come "testo in una situazione controdeterminante" (Weinrich, 1976, p.131), ma anche come dispositivo generativo del senso, al di là del potere di *esprimere l'oggetto (imitatio naturae* e imitazione del referente reale?). E mi pare che in questo valore formativo del concetto affidato all'interpretazione della metafora (che dunque crea l'oggetto del linguaggio), Szondi situò una sorta di specchio riflettente le tracce del proprio

lavoro (considerando, come fa Eco, che “la metafora non istituisce un rapporto di similitudine tra i referenti, bensì di identità semica tra i contenuti delle espressioni, e solo mediatamente può concernere il modo in cui consideriamo i referenti”. In quanto “la metafora non sostituisce referenti, ma non sostituisce neppure espressioni”, per cui può essere intesa meglio “l’interazione metaforica” che “avviene tra i due contenuti”) (Eco, 1990, pp.145-146).

E come in un gioco di rispecchiamento fra interno e esterno del processo cognitivo, il *condizionamento* della metafora è assunto come descrizione implicita per quella metafora adatta a descrivere la stessa prassi ermeneutica:

L’ipotesi di lavoro si rivela un’attesa di volta in volta dipendente dal contesto, o come condeterminazione, che da Harald Weinrich è considerata un tratto caratteristico della metafora, o come analogia, che suppone che una parola sia una metafora perché un’altra che sta nello stesso contesto e le corrisponde è già stata intesa come tale. Certo, tale analisi della prassi ermeneutica dovrà per forza di cose sfociare nella sua critica (...) e cioè nell’indagine sulle premesse di quegli assunti che abbiamo sempre fatto nostri all’atto di interpretare un testo e nel riconoscimento della condizionatezza del nostro operare: premesse e condizionatezza da cui non ci si libera ignorandole. (SZONDI, 1992, p.128).

Riconoscere la condizionatezza del nostro operare: ovvero riconoscerne le scelte, l’epistemologia intrinseca, e allo stesso tempo considerare la prassi interpretativa come *vincolo* (“qualcosa a partire dal quale può prodursi qualche altra cosa, e nel quale determinazione e apertura, lungi dal contrapporsi, si ricongiungono”; Prigogine e Stengers, 1981, p.1064), ossia vincolo produttore di possibilità, generativo del senso (come nella metafora): processo interattivo che sarà la prima regola per un’ermeneutica esercitata nella contemporaneità.

2.3 Incidentalmente, ma non troppo, dobbiamo occuparci di due questioni tutt’altro che trascurabili nell’orizzonte generale dell’approccio ermeneutico contemporaneo, ipotizzando che sia riconoscibile tale disciplina come generale nel quadro delle ermeneutiche specifiche. Nella sua capillare riflessione di questi anni, János Kelemen ha studiato l’importanza del testo filosofico e ha prospettato che, siccome rispetto al testo letterario esso non necessita di una “projection d’un monde” (Ricoeur) come scenario referenziale, e anzi si pone come linguaggio del discorso in sé, il testo filosofico agisce direttamente sul riferimento e perciò può essere considerato paradossalmente il testo per eccellenza. (Kelemen, 1994, pp.77-86). Il paradosso di Kelemen è tutt’altro che di parte, come si sarà intuito, perché propone in effetti di considerare il testo,

e in specie quello filosofico, dal punto di vista di una strategia che, tanto nella modernità quanto nella contemporaneità, presenta caratteristiche analoghe in molta letteratura (ma i limiti storici si potrebbero certamente allargare) in prosa e in poesia. Basti pensare allo straordinario regesto del *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro da un lato, e alle pagine della *Meditazione milanese* di Gadda, o addirittura alla critica degli scrittori, da Ungaretti a Zanzotto; tutti esempi che esigono una nuova dinamica di approccio testuale fuori dalle categorie perché presentano quella pratica diretta del discorso così ben messa in luce da Kelemen. La riflessione del filosofo e italianista ungherese pungola, come sempre, ipotesi che vanno al di là delle aspettative, giacché dimostra in modo efficiente che è mutata la nozione testuale nel secolo non solo perché il Testo filosofico, come dice Kelemen, supera la fase del fingere di far riferimento (Kelemen, 1994, p.86), ma perché il testo in generale non si limita a far riferimento quando genera al suo interno quei referenti che grosso modo corrisponderebbero ai concetti della filosofia.

Ritengo che proprio grazie all'ermeneutica suggerita da Szondi occorrerà riconoscere che lo scenario referenziale del e nel testo non costituisce un'architettura in cui è ambientato un dialogo, ma configura induzione o generazione (anche geneticità) di "oggetti della lingua". Posto che la prassi ermeneutica sia estensiva, non è forse vero che Szondi fa parlare testi ermeneutici che sono filosofici per tutto il Settecento? Questo "far parlare" è l'effetto d'un metodo informato dalla sua stessa azione di analisi specifica. Ebbene, è proprio il dialogo (anche quello platonico) che ci porta a non subordinare in rigide definizioni la categoria dei testi possibili. Esistono generi diversi, ma anche testi filosofici che si compenetrano in quelli letterari, e viceversa, o addirittura con estensione alla scienza.

La ricchezza e la funzionalità dell'atteggiamento ermeneutico stanno probabilmente nel collegamento, nella collazione, piuttosto che nella separazione e nella subordinazione, che consentono di utilizzare la pertinenza linguistica in funzione ermeneutica.

L'ermeneutica, come si vede in Szondi, è pratica di questo agire, epistemologicamente orientato e metodologicamente confrontato con il testo-oggetto dell'analisi.

Del resto (siamo ora alla seconda noterella), Kelemen con la sua fiducia nel Testo filosofico come portatore e generatore di Senso si colloca sul versante opposto alla preoccupata sfiducia di Gianni Vattimo che ha parlato di "vaghezza dell'ermeneutica" in quanto è prevalsa l'idea che essa non possa essere che generale e soprattutto non specializzata. (Vattimo, 1994, p.7) La preoccupazione di Vattimo riguarda in definitiva l'allargarsi dell'intervento ermeneutico da parte di autori con competenze diverse e in

modo tale che l'ermeneutica "finisce per essere qualcosa di innocuo o addirittura futile" (ivi, pp.3-4). Ora, una tale vaghezza sussisterebbe se davvero non si riuscisse a creare un raccordo di tipo epistemologico (ossia di orientamento cognitivo generale) indirizzandosi parimenti alla specificità funzionale dell'analisi testuale. D'accordo che Vattimo prospetta un'ermeneutica come filosofia della modernità, ma per tutto il resto occorrerebbe fare attenzione perché la contemporaneità esige di ritrattare una gran parte di canoni categoriali: da quello concettuale della verità fino alla retorica, agli strumenti di approccio della pratica semiotica, e così via.

Attenzione dunque che come un boomerang la questione dell'abitare nella verità non si rivolti contro:

Della verità come apertura (...) parlerò allora in termini di abitare. Abitare nella verità è certo molto diverso che mostrare ed esplicitare semplicemente ciò che sempre si è già. (VATTIMO, 1994, p.103)

L'abitare implica piuttosto un'appartenenza interpretativa, che comporta sia il consenso sia la possibilità di articolazione critica (...). (ivi, p.104)

Abitare, potremmo dire, in quanto metafora per parlare della verità ermeneutica, sarebbe da intendere come abitare in una biblioteca: mentre l'idea di verità come conformità si rappresenta la conoscenza del vero come possesso certo di un 'oggetto' mediante una rappresentazione adeguata, la verità dell'abitare è piuttosto la competenza del bibliotecario che non possiede interamente, in un puntuale atto di comprensione trasparente, la totalità dei contenuti dei libri tra i quali vive, e nemmeno i contenuti primi da cui tali contenuti dipendono. (ivi, p.104)

Ora, non credo che sia tanto importante che un'ermeneutica contemporanea sappia "descrivere la verità 'originaria' ". Mi pare piuttosto che bisognerebbe prendere atto che quanto è avvenuto nelle scienze a proposito dell'evoluzione oggi può essere cognitivamente utile per ogni strategia di approccio interpretativo, anche rivolto specificamente al Testo (nelle diverse discipline interessate). E cosa è avvenuto? Riassumiamo con le parole di Mauro Ceruti:

La prevalenza di una strategia rispetto ad un'altra dipende in parte dai vincoli preesistenti, in parte dal caso, dalla storia in senso proprio, intesa *anche* come discorso di eventi singolari, contingenti, irripetibili. Il buon esito di un processo evolutivo (espresso ad esempio dalla costruzione di nuove strutture oppure dalla persistenza delle strutture presenti) dipende dall'interazione di una irriducibile molteplicità di fattori rilevanti, dalle strategie dei sistemi e dei vincoli. Ciò significa che i sistemi evolutivi non posseggono in nessun caso direzioni privilegiate decise *ab initio*. Possono bensì darsi direzioni prevalenti ma esse diventano tali solo attraverso punti critici nei quali più volte si pongono diverse alternative possibili. (...) La necessità si costruisce sempre, e sempre a posteriori. (CERUTI, 1986, pp.131-132)

La metafora epistemologica valida per l'interesse evolutivo non può non richiamare l'approccio diretto del formarsi di una strategia ermeneutica per la comprensione dei processi testuali: in questa chiave l'espressione "vita del testo", da me citata all'inizio, assume un carattere decisivo.

Comprendere la formazione e l'organizzarsi di un testo alla luce di questa molteplicità, e ritenendo che un testo porti in sé una molteplicità di interazioni combinate e possa generare una rottura di limiti categoriali preesistenti nel linguaggio, vuol dire comprendere un'ermeneutica come *scienza della possibilità*. E quindi un'ermeneutica come pratica attiva esposta a un continuo ricontrollo, anche autoreferenziale, giocato sugli elementi portanti del Testo come spazio semiotico, inteso come rielaboratore e generatore del Senso: dai vincoli preesistenti alle possibilità generantesi.

Si tratta comunque di capire che nella sua accezione sperimentale il testo poetico, e non esclusivamente quello contemporaneo, produce al suo interno una dinamica del linguaggio tale da mettere continuamente in discussione l'edificio della lingua, e da provocare quel *dicibile* per cui, nel testo, si ridiscute ogni volta lo statuto del Senso. La letteratura contemporanea ha accentuato in modo particolare tali processi di creazione informale del senso, che potrebbero corrispondere a ciò che Gilles Deleuze ha chiamato una grammatica del non equilibrio. Deleuze ne parla a proposito del balbettio che genera "una variazione ramificata del linguaggio", ma questo processo (che, lo ricordo, è descritto in modo somigliante alle descrizioni scientifiche più recenti dei fenomeni evolutivi della materia) potrebbe essere esteso ai criteri informali di produzione del Senso (cfr. Tassoni, 1995, specialmente pp. 31-56).

Ogni stato di variabile è una posizione su una linea, di cresta che si biforca e si prolunga in altre. È una linea sintattica, in cui la sintassi è costituita dalle curve, dagli anelli, dalle svolte, dalle deviazioni di questa linea dinamica in quanto passa attraverso le posizioni del doppio punto di vista delle disgiunzioni e delle connessioni. Non è più la sintassi formale o superficiale che regola gli equilibri della lingua, ma una sintassi di divenire, una creazione di sintassi che fa nascere la lingua straniera nella lingua, una grammatica dello squilibrio. (DERRIDA, 1996, pp.146-147)

Ora, ripeto, sono fra quelli che non credono che l'ermeneutica contemporanea debba "descrivere la verità 'originaria'", ma piuttosto che possa indicare la verità come fattualità di un effetto o di effetti nel Testo, che nessuna causa addotta sarebbe in grado di descrivere come originante o scatenante. Ogni testo può essere portatore di un imprevisto culturale, ed è per questo che esso agisce sul lettore cambiandolo così come fa sullo scrittore (come dice benissimo Petrarca).

3. Io porto con me come possibile immagine ermeneutica quel modello ecumenico diffuso dall'affresco della Madonna del Parto di Piero della Francesca, ma a lui preesistente sin dall'epoca delle prime rappresentazioni cristiane. È l'immagine della donna al centro che apre il mantello, sotto al quale supponiamo per Piero e vediamo chiaramente in altri un insieme di diversità (per esempio nell'ignoto che nel 1302 dipinge la nicchia della Madonna dell' Aiuto nel Battistero di Parma). Metafora nella metafora: tale corrispondenza tra il generale e lo specifico, tale corrispondenza ecumenica, è necessaria nella pratica del sapere contemporaneo.

Szondi dice chiaramente che il nascere di un nuovo tipo di poesia porrà in discussione non soltanto l'unificazione delle ermeneutiche specialistiche in una teoria generale dell'interpretazione (Szondi, 1992, pp.61-62), quanto la capacità dell'intendimento che andrà adeguata all'oggetto preso in esame. Dice, fra l'altro, a proposito della poesia contemporanea:

da un lato è emerso che la giustapposizione degli scritti storici e dogmatici e di quelli poetici (in altri termini: l'unificazione delle ermeneutiche specialistiche con un'ermeneutica generale) trova la condizione della propria possibilità nella concezione della poesia come *imitatio naturae*; dall'altro, alla base della nostra visione della poesia c'è una rottura con la tesi dell'imitazione ulteriormente radicalizzata rispetto all'originario rifiuto, in quanto a partire dalla concezione di una poesia assoluta sul finire dell'Ottocento, e di una poesia astratta nel Novecento, non solo cade il riferimento della poesia a un oggetto che le preesiste e che un tempo si trattava di imitare, ma è divenuta pure possibile una poesia che rinuncia a produrre per parte sua un oggetto tramite la finzione, una poesia che invece è divenuta l'oggetto di se stessa e la cui unità discende dalla composizione dei momenti verbali (momenti peraltro non solo semantici) svariatamente riferiti gli uni agli altri, anziché dalla coesione dell'oggetto (o del mondo) fittizio. (SZONDI, 1992, p.61)

Si tenga conto di ciò valutando il pericolo di un'ermeneutica come ipotesi unificante, e nel voler piuttosto privilegiare il problema relazionale fra le ermeneutiche, cosicché il ritorno apodittico alla fase unificante che denota Scienza, sarà spostato e covertito verso il problema della sussistenza entro una complessità che solo con la relazione origina processi cognitivi, e non si serve più del ricorso all'unità categoriale come causa o verifica. La critica di Szondi diventa, fra le discrete pieghe del suo pensiero, nuovo atteggiamento epistemologico per una ermeneutica contemporanea, anzi per le ermeneutiche contemporanee che decidessero di cimentarsi con questo grande mutamento in atto in sistemi cognitivi che sono al contempo chiusi e aperti.

Del resto, mi pare che un tale aspetto alimenti il campo giuridico, a partire dalle analisi di Hans Kelsen sulla dottrina "pura" del diritto, e diventi operativo in campo scientifico con gli studi di Stephan Körner sui sistemi di riferimento categoriali (1970).

In più oggi chiunque si occupi di ermenutica sa che il problema non è più solo quello dell'unità metodologica fra discipline diverse, ma è più in generale quello di una necessità comparativa e comunicativa di metodi e analisi che riguardano oggetti appartenenti a codici comunicativi di livello e orientamento diverso: per esempio quello della pubblicità rispetto alla storia dell'arte, e più in generale con riferimento ai sistemi massmediatici, allo sviluppo delle intelligenze artificiali, al costituirsi di linguaggi creativi. Tutto ciò implica prima di tutto un'adeguata cognizione del confronto fra livelli, che è fondamentalmente di natura semiotica. Insomma, il sapere contemporaneo si costituisce come sapere interrelazionale fra livelli e fra conoscenze o approcci conoscitivi. L'*habitus* epistemologico del mantello della Madonna del Parto ci ricorderà di riconoscere nella conoscenza un'azione dinamica, considerando sì l'osservatore come parte del sistema stesso, e soprattutto che il rapporto con il reale è mutato nella contemporaneità.

Ilya Prigogine ci ha aiutato a comprendere il valore più generale, portandolo fuori dalla specificità della rivoluzione fisico-chimica delle leggi dell'irreversibilità, della fisica del non equilibrio, a cui si è dedicato. Dice Prigogine:

L'universo che ci circonda dev'essere compreso a partire dal possibile, e non da un qualunque stato iniziale da cui potrebbe, in qualche modo, essere dedotto. (PRIGOGINE, 1997, p.57)

Il possibile è più ricco del reale. La natura ci presenta in effetti l'immagine della creazione, della novità imprevedibile. Il nostro universo ha seguito un percorso di biforcazioni successive, ma avrebbe potuto seguirne altre. Forse possiamo dire la stessa cosa per la vita di ognuno di noi. (ivi, p.69)

All'interno di questo tessuto del sapere contemporaneo porrei volentieri i metodi della semiotica come connettori ermeneutici indirizzati all'analisi della materia del linguaggio, che non bisogna mai perdere di vista.

Implicitamente l'atteggiamento epistemologico di Szondi smonta e decostruisce il principio categoriale dell'oscurità nel testo, invitando a considerare la pratica interpretativa come processo suscettibile (come nei processi evolutivi bio-chimici sopra citati che si attuano per biforcazioni di possibilità) di modifiche e di ricontrolli nell'atto della comprensione e della "decifrazione", l'una e l'altra reciprocamente assunte come correttivo

autoreferenziale (piuttosto che come applicazioni a posteriori), l'una e l'altra giocate nella verificabilità del testo.

Per contro 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. La congettura di un critico del testo, anzi già la supposizione che sia necessaria una congettura, un intervento sul testo, non può essere disgiunta dal modo in cui egli intende il passo, così come la decifrazione di un manoscritto non precede semplicemente, fondandola, la comprensione ma viene sempre determinata anche da quest'ultima: tutto ciò in un processo in cui comprensione e decifrazione si prevengono, confermano e correggono a vicenda. (SZONDI, 1992, pp. 31-32)

In questo senso di probabilità e controllo relazionale la pratica dell'interpretazione per un'ermeneutica contemporanea può prospettare il proprio "verso dove" epistemologico, nell'atto stesso in cui ne sta generando il tracciato.

Bibliografia

- AGOSTINO 1983 *De Trinitate. La Trinità*, Roma, Città nuova.
- BETTI, EMILIO 1955 *Teoria generale della interpretazione*, Milano, Giuffré.
- BIAGINI, ENZA 1994 *Puntare sui segni*, in Autori vari, *Retorica e interpretazione*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, pp.17-50.
- CERUTI, MAURO 1986 *Il vincolo e la possibilità*, Milano, Feltrinelli.
- DERRIDA, JACQUES 1996 *Critica e clinica*, Milano, Raffaello Cortina editore.
- ECO, UMBERTO 1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
1995 *Interpretazione e sovrainterpretazione*, Milano, Bompiani.
- FERRARIS, MAURIZIO 1988 *Storia dell'ermeneutica*, Milano, Bompiani.
- KELEMEN, JÁNOS 1994 *Profili ungheresi e altri saggi*, Soveria Mannelli, Rubbettino editore.
- JUHL, P.D. 1980 *Interpretation. An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*, Princeton, Princeton University Press.
- LA MATINA, MARCELLO 1994 *Il testo antico. Per una semiotica come filologia integrata*, Palermo, L'epos.
- LOTMAN, M. JURIJ 1985 *La semiosfera*, Venezia, Marsilio. Noferi, Adelia
1997 *Soggetto e oggetto del testo poetico*, Roma, Bulzoni.

- PETŐFI, JÁNOS S. 1984 *Hypotheses in the descriptive text interpretation*, in Autori vari, *Linguistica testuale*, a cura di L. Coveri, Roma, Bulzoni, pp.19-29.
- PETRARCA, FRANCESCO 1992 *Secretum*, a cura di E. Fenzi, Milano, Mursia.
- PRIGOGINE, ILYA E STENGERS, ISABELLE 1981 *Vincolo*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. XIV, Torino.
- PRIGOGINE, ILYA 1997 *La fine delle certezze*, Torino, Bollati Boringhieri.
- SZONDI, PÉTER 1992 *Introduzione all'ermeneutica*, trad. it. di B. Cotti Marinoni, Torino, Einaudi (*Einführung in die literarische Hermeneutik*, 1975)
- 1996 *Saggio sul tragico*, trad. it. di G. Gorelli, Torino, Einaudi (*Versuch über das Tragische*, 1961). Tassoni, Luigi
- 1995 *Semiotica dell'arte e della letteratura*, Pécs, Edizioni Dante Alighieri.
- 1996 *Sull'interpretazione*, Soveria Mannelli, Rubbettino editore.
- VATTIMO, GIANNI 1994 *Oltre l'interpretazione*, Bari Laterza.
- WEINRICH, HARALD 1976 *Metafora e menzogna*, Bologna, Il Mulino.

CONTRIBUTI AI VALORI DELL'IMPERFETTO ITALIANO

Se gli slavisti — sulle orme di A. M. Peškovskij, il grande linguista e teorico — sono concordi nell'individuare la principale ricchezza grammaticale e stilistica del russo nella categoria dell'aspetto verbale, gli italianisti possono indubbiamente e a buon diritto constatare che le ricchezze analoghe dell'italiano, a parte alcuni fenomeni altrettanto importanti, sono legate appunto al sistema temporale-aspettuale del verbo italiano nell'ambito del quale viene dedicata particolare attenzione sia dal punto di vista puramente didattico che scientifico alla cosiddetta "consecutio temporum et modorum" (cfr. A. M. Peškovskij 1923).

Negli ultimi tempi, con l'aumento del numero dei lavori di carattere linguistico-contrastivo, sempre maggiore importanza viene attribuita dagli specialisti ai fenomeni "paralleli" in lingue differenti tra loro ma aventi le stesse (o simili) categorie dell'aspetto verbale, questione ritenuta da molti linguisti controversa, per lo meno relativamente all'italiano.

Tra gli studi fondamentali riguardanti l'aspetto italiano si ricordano in questa sede soltanto quelli più recenti di G. B. Moretti—G. R. Orvieto 1979; P. M. Bertinetto 1986; L. Serianni 1988; M. Sensini 1990; G. Salvi—L. Vanelli 1992; C. Piva 1993 (1979); M. Farkas 1998.

Come breve introduzione ci soffermiamo per tangenterem sulla nozione e sulla natura semantica dell'aspetto, facendo qualche accenno alle sue occorrenze nella lingua italiana.

L'aspetto verbale nella linguistica generale viene considerato per le lingue slave (in particolare, per il russo) una categoria "per eccellenza", "obbligatoria" per tutta la morfologia verbale, vale a dire, una "conditio sine qua non" del verbo. Per quanto riguarda l'esistenza o meno di questa categoria nelle lingue al di fuori del gruppo slavo, le opinioni degli studiosi divergono ancora oggi.

Alcuni specialisti — basandosi sull'esistenza/non-esistenza di questo fenomeno nelle diverse lingue — parlano di lingue "aspettuali" e "non-aspettuali". Il criterio formale dell'esistenza dell'aspetto in una certa

lingua riguarderebbe le manifestazioni sul piano morfologico in quanto opposizione esplicita di due diverse forme verbali (perfettiva, imperfettiva), con lo stesso significato lessicale. In altri termini, una azione quasi “si raddoppia” nella prospettiva del parlante e può essere “visualizzata” dal locutore in due modi, sia “perfettivamente” (quando l’azione è limitata nel tempo cioè resta all’interno di una prospettiva adottata da chi parla, cosicché il parlante si trova figuratamente «al di fuori dell’azione» in questione) sia “imperfettivamente” (quando l’azione “oltrepassa” la prospettiva adottata dal parlante, e arriva al di fuori dei limiti di carattere aspettuale posti dal parlante, cioè il chi parla si mette dentro all’azione). Le diverse valenze aspettuative veicolate dall’opposizione “perfettivo/imperfettivo” variano in relazione al modo in cui le diverse teorie interpretano il cosiddetto “significato invariante” di tale opposizione.

Le concezioni più condivise oggi sono la teoria di totalità (globalità)/non-totalità (globalità) e quella di terminatività/non-terminatività. Esiste, allo stesso tempo, un’opinione secondo la quale il sema della totalità non deve essere separato dalla terminatività dal momento che un’azione “totale” è necessariamente anche limitata nel tempo, sia che questa “limitatezza” riguardi la fase iniziale o quella finale oppure tutte e due le fasi insieme.

L’opposizione «perfettivo/imperfettivo» in tal modo va vista come un’opposizione “privata” in cui (al confronto di una opposizione “equivalente”) uno dei membri costituenti l’opposizione, quello di aspetto perfettivo, viene considerato “marcato” dal sema della totalità (-terminatività) caratterizzando l’azione designata dal verbo perfettivo in tutte le circostanze contestuali (e, cioè, la manifestazione del sema della totalità non dipende da nessun fattore contestuale), mentre l’altro membro della stessa opposizione resta da tal punto di vista “non-marcato”, “neutro” e come tale ha il compito primario di presentare l’azione in quanto “fatto”, serve piuttosto a “nominare” l’azione.

Si tratta dunque in questo secondo caso dell’aspetto imperfettivo che non possiede, dal punto di vista aspettuale, nessun significato che potrebbe essere contrapposto all’aspetto perfettivo. Cfr.: *Maša uze procitala etu knigu/* = *Maša ha già letto* questo libro ⇔ *Maša uze citala etu knigu/* = *Maša ha già letto* (*leggeva) questo libro.

In italiano in entrambi i contesti si usano i verbi “perfettivi” (nel nostro caso al passato prossimo), il che ci consente di presupporre a prima vista che esista una certa differenza tra carica semantica dell’imperfetto russo (nesoveršennyj vid) e carica semantica dell’imperfetto italiano (veicolata dall’aspetto imperfettivo). Se in russo, per esempio nell’opposizione privativa, l’imperfetto si comporta in modo “passivo”, all’opposto del perfetto, contribuendo così alla formazione di una correlazione

semantico-aspettuale “non-equivalente” ed assicurando così la marcatezza del membro perfettivo da un “minimo semantico” (invariante), sorge subito la domanda su una costellazione aspettuale del genere in italiano.

Per quanto riguarda la questione dell'esistenza della categoria dell'aspetto nella lingua italiana, noi condividiamo pienamente l'opinione di uno dei più grandi aspettologi italiani, Pier Marco Bertinetto, secondo il quale “[...] se ci si dovesse basare esclusivamente sulle caratteristiche morfologiche della coniugazione, non ci sarebbe molto da annotare sull'Aspetto in italiano, a parte la fondamentale opposizione Imperfetto e Perfetto. Ma il problema [...] è di natura eminentemente semantica: la presenza di opposizioni morfologiche non è che la spia esterna dell'esistenza di distinzioni più profonde, e tendenzialmente universali” (P.M. Bertinetto, op. cit. 83). (Questa osservazione di Bertinetto in un certo senso vale anche per l'ungherese.) Altra cosa se l'opposizione perfetto ↔ imperfetto in italiano sia di carattere privativo o meno. Non volendo dare una risposta precipitosa alla domanda noi consideriamo l'imperfetto e l'aspetto imperfettivo italiano come forma verbale adatta ad esprimere “l'indeterminatezza circa l'ulteriore svolgimento dell'evento o circa il numero di ripetizioni dell'evento considerato” (G. Salvi—L. Vanelli op. cit. 53).

Analogamente definisce la funzione dell'imperfetto Monica Berretta, notando che “l'imperfetto indicativo [...] è usato come tempo del passato durativo; statisticamente (e semanticamente) l'aspetto imperfettivo è correlato con il carattere dell'azione stativo” (M. Berretta 1993, 212).

Luca Serianni sottolinea l'incompiutezza dell'azione nel passato aggiungendo che le coordinate dell'azione passata (momento d'inizio, conclusione, ecc.) restano inesprese (cfr. L. Serianni, op. cit., 394).

Descrivendo le diverse funzioni delle forme temporali del verbo Giampaolo Salvi perviene ad una conclusione importantissima dicendo che l'imperfetto presenta l'evento “[...] in corso in un dato momento di riferimento nel passato. *Serve quindi per fare da sfondo a eventi presenti perfettivamente. Mentre leggevo, Paolo mi sottrasse il portafogli*” (G. Salvi—L. Vanelli, op. cit., 56). Di conseguenza, l'imperfetto, grazie al suo valore imperfettivo (aspettuale) organicamente partecipa alla realizzazione del cosiddetto *taxis*, caratterizzando il processo dell'enunciato in rapporto a un altro processo dell'enunciato senza riferimento al momento dell'enunciazione (cfr. R. Jakobson, 1966, 156).

Nell'ambito di un'analisi molto approfondita, Mária Farkas ricorda le tre aree espresse dall'imperfetto indicativo, e cioè quella temporale, aspettuale e modale (cfr. M. Farkas, 1998, 69).

Anche nelle lingue slave, in cui l'aspetto viene “morfologizzato” (nettamente formalizzato), si osservano nettamente le tracce di una concreta

solidarietà tra il tempo e l'aspetto del verbo. Tale solidarietà tra queste due categorie sembra essere ancor più evidente in italiano in cui le valenze aspettuali vengono manifestate appunto tramite la categoria del tempo e a livello semantico-sintattico. Com'è noto, le diverse forme temporali "canoniche" possono assumere anche vari significati modali.

Per l'imperfetto, Serianni propone di distinguere i seguenti valori aspettuali-temporali:

a) imperfetto descrittivo; b) imperfetto iterativo; c) imperfetto narrativo; d) imperfetto conativo; e) imperfetto di modestia; f) imperfetto irreali; g) imperfetto onirico e ludico; h) imperfetto prospettivo (L. Serianni, op. cit., 369-398).

Tra i valori menzionati sopra vengono considerati modali quelli che "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" (M. Farkas, op. cit., 70).

Giampaolo Salvi considera modali, tra le valenze dell'imperfetto indicativo l'imperfetto delle ipotetiche dell'irrealtà (in luogo del condizionale composto ed anche del congiuntivo piucchepperfetto) e il cosiddetto imperfetto di cortesia del tipo di *Volevo un caffè*, ecc. Oltre alle valenze sopraindicate, Mária Farkas distingue ancora l'imperfetto fantastico, l'imperfetto di pianificazione, l'imperfetto potenziale, l'imperfetto come futuro nel passato, l'imperfetto conato e imminenziale, l'imperfetto onirico, l'imperfetto ludico e l'imperfetto epistemico-doxastico (cfr. M. Farkas, op. cit., 69-73). L'autrice — esaminando con una grande competenza le funzioni dell'imperfetto modale in italiano — giunge alla conclusione che nella maggioranza delle manifestazioni dei valori modali (a parte alcuni casi come l'imperfetto per il futuro nel passato, l'imperfetto di conato e imminenziale e quello ipotetico) l'imperfetto perde il suo valore aspettuale (nell'uso onirico) o aspettuale e temporale insieme (l'imperfetto di cortesia, l'imperfetto fantastico, l'imperfetto di pianificazione, l'imperfetto potenziale, l'imperfetto ludico, l'imperfetto epistemico-doxastico).

Non volendo mettere in dubbio le osservazioni per altro molto fondate di M. Farkas in proposito, intendiamo soltanto aggiungere qualche informazione a quel che si è detto sull'argomento, completando in certo qual modo il quadro aspettuale-temporale-modale dell'imperfetto.

Il nostro punto di partenza sarebbe un'ipotesi secondo la quale l'imperfetto, in quanto tempo che a sua volta è portatore delle valenze aspettuali veicolate dalla voce verbale sul piano semantico-sintattico, assumendo nel contesto linguistico diverse connotazioni modali, non solo non perde le sue caratteristiche temporali e aspettuali, ma tali caratte-

ristiche — a nostro parere — sono indispensabili per il realizzarsi dei valori modali in questione.

Peraltro, a proposito delle frasi come *Signorina, volevo un paio di guanti di cinghiale. Ne avete?* e *Cercavo Marco, l'hai visto per caso?*, Cristina Piva, conformemente alla nostra posizione, ritiene del tutto banale far notare che nelle frasi citate sopra l'imperfetto non ha valore temporale (cfr. C. Piva, op. cit., 309-310). Si vuole aggiungere all'affermazione di Piva che lo stesso vale anche per il valore aspettuale dei verbi usati nei contesti citati sopra.

Per esporre chiaramente la nostra posizione riguardo al problema qui in esame riteniamo opportuno cominciare l'analisi da più lontano, tenendo presenti le radici semantiche dei fenomeni, per così dire, "superficiali" vigenti negli usi dell'imperfetto in diverse situazioni.

Se prendiamo in esame, per esempio, una frase del tipo di *Domani vado al Balaton*, a prima vista, possiamo constatare un rapporto semantico più o meno contraddittorio, che consiste nel fatto che all'interno dello stesso sintagma verbale, 'domani vado', figurano due piani temporali, il futuro (rappresentato da un elemento lessicale deittico: 'domani') e il presente (veicolato dalla forma morfologica del verbo 'vado'). Naturalmente, nessuno metterebbe in dubbio che questa frase, nonostante l'accordo semantico temporale, sia del tutto grammaticale (nella linguistica questo fenomeno viene chiamato in genere "presente in luogo del futuro o presente pro futuro — Serianni, op. cit., 393). La correttezza semantica (la grammaticalità) è basata in questo caso su una certa commutazione dei semi temporali modali, e — per quanto sia strano — anche aspetuali. In russo tale costellazione viene interpretata in quanto "presente dell'azione imminente": "nastoljašceje namecennogo dejstivija" vuol dire "presente dell'azione già prestabilita («pianificata») nel futuro".

Vediamo ora quali semi assicurano in fin dei conti "l'imminenza" dell'azione in un contesto del genere. Come si vede, nella frase citata sopra abbiamo a che fare con un predicato al presente indicativo. Com'è noto, il presente come tale ammette che il momento dell'avvenimento includa il momento dell'enunciazione in modo tale che quando si parla, l'azione di cui si parla è sicuramente in corso. Questo significa anche che, dal punto di vista del momento dell'enunciazione, l'azione può essere considerata come un processo che può essere contrassegnato con il sema di *duratività*, *incompiutezza*, *indeterminatività*.

D'altra parte, così come l'indicativo è il modo di realtà, il presente, *mutatis mutandis*, è il tempo di "attualità", di "sicurezza" nel senso che presenta l'azione come "fatto" (un'azione che è in corso deve essere considerata come un fatto "sicuro") a confronto di altri modi (condizionale, imperativo e congiuntivo) indicanti l'irrealtà degli eventi. Il futuro ha un

punto di coincidenza con l'irrealtà in quanto esprime un'azione che nel momento dell'enunciazione non è ancora in corso, non è fattuale e così non è ancora "sicura"; in altri termini, il grado di "sicurezza" dell'attualizzarsi dell'azione futura è minimo. A tal riguardo nell'ambito dell'indicativo il presente e il passato sono i due tempi in cui la "sicurezza" (fattualità) dell'azione è presentata al massimo grado. Nel nostro esempio *'Domani vado al Balaton'*, quindi, il presente indicativo con i semi di *duratività* (indeterminatività) e di *fattualità* ("sicurezza") presenta l'azione come "*fatto*", mentre l'elemento deittico "domani" traspone l'evento nel futuro. Possiamo parlare in effetti di una certa pianificazione dell'azione da parte del soggetto che comprende anche l'intenzione del parlante riguardo all'esecuzione dell'evento. Nella frase *Domani vado al Balaton* (in confronto al presente reale, come *Giuseppe va in biblioteca*), in realtà non si tratta di un'azione reale, visto che l'evento tramite l'elemento deittico lessicale 'domani' è collocato nel futuro. Quel che tuttavia suggerisce tale realtà (cioè come se l'azione si svolgesse davanti agli occhi del parlante) è appunto la forma di presente del verbo 'vado'. Il risultato di questa configurazione degli elementi semantici è che l'evento "soggettivamente" viene valutato (dal locutore) come reale, ma questa realtà (oppure "fattualità") è una realtà "immaginaria" che serve a sottolineare il valore di pianificazione dell'evento ed aumentare la forza dell'intenzione da parte del soggetto (che non è necessariamente il parlante) di eseguire l'azione in questione. I semi che consentono di realizzare una tale costellazione semantica sono (nel caso di un presente): a) duratività; b) fattualità; c) riferimento al futuro; d) valore di "pianificazione" (intenzionalità); e) presente.

Nel caso dell'imperfetto modale, per quello che riguarda lo stato dei rapporti nelle frasi come *Domani andavo al Balaton; Cosa c'era domani?; Desiderava signora?; Volevo un caffè*, ecc. la situazione è un po' diversa.

Per essere chiari vogliamo soffermarci su alcune caratteristiche categoriali principali dell'imperfetto indicativo dal punto di vista semantico. Ricordiamo che l'imperfetto è una forma verbale semanticamente ricchissima che oltre ad essere capace di collocare l'azione nel passato (facendo da sfondo alle altre azioni che si svolgono pure nel passato e partecipando in tal modo nella realizzazione del cosiddetto *taxis*), serve anche per caratterizzare l'evento del passato dal punto di vista aspettuale, e cioè presentare l'azione nella sua "non-integrità" ("non-totalità"), vale a dire nella sua "interminatività", "duratività". Abbiamo accennato sopra che così il presente come il passato (indicativo) sono i due tempi in cui un'azione (che si svolge o si svolgeva) va vista come reale, il che comprende anche la "fattualità" di essa. Sembra sia assolutamente logico constatare che il sema di "fattualità" vale anche per l'imperfetto, ma va

osservato nello stesso tempo che il “fatto” (costatazione di fatto), in quanto concetto aspettuale, si esprime in italiano in modo diverso che, per esempio, in russo. Abbiamo visto prima che il “fatto” nel passato in russo viene designato con l’aspetto imperfettivo (*Ja uze cital etu knigu*) mentre in italiano in tal caso bisogna ricorrere al perfetto: *Ho già letto questo libro*. “Leggevo già questo libro” risulterebbe una frase incompleta visto che dal punto di vista della *taxis* (come uno dei rapporti nella cui realizzazione l’imperfetto partecipa, diremmo, obbligatoriamente) essa deve essere completata con elementi rispettivi, per es.: “... da due ore quando mi sono accorto che avevo dimenticato di accendere la luce”.

Ora vediamo come si manifestano le caratteristiche temporali e aspettuative dell’imperfetto indicativo nei contesti “modali” del tipo di *Domani andavo al Balaton; Volevo un caffè*, ecc.

Quanto ai semi costitutivi di tali enunciati si possono individuare i seguenti: a) duratività; b) fattualità (basata sul passato); c) riferimento al futuro segnalato da un avverbio o suggerito dalla temporalità dei verbi di volontà, desiderio; d) “pianificazione” (intenzionalità) dal parte del soggetto; e) passato.

A guardare bene questi semi non esiste in superficie molta differenza tra gli enunciati del tipo di *Domani vado...* e quelli come *Domani andavo...*, ecc., a parte che il tempo di “partenza” nel primo caso è, formalmente, il presente (quanto al predicato) mentre nel secondo è il passato. Siamo invitati ad una concatenazione molto interessante dei semi differenti il che risulta dal fatto che segue. Nel contesto *Domani vado...*, come abbiamo detto sopra, il tempo di partenza è il presente rappresentato dal predicato ‘vado’ che con l’elemento ‘domani’ istituisce un rapporto temporale deittico con il punto di riferimento del momento dell’enunciazione. Nelle frasi del tipo di *Domani andavo...* invece il “domani” pur essendo un avverbiale deittico, istituisce un rapporto con una forma temporale-aspettuale (*andavo*) che, essendo un elemento organico di un rapporto ‘taxistico’, implicitamente dà luogo ad un evento “potenziale” che può accadere simultaneamente con l’azione imperfettivale sul suo sfondo, focalizzando in tal modo un punto sull’asse temporale di essa. Cfr. [Domani] [avevo incontrato Paolo mentre andavo in biblioteca.] In altri termini l’imperfetto, grazie alle sue proprietà aspettuative, rende l’azione adatta ad essere interrotta in un qualsiasi momento del suo svolgersi (visto che interrompere qualcosa è possibile soltanto se questo qualcosa è in corso).

In questo risiede, con grande probabilità, il segreto dell’uso dell’imperfetto indicativo nei contesti del tipo di *Domani andavo al Balaton*. Tali frasi si usano normalmente quando sullo sfondo dell’azione

presentata imperfettivamente “appaiono” i contorni di un altro atto che in certo senso quasi “incrociano” l’azione “primaria”. Sovrapponendosi ad essa in modo tale da poter eventualmente (potenzialmente) anche impedire il suo conseguente svolgimento.

Per quanto riguarda l’elemento avverbiale ‘domani’, esso — a nostro parere —, oltre che collocare l’azione sull’asse temporale nel futuro, serve a spostare l’evento in un settore di tempo in cui l’azione data “non è ancora in corso” e viene così considerata “non-reale”, il che offre lo spazio affinché si riveli un elemento pragmatico che sembra essere manifestato nel sema di “intenzionalità”.

Il sema della “potenziale interruzione” implicitamente attenua la forza d’intenzione finalizzata al compimento dell’azione e in certi contesti fa apparire il sema di “cortesia” o di “modestia”. Molto giustamente osserva Serianni (sulla scorta di Alessandro Ronconi) che l’imperfetto di modestia “[...] si adopera per esprimere «un desiderio presente con un tono garbato di apparente rinuncia: ‘volevo la tal cosa’ [...] quasi che il soggetto volesse dire ‘volevo questo, ma, se non è possibile, non importa, ‘ne fo a meno’ e simile “ (Serianni, op. cit., 395).

È da notare che attribuire il sema della “cortesia” soltanto all’imperfetto è una cosa poco fondata, anche se senza la presenza dell’imperfetto non si avrebbe questo valore. La “cortesia” — come noi riteniamo — è legata più che altro alla funzione prosodica del tono, dell’intonazione e soltanto attraverso il prisma di tale funzione può essere presente.

Il sema dunque di “possibile interruzione” (che viene riferito, come abbiamo detto, non a un’azione “reale”, ma soltanto all’intenzione del soggetto di agire) insieme con il sema di “pianificazione” (comprendente organicamente anche “l’intenzione” del soggetto) costituiscono la mappa pragmatica — modale dell’imperfetto italiano della cui realizzazione fanno parte i valori temporali — aspettuali-modali (relativi al modo indicativo) dell’imperfetto in quanto elementi indispensabili dell’apparato.

Se si volesse stabilire un ordine di rilevanza dei fattori aspettuali, temporali, modali, lessicali concorrenti a rivelare i valori detti sopra, pur essendo quasi impossibile, si dovrebbe mettere in primo luogo forse l’aspetto. Non per niente non si può sostituire nei contesti del genere l’imperfetto con un’altra forma aspettuale, diciamo, con un perfetto senza che il significato della frase rimanga immutato o senza che la frase diventi agrammaticale: *Volevo un caffè* ≠ *Ho voluto un caffè* oppure *Domani andavo a Parigi* ≠ **Domani sono andato a Parigi*.

Bibliografia

- P. M. BERTINETTO 1986: *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*. Firenze.
- L. SERIANNI 1988: *Grammatica Italiana*. UTET, Torino.
- M. SENSINI 1990: *La grammatica della lingua italiana*. Arnoldo Mondadori Editore, Milano.
- G. SALVI—L. VANELLI 1992: *Grammatica essenziale di riferimento della lingua italiana*. Le Monnier, Firenze.
- C. PIVA 1993 (1970): *L'aspetto verbale: una categoria controversa* in: *La linguistica italiana negli ultimi decenni II*. A cura di Lajos Antal, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993, 302-316.
- G. B. MORETTI—G. R. ORVIETO 1979: *Grammatica italiana*. Vol. 1. Il verbo. Editore Benucci, Perugia.
- M. FARKAS 1998: *Le funzioni dell'imperfetto "modale" italiano in ungherese*. In: "Nuova Corvina" (Rivista di Italianistica) dell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria, N° 4.
- M. BERRETTA 1993: *Morfologia*. In: *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*. A cura di A. A. Sobrero. Editori Laterza, 193-245.
- R. JAKOBSON 1966: *Saggi di linguistica generale*. Feltrinelli, Milano
- A. M. PEŠKOVSKIJ 1923: *Naš jazyk*. Moskva.

CONVERSAZIONE RETORICO-CIVILE IN EMANUELE TESAURO

La corrispondenza tra retorica e comportamento è uno dei quesiti più rilevanti della cultura barocca in cui la doppiezza, le metamorfosi bizzarre, la simulazione e la complicatezza nel parlare e nell'agire fondata sull'acutezza si diffusero sia nella vita pratica che nel linguaggio delle arti. Non può essere un caso che uno dei maggiori teorici spagnoli del concettismo, Baltasar Gracián, oltre al suo trattato *Agudeza y arte de ingenio* scrisse (sintetizzando *El héroe*, *El discreto* e *El político*) anche l'*Oráculo manual* del comportamento barocco. In Italia Matteo Peregrini, fautore del concettismo moderato con i suoi trattati *Delle acutezze* e *Fonti dell'ingegno*, fece eco e destò polemiche anche con opere di filosofia morale. Emanuele Tesauro, il maggior teorico del concettismo italiano, accanto al *Cannocchiale aristotelico*, presta molta attenzione e cura anche alla sua *Filosofia morale*, altro manuale dell'etica barocca. Anche per i letterati del Cinque- e Seicento era ovvia la possibilità di trattare parallelamente etica e retorica, essendo due lati della stessa realtà. Le questioni fondamentali del comportamento e della concezione poetica, infatti, si servivano delle stesse premesse, esprimevano cioè le stesse esigenze poste all'uomo che volesse affermarsi nella società e nei circoli letterari.

Se l'*acutezza* serviva, nella letteratura, a codificare e a decodificare concetti ingegnosi, a velare e a svelare incredibili accompagnamenti, la stessa *acutezza* era necessaria anche per vivere e sopravvivere in una società ambigua, tortuosa e complicata come fu quella barocca. L'immaginario, la sensibilità artistica, trovavano una perfetta analogia nell'atteggiamento etico e viceversa: le posizioni etiche dell'uomo si traducevano facilmente in metafore poetiche. Il *concetto*, come metafora barocca che nasconde i significati più complessi, è l'arte del fingere poetico. La *dissimulazione*, come attitudine o atteggiamento morale, a sua volta nasconde la realtà interiore per cedere il posto all'arte del fingere comportamental-sociale. Estetica ed etica coincidono, dunque, nell'immaginario dell'epoca barocca, tendono tutte e due, tramite la *simulazione*

poetica ed etica, a far vedere le cose come non sono in realtà e, allo stesso tempo, a celare la realtà per mezzo della *dissimulazione*. Apparenza e realtà sono, dunque, un gioco sottile dell'*acutezza* che è una predisposizione della mente ingegnosa per poter nascondere i segreti della poesia sotto il "bel velo" della metafora acciocché solo le menti altrettanto acute possano svelarli. D'altra parte ci vuole la stessa *acutezza*, cioè prudenza, per dirla in linguaggio etico, per poter mostrare l'apparenza e nascondere la realtà sempre sotto "l'onesto velame" del comportamento, cioè *simulare e dissimulare* nella società barocca.

La stretta affinità tra acutezza poetica e prudenza civile è evidente anche nelle definizioni del Tesauro. L'*argutezza*, infatti, è "grande madre di ogni ingegnoso concetto",¹ mentre "prudenza è la gran madre di tutte le virtù"² solo che tendono verso due fini: una è generatrice del concetto poetico, l'altra è presupposto della dissimulazione nell'ambito delle virtù morali. Il *Cannocchiale aristotelico* del Tesauro significa, prima di tutto, sperimentare la possibilità dell'interpretazione letteraria, risalire alla cultura del Barocco, al suo clima mentale, alla visione del mondo metaforico, mentre con la sua *Filosofia morale*, nello stesso clima mentale, l'autore riuscì a determinare l'atteggiamento umano, prudente tra i due estremi, nella società barocca.

La *F.M.* insegna la giusta *mediocritas* tra gli estremi in un universo non più univoco che si compone di motivi a volte contraddittori. In queste due opere di Emanuele Tesauro, che derivano "dall'alto Fonte del grande Aristotele", (frontespizio della *F.M.*) possiamo dimostrare che la retorica barocca non rimane nell'ambito delle speculazioni retorico-poetiche: retorica, come arte della parola, e poetica, come arte delle finalità e dei modi della creazione artistica, hanno la loro corrispondenza nel campo della vita civile. Come parlare, per quale scopo parlare e con che mezzi parlare sono, infatti, argomenti centrali del gran tema della *civil conversazione*, intesa in senso lato, che abbraccia tutte le manifestazioni, forme e finalità dell'uomo nella vita sociale.³ La conversazione è un concetto

¹E. TESAURO, *Cannocchiale aristotelico*, Venezia, 1688. p.1. (In seguito C.A.)

²E. TESAURO, *Filosofia morale*, Venezia, 1719. p. 437. (In seguito: *F.M.*)

³In questa sede non possiamo che alludere sommariamente al grande tema della *civil conversazione* tanto caro, già nel secolo precedente, alla precettistica etico-comportamentale. La teorizzazione più analitica e di maggior prestigio europeo rimane naturalmente quella di Stefano Guazzo, la cui *Civil conversazione* (Venezia, 1575) pur riassumendo le teorie consone sull'argomento, dai classici greco-latini al Castiglione e Della Casa, propone un nuovo orizzonte sociale, più vasto e più eterogeneo. La *conversazione* è interpretata anche dal Vocabolario della Crusca (Venezia, 1612) come manifestazione dei rapporti sociali per

ingegnoso adatto ad esprimere in belle parole i pensieri più sofisticati ma, allo stesso tempo, è il termine tecnico del comportamento, della vita civile, manifestato in gesti, segni, in "parola mutole". L'argutezza stessa nella definizione tesauriana è, tra l'altro, un "piacevolissimo condimento della civil conversazione"⁴ la quale è il nesso tra il discorso poetico concettoso e quello prudente socialmente determinato.

La conversazione "cortigiano", com'è noto, anche per il *Cortegiano* del Castiglione era un criterio fondamentale, fondato sul "bon giudicio": "chi ha da accomodarsi nel conversare con tanti, bisogna che si guidi col suo *giudicio* proprio e [...] ogni dì muti stile e modo, seconda la natura di quelli con chi a conversar si mette",⁵ e, in più, tutto sarebbe invano "se le sentenzie espresse dalle parole non fossero *belle, ingegnose, acute, eleganti e gravi*, secondo 'l bisogno".⁶ Nella conversazione rinascimentale ormai si manifestava l'assoluta funzionalità sociale della parola, relativa alla sua pratica di rapporto. La sprezzatura castiglionesca è una maschera sociale che va cambiata secondo le circostanze, essendo applicabile sia allo stile verbale, sia al comportamento, alle norme etiche e di etichetta. Il Della Casa, nel suo trattato in cui "si ragiona de' modi che si debbono o tenere o schifare nella *comune conversazione*, cognominato Galateo", all'inizio dell'opera ci avverte subito che, non essendo tempo di grandi virtù, è meglio soffermarsi sulla "convenevolezza de' modi e delle maniere e delle parole"⁷ costumati e piacevoli sotto un controllo sociale sempre più vincolante. Nella civil conversazione, dopo la teorizzazione di Stefano Guazzo in piena Controriforma, si colgono le premesse esplicite dell'inganno faceto e piacevole in uno spazio storico sempre più aperto verso la "dissimulazione onesta" di un Torquato Accetto. La conversazione già in Castiglione doveva manifestarsi "con una certa temperata e faceta piacevolezza",⁸ in cui è facile individuare la mediocrità tra i due estremi della

realizzare fini onesti, utili e piacevoli, cioè "usare, trattare insieme, praticare, bazzicare".

⁴C.A., p. 1.

⁵B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam, Garzanti, Milano, 1981. p. 143.

⁶*idem*, p. 74.

⁷G. DELLA CASA, *Galateo*, a cura di A. Di Benedetto, in *G. d. C. e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento* UTET, 1970. p. 194.

⁸*Cort.* II. 15.

F.M. del Tesauro, nonché i temi della facetudine e della piacevolezza, tanto cari al nostro autore. Tesauro, infatti, esponendo nella *F.M.* la *Genealogia delle virtù morali e de' lor vizi estremi*, inserisce nella civil conversazione la virtù della veracità, della facetudine e della piacevolezza, strettamente legate, come vedremo, all'acutezza poetica.

La veracità è "un abito virtuoso dell'anima, il quale consiste nella mediocrità circa la verità di quelle cose, che noi comunichiamo ad altri nelle civili conversazioni".⁹ Di conseguenza, è una capacità di adeguarsi sotto il segno della convenevolezza: "sarà dunque il verace sincero co' sinceri, simulato co' simulati, mezzano co' mezzani, né perciò lascerà di esser verace"¹⁰ perché veracità "non consiste nel dire tutto ciò che è, ma tutto ciò che conviene, avendo riguardo al luogo, al tempo ed alle persone"¹¹. La veracità potrebbe esser interpretata come simulazione del vero, vale a dire è la verosimiglianza poetica, una tesi poetica per eccellenza. Se il verosimile poetico tende a sembrare vero, il verace etico, a sua volta, tende ad avere le sembianze del vero. Tesauro era senz'altro conscio di poter collegare ancora una volta poetica ed etica nella conversazione. Questo adattarsi *verace* si realizza nella conversazione *faceta* e *piacevole*. È da ricordare che, anche nel Castiglione, la facezia costituisce un elemento fondamentale della conversazione, siccome il cortigiano "sia tale che mai non gli manchin ragionamenti boni e commodati a quelli co' quali parla, e sappia con una certa dolcezza recrear gli animi degli auditori, e con motti, e facezie discretamente indurgli a festa e riso, di sorte che, senza venir mai a fastidio o pur a saziare, continuamente diletti"¹². La facetudine in questo modo abbraccia le qualità intellettuali dell'uomo: ingegno, arguzia, acutezza possono infatti manifestarsi nelle conversazioni moralmente irreprensibili, retoricamente convincenti. Il Tesauro riprende l'uso obbligatorio dei detti spiritosi, dicendo nella *F.M.* che "le facezie dunque sono i più dolci condimenti della civil conversazione"¹³ che nascono, similmente ai concetti poetici, nelle menti acute ed ingegnose. A questo punto Tesauro stesso si riferisce al proprio *Cannocchiale*, sottolinea

⁹*F.M.* p. 288.

¹⁰*idem*, p. 294.

¹¹*idem*, p. 295.

¹²*Cort.* II. 61. È da notare che la facezia anche qui è strettamente correlata al diletto, alla piacevolezza.

¹³*idem*, p. 305.

ando l'affinità tra l'ingegnoso e il faceto. La facezia ("chiamata anche urbanità, cioè civiltà"¹⁴ nell'ambito della buona creanza "è una operazione dell'intelletto che insegna alcuna cosa con maniera ingegnosa. Maniera ingegnosa è quella che significa le cose, non per li mezzi propri, comuni, ma per mezzi figurati e *finti* dall'ingegno, e perciò nuovi ed inaspettati, come i concetti poetici, che non son veri, ma imitano il vero come se tu, volendo dire amore, dicessi fuoco."¹⁵ I concetti poetici, dunque, sono finti, simulati e dissimulati, similmente ai mezzi della conversazione civile, al comportamento sociale che, in epoca barocca, si nasconde sotto la doppiezza, sotto l'imitazione del vero. Le facezie costituiscono un forte rilievo intellettuale in cui emerge l'acutezza, l'arguzia, l'ingegno che crea *velocemente* la metafora barocca. Conviene dare un'occhiata alla definizione della metafora nel *C.A.*, contraddistinta dalla *veloce* capacità associativa, nonché la definizione dell'intelletto sagace della *F.M.*, caratterizzato a sua volta dal mettere insieme *velocemente* notizie e circostanze altamente nascoste. È impossibile non ricordare la scenicità assoluta della facezia che mostra e occulta, simula e dissimula, si adatta *velocemente* alle scene, ai personaggi della vita civile.

La parola faceta, infatti, non è soltanto la forma di un testo letterario ma anche un gesto sociale, dato che ci sono due sorte di facezie, cioè di parole e di fatti. La prima appartiene piuttosto alla retorica, la seconda riguarda le questione dell'etica: "In una paroletta — dice nel *C.A.* — transpaiono tutte quelle nozioni di generi differenti: terra, prato, amenità, uomo, anima, riso, letizia", cioè in una parola si scorge "un pien teatro di maraviglie"¹⁶ che è la formula più caratteristica (a sua volta metaforica) a cui fa il ricorso il *C.A.* per descrivere il processo e l'effetto della metafora. L'idea stessa del *C.A.*, come sappiamo, è una metafora: un cannocchiale che è sinonimo figurato del *metodo*, insegna a veder chiaro anche nei sensi più figurati nel "teatro delle maraviglie".

Il teatro del *C.A.*, come termine figurato, indica un insieme organico di uno spettacolo scenico di "machine teatrali" che creano "l'arte con *piacevol* inganno".¹⁷ L'inganno è tanto meglio riuscito quanto è più piacevole e ornato. La piacevolezza entra così ad avere un forte rilievo

¹⁴*idem*, p. 306.

¹⁵ *idem*, p. 306.

¹⁶*C.A.* p. 165.

¹⁷*C.A.* p. 273.

poetico, ma la stessa piacevolezza può rendere grata anche la conversazione civile. È la forma del comportamento, la forma dei gesti, dei costumi civili che, appunto perché piacevoli, possono non soltanto dilettere ma anche più facilmente persuadere. Il trionfo dell'ornato non deriva soltanto da un'evoluzione interna degli strumenti tecnici del barocco, bensì da un atteggiamento mentale ramificato nelle forme del costume e nei rapporti di vita dominanti dell'epoca. Con il piacevole inganno poetico, che è uno dei mezzi dell'argutezza, si trapassa all'inganno morale che viene chiamato "adeguarsi, adattarsi" alle condizioni di fatto. Questo inganno piacevole della conversazione è il nesso, dunque, tra "il teatro delle meraviglie" del C.A. e "il teatro del mondo" della F.M..

Il "teatro del mondo" funziona con gli stessi "fingimenti" del "teatro delle meraviglie". La conversazione civile stessa è il metodo, la scena dell'inganno, una maschera, se vogliamo, con cui l'arte della parola diventa l'arte del vivere, la scena del vivere all'insegna della teatralità assoluta: ognuno deve imparare il proprio ruolo per poter recitarlo nel modo più perfetto sulla scena del teatro del mondo: "ogni cavaliere, ogni donna finge alcun personaggio, chi di re, chi di amazzone, chi di cavaliere errante, chi di servo"¹⁸. Questo gioco di società vale anche per la vita in società. L'uomo presenta al mondo una maschera, dietro la quale sono nascosti i fini più diversi in acuto e ingegnoso gioco di apparenza e realtà, simulazione e dissimulazione tra cui i confini sembrano sfumare. "Le prospettive delle scene, in lontananza paiono templi, torri, teatri, e selve, e mari, ma se ti accosti sono legnami e cenci e cartacce grossamente imbrattate"¹⁹. La metamorfosi del reale è rintracciabile nel passo seguente della F.M.: "Alcuni quadri di prospettive se le miri da un lato ti rappresentano un mostro, se dall'altro ti rappresentano una faccia umana."²⁰ Come se questi quadri rappresentassero gli estremi viziosi tra il giusto mezzo...

Bisogna, allo stesso tempo, nascondere lo sforzo, l'artificio della recita. L'arte di nascondere l'artificio è applicabile tanto allo stile verbale-

¹⁸C.A. p. 34.

¹⁹F.M. p. 496.

²⁰F.M. p. 389.

poetico, quanto allo stile del comportamento, alla buona creanza. Tema, quest'ultimo, preso in esame anche dalla *F.M.*²¹, conferendo così alla buona creanza una funzione etica, oltre alla funzione di etichetta già esistente. Questa virtù morale s'impara con l'educazione e nella pratica, "nelle civili conversazioni, perciò dai latini fu nominata urbanità e civiltà dagli italiani, che suona il medesimo. Anzi perché singolarmente si professa nelle corti tra donne e uomini gentili, con voce più propria si chiama cortesia e gentilezza ed anco leggiadria, e leggiadri si chiamano i ben creati, quasi osservatori delle leggi della civiltà"²². Il Tesauro si preoccupa di dare una definizione precisa alla buona creanza non soltanto per una mentalità classificatoria ma soprattutto perché il Della Casa — secondo il nostro autore — non trattava della buona creanza come di una vera e propria virtù, "meritando pure questa virtù di essere inserita anch'essa e filosofamente esaminata coi principi della filosofia morale"²³. Ecco che l'etichetta diventa o dovrebbe diventare parte dell'etica: "osservai — dice il Tesauro — che la buona creanza o sia civiltà è compresa tra le prenominate virtù che condiscono la civil conversazione, cioè affabilità, veracità e facetudine."²⁴ I costumi, le "belle maniere" dell'alcasiane, diventano sempre più raffinati e tendono a nascondere, cioè dissimulare, le fatiche con cui si è arrivati a tale raffinatezza: "siccome si parla non solo con parole, ma coi scritti, coi cenni, coi fatti, con gli abiti, col silenzio istesso, così con tutte si persuade o s'inganna"²⁵. La civil conversazione si dilaga in questo modo, "procura di compiacere altrui"²⁶ con i mezzi più diversi.

Anche nei rapporti interpersonali, in fin dei conti, vi è un sottile gioco tra apparenza e realtà: c'è artificio, artificiosità, ricercatezza, ma bisogna celarla con i mezzi della dissimulazione, cioè con una bravura formale che lascia intatta l'essenza interiore dell'uomo, cedendo spazio alla molteplicità nel comportamento. La dissimulazione barocca stessa, come mezzo della civil conversazione, è una metafora, la metafora del comporta-

²¹Per essere precisi soltanto due edizioni contemporanee includono il tema della buona creanza, quella veneziana del 1673 e del 1688.

²²*F.M.* p. 270.

²³*F.M.* p. 273.

²⁴*idem*, p. 273.

²⁵*idem*, p. 292. Persuasione e inganno tendono, dunque, a diventare sinonimi.

²⁶*idem*, p. 281.

mento sociale sotto diverse forme: silenzio, pazzia, vestimenti (con special riguardo alla funzione del velo e del manto che comporta tutta una serie di possibilità), nonché la maschera, immaginata o reale che sia.

Qualunque sia il mezzo, necessita l'acutezza che è un modo di vedere e di far vedere la realtà attraverso un simulacro, "per un istraforo di prospettiva"²⁷. In fondo, letteratura e vita civile possono esser studiate con lo stesso telescopio...

²⁷C.A. p. 185.

L'OPERA DI BRUNETTO LATINI NELLA LETTERATURA ITALIANA MEDIEVALE (2)¹

1. Introduzione. "(...)sommo maestro in retorica, tanto in bene saper dire come in bene dittare"², 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 libri, 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 dotti, si 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 appena a contribuire al riconoscimento e rivalorizzazione di alcuni aspetti e segmenti della sua raccolta.

¹La prima parte di questo studio si trova in *Nuova Corvina*, Rivista di Italianistica dell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria n. 4, 1998. pp. 231-245

²GIOVANNI VILLANI, *Cronica*, libro VIII, cap. 10

2. **Li Tresors.** Seguendo sempre un ordine cronologico forse sarebbe più giusto analizzare il *Tesoretto*³, ma siccome il più complesso sforzo culturale di Brunetto è il *Tresors*, l'opera che lui stesso raccomanda a Dante⁴, ci pare ugualmente ragionevole parlare prima di quest'ultima.

Secondo l'autore proprio il *Tresor* è una somma, un "*livre compilez de sapience...qui est estrais de tous les membres de philosophie en un somne briement*"⁵, scritta in lingua d'oïl, fatto così giustificato da Brunetto: "*Et se aucuns demandoit pour quoi cist livres est escriz en romans, selonc le langage des François, puisque nous somes Ytaliens, je diroie que ce est por .ij. raisons, l'une, car nous somes en France, et l'autre porce que la parleure est plus delitable et plus commune a toutes gens.*"⁶, che si divide in tre libri⁷ e poi si suddivide in un certo numero di

³Il *Trésor*, enciclopedia vasta e bene organizzata in tre libri, fu iniziata o parallelamente o di poco successivamente al *Tesoretto*:

"...Cortesia e Larghezza,
E Leanza, e Prodezza.
Di tutte quattro queste
Io puro senza veste
Dirò in questo libretto.
Dell'altre non prometto
Di dir né di contare;
Ma chi 'l vorrà trovare,
Cerchi nel gran Tesoro,
Ch'io farò per coloro,
Ch'hanno lo cor più alto.
La farò il gran salto
Per dirle più distese

Nella lingua francese.(...)" in *Il Tesoretto e il Favoleto di Ser Brunetto Latini*, Firenze, Presso G. Molini, MDCCCXXIV. cap. XIV. vv. 81-94.

⁴"...Sieti raccomandato il mio 'Tesoro',
Nel Quale vivo ancora, e più non cheggio." in A. Dante: *Divina Commedia*, Inf., c. XV. vv. 119-120.

⁵*Li Tresors*, (par P. Chabaille) ed. cit., p. 1

⁶Ibidem. p. 3. Una giustificazione analoga a quella di Martino da Canale per la sua *Cronique des Veniciens*: "...por ce que la lengue francheise cort parmi le monde et est (la) plus delitable a lire et a oïr que nule autre.", che fu scritta ugualmente in francese. Però 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, pp. 81-82.) aggiunge: "*Brunetto Latini, dont on cite ordinairement le Trésor comme une preuve de l'usage du français par les Italiens, ne doit pas être allégué ici, car si la phrase célèbre (...) prouve l'estime en laquelle on tenait notre langue, elle ne prouve rien en particulier pour l'Italie, d'autant que l'auteur a bien soin d'ajouter un autre motif pour justifier le choix du français: c'est qu'il écrit en France. Martino da Canale a pour notre recherche une bien autre importance. Il*

parti e di capitoli; tuttavia questa divisione generale non pare tanto sistematica, tutto ci pare classificato o ravvicinato piuttosto a casaccio⁸. Il primo libro comprende sommarie indicazioni di teologia, di storia e nozioni più dettagliate di anatomia, geografia, e di zoologia; il secondo, diviso in due sezioni, di cui la prima, è la traduzione parziale e il commento dell'*Etica nichomachea* (nel cosiddetto *Compendium Alexandrinum* di Ermanno il Tedesco, 1243-44), mentre la seconda è un trattato sui vizî e le virtù basato essenzialmente sulla *Summa aurea de virtibus* del francese duecentista Guillaume Perrault con prestiti dal *Moralium dogma philosophorum* (forse di Guillaume di Conches) e da scritti similari⁹. Infine il terzo libro, il più importante di tutti, contiene la trattazione della *Rettorica* (fondata in sostanza sul *De inventione* ciceroniana, ma oltre il punto a cui si ferma il trattato italiano già presentato, e sul *De Rhetoricae cognitione* di Boezio) e della *Politica*, basata probabilmente su una fonte comune perduta, e varî trattati e documenti anche italiani, come *Li fet des Romains*, l'*Oculus pastoralis*, e il *De Regimine civitatum* di Giovanni da Viterbo, documenti ufficiali del comune di Siena¹⁰, dove si delinea un vivido quadro della democrazia comunale italiana, contrapposta alla monarchia francese come forma più perfetta di governo¹¹.

était vénitien; il écrivait sa *Chronique des Vénitiens* (vers 1275) à Venise, pour ses compatriotes, et il n'hésita pas à l'écrire en français, répétant avec une légère variante la parole de son contemporain Brunetto Latini."

Per la traduzione italiana abbiamo quella del giudice fiorentino Bono Giamboni della seconda metà del secolo XIII.

⁷Cfr. *Li Tresors*, ed. cit., p. X. dell'Introduzione, nota 2.: "Nous avons cru devoir adopter cette division en trois livres, et rejeter celle en quatre, établie arbitrairement par quelques manuscrits, notamment par les n^{os} 7066, 7365 de la Bibl. nat. par le ms. coté Reg. 17, EI, du British museum, par le ms. n^o 160 de la ville de Genève, etc."

⁸Si tratta di un'opera "de plan assez chaotique... mais que domine l'intention générale d'instruire ceux qui gouvernent les cités, spécialement italiennes; abandonnant la conception purement littéraire de la rhétorique," dove l'autore "restaure la notion romaine de l'orateur politique et de l'efficacité verbale." in P. ZUMTHOR, *Histoire Littéraire de la France médiévale*, p. 265

⁹Cfr. *Poeti del Duecento*, ed. cit., p. 171-172.

¹⁰Cfr. *Enciclopedia Dantesca*, ed. cit., p. 581.

¹¹Brunetto ragiona in termini cittadineschi, di stretta democrazia comunale, dunque non a norma della monarchia francese, "selon ce que requiert l'usage de son pais... Et sor ceste maniere parole li Maistres, car li autres (cioè la struttura politica di Francia) n'appartient pas ne à lui ne à son ami." *Li Tresors*, ed. cit., p. 577.

Dal prologo, in cui il lavoro fu dedicato a quel misterioso amico¹², alla cui persona abbiamo già fatto allusione¹³, sappiamo che “*ne puet nus hom savoir des autres choses plainnement se il ne seit ceste premiere partie dou livre*”. Il primo libro tratta dell'origine del mondo, della natura di Dio, della storia dell'Antico e del Nuovo Testamento, nella quale è intercalata la fondazione dei primi governi¹⁴; conosciamo anche la divisione in epoche della storia dell'umanità¹⁵, poi vengono alcuni capitoli sulla storia di Francia e d'Italia su l'imperatore Federico II., i quali, come già abbiamo accennato (cfr. *Nuova Corvina* n.4 p. 233 nota 13.) furono scritti dopo il suo ritorno a Firenze.

Segue una specie di storia naturale, nella quale abbiamo per esempio degli studi sulla rotondità della terra¹⁶, o sul movimento del sangue¹⁷ nello stesso capitolo, più tardi sulla cosmogonia¹⁸ e la

¹²“*Et porce que li tresors qui ci est ne doit estre donez se à home non qui soit soffisans à si haute richesce, le bailleraï je à toi, biax dous amis; ca tu en es bien dignes selonc mon jugement.*” *Li Tresors*, ed. cit., p. 2.

¹³Cfr. *Nuova Corvina* n. 4, p. 234 e note 16 e 17.

¹⁴“*Dui regne furent en terre principalement, qui de hautesce et de force et de noblesce et de seignorie ont sormonté touz les autres, en tel maniere que tuit li autre roi et roiaume dou monde furent aussi comme apendanz à ces .ij.: ce est li regnes des Assiriens premierement, et puis cil des Romains; mais il furent devisé et en tens et en leu; quar tout avant fu cil des Assiriens, et en sa fin commença cil as Romains.*”

Cil des Assiriens fu en Orient, si comme est en Egypte, car ce est tout .i. regne des Assiriens et des Egyptiens; mais li regnes as Romains est en Occident, jà soit ce que li uns et li autres tenist la monarchie de tout le monde.” *Li Tresors*, ed. cit., p. 26

¹⁵“*Sachiez que li aage dou siecle sont .vj., dont li premiers fu de Adam jusques à Noé; li secons fu de Noé jusques à Abraham; li tiers de Abraham jusques à David; li quars de David jusques à Nabugodosor, quant il destruit Jherusalem et prist les Juis; li quinz aages fu adonc jusques à la naissance Jhesu Crist; li sixte, de Jhesu Crist jusques à la fin dou monde.*” *Ibidem*, p. 26.

¹⁶“*...mais Aristotes li granz philosophes dist que il est un autre element hors de ces .iiij., qui n'a point de nature de complexion as autres, (...) Cist elemenz est apelez orbis, ce est uns ciel reons qui environne et enclost dedanz soi touz les autres elemenz et les autres choses qui sont hors de la divinité; et est autressi au monde comme est l'escaille d'un uef, qui enclost et enserre ce qui est dedanz. Et porce que il est touz reons, conient il à fine force que la terre et la forme dou monde soient reont.*” *Ibidem*, p. 110.

¹⁷“*... comme li sang de l'ome qui s'espant par ses vaines, si que il encherche tout le cors amont e aval.*” *Ibidem*, p. 115.

geografia, idee che si ritrovano ugualmente nel *Tesoretto*, dopo di che Brunetto Latini osservando l'**agricoltura** e l'**economia rurale**, fa alcune note sul contrasto tra le costituzioni morali e politiche della Francia e dell'Italia¹⁹.

I capitoli **zoologici**²⁰, sono dei prestiti da Aristotele, da Plinio e da alcuni Bestiari o poesie o trattati antichi²¹.

Arrivati al **secondo libro** "*qui traite des vices et des vertuz,*" sappiamo che "*est de precieuses pierres qui donent à home delit et vertu, ce est à dire quels choses hom doit faire et quels non, et monstre la raison por quoi.*"²²

Si tratta dunque di conoscere "...li mot et li enseignement des sages, dont chascuns vaut à la vie des hommes, et por biauté et por delit et por vertu, car nule pierre n'est chiere se por ces .iiij. choses non. Et cist enseignementz sera sor les .iiij. vertuz actives. Dont la premiere est Prudence, qui est senefiée par l'escharboucle, (...) La seconde est Atempance, qui est senefié par le safir, (...) La tierce est Force, qui est senefiée par lie diamant, (...) La quarte vertu est Justise²³, qui est senefiée par l'esmeraude..."²⁴. Ritroviamo qui l'*Etica* d'Aristotele, però Brunetto non ne fa un segreto, "...maistre Brunez Latins escrit en ce livre; Mais tout avant voldra il

¹⁸Questi discorsi, come quelli dei quattro umori della natura umana (cfr. *Li Tresors* ed. cit., p. 106), li ritroviamo in parte nel *Tesoretto*, ed. cit., cap. VIII. vv. 1-21. e cap. X. vv. 3-4....ecc.

¹⁹"*En maisonner convient veoir se li tens et li leus est en guerre ou en pais, ou se li manoirs est dedanz la vile ou loing de gent; car li Ytalien, qui sovent guerroyent entre eulx, se delitent en faire tours et hautes maisons de pierre; et se ce est hors de vile, il font fossez et paliz, et murs et torneles, et pons et portes coleices; et sont garni de mangoniaus et de pierres, et de saiettes et de toutes choses qui à guerre besoignent por deffendre et por offendre, et por la vie des homes enz et hors maintenir.*

Mais li François ont maisons granz et plenieres et peintes, et beles chambres por avoir joie et delit sanz guerre et sanz noise; et por ce sevent il miels faire praiiaus et vergiers et pomiers entor lor manoir, car ce est une chose qui molt vaut à delit d'ome." *Li Tresors*, ed. cit., pp. 179-180.

²⁰Cfr. *Nuova Corvina* n. 4 pp. 237-238 nota 25.

²¹*Elucidari de las Proprietatz de totas res naturals*, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. F s 4, in-fol. 145 r^o, col. 2.; Ms. 81. La Vall. fol. 79, col. 2.;

Richard de Barbezieux in *Choix de poésies originales des Troubadours*, t. III, p. 458.

Adam de la Halle in *Hist. Littér. de la France*, t. XX, p. 656.

Quenes de Béthune in *Poètes avant 1300*, Ms. à la Bibliothèque Nationale, fol. 982.

Miroir du Monde, Ms. 7363, fol. 216

²²*Li Tresors*, ed. cit., p. 2.

²³Cfr. *Tesoretto*, ed. cit., Cap. XIV.

²⁴*Li Tresors*, ed. cit., p. 256.

fonder son edifiement sor le livre de Aristote; et si le translatera de latin en romans, et le metra au commencement de la seconde partie de son livre."²⁵

La seconda sezione di questo libro è dunque un trattato sui vizî e sulle virtù basato essenzialmente sulla *Summa aurea de virtibus* di Guillaume Perrault con prestiti dal *Moralium dogma philosophorum*²⁶, e da scritti similari. Nel prologo di questa sezione Brunetto Latini spiega il perché: "...por mielz descobrir les dis de Aristote". Tra altri passaggi interessanti chiamiamo l'attenzione al capitolo LXXXIX. dove abbiamo i nomi di alcuni personaggi biblici, vittime dell'astuzia femminile.²⁷

Il terzo libro²⁸ contiene la trattazione della *Rettorica* e anche della *Politica* basata su varî trattati e documenti in parte perduti. La fonte principale della prima parte però è l'opera di Tullio,²⁹ quello che "*dit que la plus haute science de cité gouverner si est rectorique, ce est à dire science dou parler; car se parleure ne fust, citez ne fust ne nus establissemens de justise ne de humaine compagnie...*"³⁰ Il terzo libro dunque appare, oltre alla *Rettorica* più elaborata che forma una specie di prefazione alle pagine successive³¹, un

²⁵Ibidem. p. 256.

²⁶Nel ms. 7364 del *Trésor*, la seconda parte del secondo libro comincia per la costatazione: "*Ci fenist le livre Aristotle....et commence li Livres de Moralités pour esclairer les ensegnemens des visces et des vertus.*" in *Li Tresors*, ed. cit., Introduction, p. XVI. nota 1.

²⁷"...mais il advient maintefoiz que amor les seurprent si fort que il n'ont nul pooir de soi meismes, ainz abandonent et cuer et cors à l'amor d'une feme, et en ceste maniere perdent il lor sens, si que il ne voient gouste, si comme Adans fist por sa feme, de quoi touz li humains lignages est en peril et sera touzjors; David li prophetes, qui, por la biaut, de Bersabée, fist murtreet avoutire; Salemons ses filz ora les ydles et fausa sa foi por amor de Ydumée, et Sanses li fors descovri à sa feme sa force que il avoit en ses chevos, dont il perdi puis sa force et sa vertu et sa vie, et en morut il et li sien..." Ibidem. pp. 431-432.

²⁸"La tierce partie dou Tresor est de fin or, ce est à dire qu'ele enseigne l'ome à parler selonc la doctrine de rethorique, et comment li sires doit gouverner les gens qui sont desoz lui meesment selonc les us as Ytaliens..." Ibidem. p. 2.

²⁹"...Tullio era cittadino di Roma nuovo e di non grande altezza; ma per lo suo senno fue in si alto stato che tutta Roma si tenea alla sua parola, e fue al tempo di Catellina, di Pompeo e di Iulio Cesare, e per lo bene della terra fue al tutto contrario a Catellina." *Rettorica*, I. 16.

³⁰*Li Tresors*, ed. cit., p. 465.

³¹I precettori retorici e i precetti di arte oratoria sono gli strumenti più validi dell'arte di governare le città, che è un'esigenza già sentita da Guido Faba da Bologna.

manuale di formazione dell'uomo politico.³² Però non è la politica in generale che fu trattata da Brunetto; il suo tema è molto più ristretto, ci presenta soltanto i tipi di governi delle repubbliche italiane alla fine del Duecento; è, dunque, chiaramente diretto ad impartire istituzioni agli uomini politici italiani.³³

È la seconda parte del terzo libro, molto breve del resto, (soltanto trentatré capitoli), che accoglie i frutti della preparazione retorica,³⁴ quindi esso presenta il fine ultimo al quale si volge tutto lo sforzo dottrinale di Brunetto.

L'opera si pone a fronte dell'altra grande enciclopedia del Duecento, lo *Speculum* di Vincent Beauvais³⁵, l'espressione della cultura scolastico-clericale. Nonostante il *Trésor* appartenga alla stessa età e ripeta i motivi e le forme dell'enciclopedia francese, pure l'ideale biblico della "terra aliena", che ispirava la meditazione raccolta del clerico, è ben lontano dallo spirito del nostro autore, che affinando l'ingegno nell'arte di bene scrivere e di ben parlare, fa esperti del più nobile magistero, quello di governare gli uomini, utilizzando a questo fine lo studio degli antichi, soprattutto di Cicerone, a cui egli si rivolge con l'intento di trarre da lui non l'insegnamento astratto, poiché Brunetto non è un uomo che ami la meditazione per se stessa; piuttosto nello scrittore latino egli vede il cittadino che ebbe molta parte nella vita dell'ultima repubblica. E, contemporaneamente, l'interprete più fecondo del pensiero filosofico e retorico dell'antichità. Noi sentiamo che quell'ideale mistico di sapienza distaccata che rappresenta il domenicano francese, nel laico Brunetto si

³²P. es.: cap. III. - *Quels hom doit estre Eslouz à seignor et à gouverneur.*
cap. IV. - *Comment et en quel maniere li Sires doit estre esleuz.*
cap. VII. - *Des choses que li sires doit faire quant il reçoit la seignorie.*
cap. VIII. - *De ce que li sires doit faire au chemin.*
cap. IX. - *Comment li sires doit parler le jor de sa venue....ecc.*

³³Cfr. nota 11.

³⁴"... mais en ceste derraine partie veult monstrier Brunez Latins et acomplir à son ami ce que il li avoit promis entor le commencement dou premier livre, là où il dist que ses livres defineroit en politique, ce est à dire le gouvernement des citez, qui est la plus noble et haute science et li plus nobles offices qui soit en terre, selonc ce que politique comprend generalement toutes les ars qui besoignent à la communauté des homes." *Li Tresors*, ed. cit., p. 575.

³⁵Cfr.: B. Ceva: *Ibidem.* pp. 193-214.

dissolve al contatto della viva sapienza³⁶. La scienza è ormai uscita dai confini ristretti della cultura ecclesiastica per diffondersi oltre quei limiti, pronta a soddisfare il desiderio di studiare di una più vasta cerchia di persone.

3. Il Tesoretto e il Favoletto. Il *Tesoro* italiano, detto *Tesoretto*³⁷ è un poemetto incompiuto di 2944 settenari rimati a coppie, che fu probabilmente composto contemporaneamente al *Tresors*³⁸.

Durante il soggiorno in Francia, in un'atmosfera di fervore intellettuale, Brunetto Latini già nel 1262 è spinto ad intraprendere quel genere della poesia allegorica, che là era largamente diffuso, e nel quale egli tenta dapprima di racchiudere un'enciclopedia del sapere, il piccolo Tesoro, ch'egli lascia incompiuto e che possiamo considerare come una delle fonti per l'opera maggiore.

In quanto al contenuto: il guelfo Brunetto nell'estate del 1260 fu mandato ambasciatore presso il re di Castiglia, però durante il suo ritorno apprese a Roncisvalle la rotta di Montaperti³⁹.

Affranto, si smarrisce in una selva, poi tornato in sé, vede la Natura personificata (struttura visionario-allegorica), che gli rivolge ammaestramenti⁴⁰; troviamo dunque un compendio di filosofia naturale, preceduto da considerazioni teologiche e da una storia sommaria della Creazione, poi segue una parte psicologica e cosmologico-geografica⁴¹. Brunetto visita

³⁶Quegli antichi che Vincent Beauvais cita nello *Speculum* sono lontani; quelli che bene o male cita Brunetto si sentono più vicini. E perfino come l'abbiamo già visto (cfr. *Nuova Corvina* n. 4, p. 238, nota 26.), è viva e costante la presenza dell'autore nel *Trésor*.

³⁷La denominazione di *Tesoretto* non compare nel testo, dove si discorre solo di *Tesoro* (vv. 75. e 113.), mentre il *Tresor* è il *gran Tesoro* (v. 1351.)

³⁸Sulla cronologia relativa di *Tesoretto* e di *Trésor* parrebbe informare il verso 1352, con il suo *fatt'ho*, almeno del più autorevole e di quattro manoscritti (gli altri hanno *farò* - cfr. nota 3); ma il *farò* successivo nel verso 1354, unanime, indica l'opportunità di cautele. - in *Poeti del Duecento*, ed. cit., p. 173.

³⁹Cfr. *Nuova Corvina* n. 4, pp. 233-234 e note 11, 12, 13 e 14.

⁴⁰"Ti parlerò per prosa,
E disporrò la cosa,
Parlandoti in volgare,
Che tu intende e appare..." *Il Tesoretto e il Favoletto* ed. cit., cap. V. vv. 103-106.

⁴¹Cfr. *Li Tresors*, livre I.

anche il regno delle Virtù, dove Cortesia, Leanza, Prodezza, Larghezza⁴² lo istruiscono sull'etica cavallaresca, poi passa nel regno del Dio d'Amore, e ne supera i pericoli con l'aiuto di Ovidio e, giunto a Montpellier, compie una confessione generale e un'analisi dei vizî capitali, quest'ultima in forma della cosiddetta Penitenza. Infine si reca sul monte Olimpo, dove Tolomeo s'accinge a impartirgli nuove dottrine, che sarebbero un insegnamento sulle sette arti liberali, ma qui il poema s'interrompe.

Il Tesoretto documenta insomma l'incontro di Brunetto Latini con la cultura enciclopedica d'oltralpe e con il *Roman de la Rose* (per allora nella sua prima parte, quella di Guillaume de Lorris).

Nel prologo il suo scritto è dedicato
"Al valente signore
Di cui non so migliore
Su la terra trovar"⁴³

L'opera comincia con la descrizione patriottica dello *status* di Firenze⁴⁴, poi l'autore, durante il ritorno dalla Spagna apprende la notizia della rotta di Montaperti, e tutto confuso "(perde) il gran cammino,
e tenni a la traversa
d'una selva diversa."⁴⁵

⁴²Cfr. più alto e note 23, 24, 25.

⁴³*Tesoretto*, vv. 1-3. Secondo P. Chabaille, questo misterioso amico è Rustico di Filippo, il destinatario del Favolello (*Li Tresors*, ed. cit., Introduction p. VIII.), ma nella *Poesia Italiana del Duecento* (a cura di Piero Cudini, Garzanti, 1978, p. 184.) troviamo che questo "valente signore" si riferisce forse a Luigi IX, re di Francia (dal 1226 al 1270), o a Carlo d'Angiò, acceso sostenitore dei guelfi fiorentini.

⁴⁴"...Al tempo che Fiorenza
Fioriva e fece frutto
Sì ch'ell'era del tutto
La dona di Toscana." *Tesoretto*, vv. 114-117.

⁴⁵*Ibidem*. vv. 188-190. Abbiamo qui una situazione analoga a quella nella prima terzina della *Commedia*:

"Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
Ché la diritta via era smarrita."

e ugualmente per i versi "Deh, che paese fero
Trovai in quella parte
(...)
ché, quanto io più mirava
più mi pareva salvaggio
(...)"

Incontra poi la Natura (vv. 289-320), creatura del "sovran Fattore"⁴⁶ che gli insegna la natura delle cose, cioè come abbiamo già enumerato, un po' di filosofia naturale, di cosmologia, di geografia e di psicologia.

Segue l'incontro con la Filosofia e le Virtù personificate⁴⁷ (*Prudenza, Temperanza, Fortezza, Giustizia* ...ecc. — cfr. più alto) poi Brunetto si trova nel dominio del Dio d'Amore, dove ritroviamo *la Paura, la Disianza, la Speranza, il Diletto Corporale* ...ecc. conosciuti dal *Roman de la Rose*. Però l'autore riesce a scappare⁴⁸ e

"A Dio, e alle Santi
Torna(i) divotamente,
E molto umilmente
Confessa(i) li peccati
A preti, e alle frati
E questo (mio) libretto
Con ogn'altro (mio) detto..."

*Ed io, pensando forte,
Dottai ben de la morte*" Tesoretto vv. 1192-1206, a comparare

con i seguenti:

"Ahi quanto a dir quel era e cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!
Tant'è amara che poco è più morte" vv. 4-7 della *Commedia*.

⁴⁶cap. VIII. (Libro I/I del *Trésor*): *De l'Office de nature*.

"*Et sor ceste quarte maniere est l'office de nature, qui est viaires de son verai pere: il est creators, et ele est creature; il est sanz commencement, et ele fu commencée; il est commandierres, et ele est obeissanz; il n'aura jà fin, et ele finera o tout son labor; il est toutpuissans, et ele n'a pooir se de ce non que Diex li a otroié; il set toutes choses passées, presentes et futures, ele ne set se ce non que il li monstre; il ordena le monde, et ele ensuit ses ordenemenz.*" *Li Tresors*, ed. cit., p. 13.

⁴⁷"Disse: Fi di Latino

*Guarda, che 'l gran cammino
Non torni esta settimana;
Ma questa selva piana
Che tu vedi a sinistra,
Cavalcherai a destra
Vedrai Filosofia
e tutte sue sorelle..."* *Il Tesoretto e il Favoleto*, ed. cit., cap. XII. vv. 9-15.

⁴⁸"Ma Ovidio per arte

*Mi diede maestria
Si ch'io trovai la via,
Ond'io mi trafugai.*" *Ibidem*. cap. XIX. vv. 210-213

Prima che l'opera fosse interrotta, Brunetto parlando dei vizî, tra gli altri enumera la lussuria e anche la sodomia⁴⁹, ed è proprio quello che causa lo stupore di molti incontrandolo fra i sodomiti nella *Divina Commedia*. Ma prima di esaminare il problema, oltre la presentazione del Favolello, dobbiamo fare allusione al fatto che nel *Tesoretto*, non è neppure accennata quella materia che rende valida l'ultima parte del *Trésor*, cioè la politica. Tuttavia il *Tesoretto* ha il pregio evidente di essere stato scritto in volgare, e senza dubbio è il primo degli insegnamenti allegorici in lingua italiana.

Il *Favolello* (dal francese *fablel*, poemetto) è una specie di lettera, che mandò Ser Brunetto Latini a Rustico di Filippo.

Nello stesso metro che il *Tesoretto*, svolge il tema dell'amicizia (con i rimatori concittadini Rustico di Filippo e Palamidesse Bellindote⁵⁰), la cui fonte è la dissertazione dal titolo *Amicitia* di Boncompagno da Signa⁵¹. Il contenuto di questa breve epistola poetica, tradotta e riassunta dalla prosa latina, ci trasporta in un'ambiente di familiarità: è l'esule che si lamenta con l'amico, rimasto a Firenze, del suo silenzio e che teme di essere stato dimenticato, però gliene fa dolce rimprovero. Segue una breve descrizione di alcuni tipi d'amico: quello che fa la parte del leone; poi l'amico di ventura, che guarda e mira, come ventura si ritrae nei momenti oscuri. Come l'oro è provato dal fuoco e la nave dal mare, così le sventure provano l'affetto vero⁵². Male capisce l'amicizia che si offende per nulla: cioè "l'amico di vetro", mentre gran gioia è avere accanto a sé colui che con lealtà aperta ti difende dinanzi a tutti, e ti loda, e si rallegra del tuo bene, e si rattrista del tuo male, e non offre mai parole vane, ma fatti.

⁴⁹ "Ma tra questi peccati
son vie più condannati
Que' che son sodomiti.
Deh! come son periti
Quei che contro natura
Brigan con tal lussuria!" Ibidem. cap. XXI. vv.321-326.

⁵⁰ Sappiamo della lettera che Palamidesse di Bellindote, soldato a Montaperti, banchiere, poeta non molto conosciuto, rimasto in Firenze durante questi anni, aveva riferito a Brunetto novelle intorno alla fama poetica di Rustico di Filippo.

⁵¹ *'Amicitia' del maestro Boncompagno da Signa*, a cura di S. Nathan, Roma, Ed. Societa filologica romana, 1909.

⁵² "...Così le cose amare
Mostran veracemente
Chi ama lealmente..." Il *Favolello* vv. 92-94.

Brunetto finisce l'epistola con la preghiera indirizzata all'amico di ricordarlo con uno scritto.

4. Brunetto Latini nel terzo girone del VII° cerchio. La testimonianza più autorevole di quello che Brunetto ha rappresentato per i suoi contemporanei è affidata alla poesia di Dante.

Nonostante il rispetto e l'affezione che egli sente per il suo maestro, l'autore della *Divina Commedia* non esita a presentarlo alla posterità come macchiato di un vizio vergognoso, del quale Brunetto Latini ha sempre parlato con sdegno⁵³.

Molte pagine furono scritte intorno alla condanna che Dante fa di Brunetto come peccatore, un fatto che solo nella *Divina Commedia* trova la sua attestazione, poiché, al di fuori del canto XV, non abbiamo altre prove che i versi vaghi del *Tesoretto*:
"...che sai che sen tenuti
un poco mondanetti." vv. 2559-60.

Secondo l'interpretazione di E. G. Parodi⁵⁴, Dante volle punito in Brunetto il peccato di sodomia, "nel tempo stesso volle, colla tenerezza del suo affetto e lo splendore della poesia, premiare ed esaltare l'utile cittadino e il dotto operoso e l'efficace banditore delle nuove parole di saggezza e di scienza, attinte alla saggezza e alla scienza antica." (Ibidem. p. 268.) Poi sottolineava le ragioni tutte artistiche della condanna: Dante aveva bisogno che al centro dell'Inferno (canto XV), la propria dignità di uomo e di poeta fosse proclamata dal più illustre dei Fiorentini (vv. 55-78.)⁵⁵.

Un eccellente dantista francese, André Pézard⁵⁶, respingendo l'opinione tradizionale del peccato di sodomia, e facendo una classificazione tra quelli che accusano Brunetto di aver commesso quel peccato⁵⁷,

⁵³Cfr. più alto e nota 49.
e *Li Tresors*, ed.cit., pp. 306, 306, 464.

⁵⁴E. G. PARODI, *Il canto di Brunetto Latini*, in *Poesia e storia nella Divina Commedia*, Napoli, 1921, pp. 253-311.

⁵⁵Cfr. *Enciclopedia Dantesca*, ed. cit., p. 582.

⁵⁶"*Dante sous la pluie de feu - Enfer XV*", *Études de philosophie médiévale*, Paris, Librairie Philosophique, 1950.

⁵⁷Nel capitolo intitolato *Six siècles de commentaires*, Pézard ha formato dunque tre gruppi: nel primo si trovano quelli che hanno accettato senza esitazione la denuncia di Dante (Pietro Alighieri, Boccaccio), nel secondo quelli che biasimano l'ingratitude di Dante e spiegano la sua attitudine per una vendetta politica (Dante fece parte dei Guelfi bianchi molto vicini ai Ghibellini), patriottica o religiosa (T. Tasso, Th. Sundby ecc.), e nel terzo

ha ingegnosamente sostenuto che esso consistesse piuttosto nell'abbandono del proprio volgare naturale per quello di Francia, cioè che si trattasse di una bestemmia proferita contro la propria lingua materna, — interpretando in questo senso il capitolo XI del libro I del *Convivio*⁵⁸. Però non pare essere il caso, visto che Brunetto aveva apertamente dichiarato di aver usato nel *Trésor* il volgare francese, non per dispregio della sua lingua, ma soprattutto perché egli era in Francia⁵⁹. Poi c'è un netto contrasto tra la veemenza di linguaggio del capitolo XI del *Convivio*, e le parole piene di affezione e di pietà filiale⁶⁰ di Dante nell'*Inferno*.

R. Kay⁶¹ ritiene che Brunetto sia stato collocato da Dante fra i peccatori contro natura, ma non in quanto sodomita, sibbene perché avrebbe sovvertito l'ordine naturale ponendo la filosofia a servizio, anziché dell'Impero, delle innaturali, insubordinate e autonome strutture comunali. Secondo F. Mazzoni è un'ipotesi inconciliabile con il modello statale di Dante stesso⁶².

Ma allora come spiegare il proprio fatto di trovare quest'uomo venerabile fra i sodomiti?

quelli che approvano Dante.

⁵⁸Dante accusa quelli che *“per questa viltade dispregiano lo proprio volgare, e l'altrui pregiato. E tutti questi cotali sono gli abominevoli cattivi d'Italia che hanno a vile questo prezioso volgare, lo quale, s'è vile in alcuna (cosa), non è se non in quanto elli suona ne la bocca meretrice di questi adulteri...”*

⁵⁹Cfr. più alto e nota 6.

^{60a} *“Se fosse tutto pieno il mio dimando,
Risposi lui, 'voi non sareste ancora
Dell'umana natura posto in bando:*

*Ché in la mente m'e fitta, ed or mi accora,
La cara e buona imagine paterna
Di voi,.....”* canto XV. vv. 79-84.

⁶¹R. KAY, *The sin of Brunetto Latini*, in *“Mediaeval Studies”* XXXI (1969) pp. 262-286. in *Enciclopedia Dantesca*, ed. cit., p. 582.

⁶²Però è noto che nel *De Monarchia* Dante sottopone le strutture comunali all'Impero.

E che fare del capitolo XIII° della prima parte del *De Vulgari Eloquentia* se Dante era tanto affettuoso con Brunetto come fu nell'Inferno⁶³? Poi senza voler contestare troppo le opinioni sopra citate, vogliamo richiamare l'attenzione sul fatto che Brunetto Latini non aveva nessuna ragione di biasimare i Fiorentini⁶⁴, visto che riempiva alti uffici dopo esser tornato dall'esilio, mentre come si sa, non era il caso per Dante. Difatti Dante dà la propria opinione in bocca a Brunetto Latini.

E c'è un altro punto che ribadisce di nuovo il problema politico⁶⁵ cioè l'appartenenza di Dante ai Guelfi bianchi al contrario di Brunetto Latini che faceva parte dei Guelfi neri.

6. Conclusione. La fama che toccò a Brunetto Latini e della quale vi sono alcune eloquenti testimonianze si spiega; però singolare è quella di Alain Chartier (*L'Espérance ou consolation des trois vertus*) che poco più di un secolo dopo consigliava di leggere Brunetto tra i grandi; "*Veulx tu donques, dit-il, veoir ton cas en autruy, et les aventures de nos jours comparer humainement à celles des anciens predecesseurs? Lis Omer, Virgile, Tite Live, Orose, Troge Pompee, Justin, Flore, Valere, Stace, Lucan, Jule Celse, Brunet Latin, Vincent et les autres historieurs qui ont travaillé à allonger leur brief aage par la notable et longue renommee de leurs escriptures.*" e quella di Filippo Villani (*Vite d'uomini illustri fiorentini*): "*Fu Brunetto mottegevole, dotto e astuto, e di certi motti piacevoli abbondante, non però senza gravità, e temperamento di modestia, la quale faceva alle sue piacevolezze dare fede giocondissima di sermone piacevole, il*

⁶³"*Post haec veniamus ad Tuscos, qui propter amentiam suam infroniti, titulum sibi vulgaris illustris arrogare videntur. Et in hoc non solum plebea dementat intentio, sed famosos quamplures viros hoc tenuisse comperimus; puta Guictonem Aretinum, qui nunquam se ad curiale vulgare direxit, Bonagiuntam Lucensem, Gallum Pisanum, Minum Mocatum Senensem, Brunectum Florentinum, quorum dicta si rimari vacaverit, non curialia, sed municipalia tantum invenientur.*"

⁶⁴"*Ma quello ingrato popolo maligno
Che discese di Fiesole ab antico,
E piene al cor del monte e del macigno,*

*Ti si farà, per tuo ben far, nemico:
Ed è ragion, ché tra li lazzi sorbi
Si disconvien fruttar lo dolce fico.*

*Vecchia fama nel mondo li chiama orbi;
Gent' è avara, invidiosa e superba:
Dai lor costumi fa che tu ti forbi.*"

A. DANTE, *La Divina Commedia*, canto XV, vv. 61-69 e cfr. anche vv. 73-78.

⁶⁵Cfr. nota 57.

quale spesso moveva a riso. Fu officioso e costumato, e di natura utile, severo e grave, e per abito di tutte le virtù felicissimo, se con più severo animo le ingiurie della furiosa patria avesse potuto con sapienza sopportare."

L'uomo medievale che alle funzioni giuridiche univa strettamente attività e passioni di uomo politico, lo studioso, lo scrittore del *Tresor*, il volgarizzatore di Cicerone, aderisce vivamente all'uomo d'azione, che al suo ritorno in Firenze, dopo l'esilio in Francia, riprende la vita attiva come magistrato del comune guelfo.

I concittadini dunque, al suo ritorno accolsero in lui non più soltanto un guelfo, magistrato del Comune, notaio e dettatore, ma anche il dotto che recava a loro dall'esilio una testimonianza di lavoro scientifico, destinata ad arricchire di elementi nuovi ed importanti quel moto di cultura che cominciava a fermentare allora in Firenze.

La priorità riconosciuta di Brunetto come traduttore italiano di Cicerone e la preoccupazione stilistica che ritroviamo in lui e che lo fece definire "il fondatore dell'alta prosa italiana", giustificano pienamente quelli che hanno considerato Brunetto come uno degli scrittori che portano in sé i germi di quel movimento di spiriti che va sotto il nome di Preumanesimo.

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
- 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*
- A. DANTE, *Convivio*
- 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

FIORENZO TOSO
STORIA LINGUISTICA DELLA LIGURIA

Vol. 1. Dalle origini al 1528.

Le Mani, 1995. Genova. pp. 232.

Il primo dei tre volumi della collana *Storia linguistica della Liguria* di Fiorenzo Toso, giovane studioso della storia, cultura e lingua ligure, si inserisce organicamente nella vasta attività filologica dell'Autore che, oltre ai sei volumi della *Letteratura genovese ligure* (Genova, Marietti, 1989-91) e all'edizione di un romanzo genovese del secolo scorso (1992) ha al suo attivo, in veste di collaboratore, anche opere prettamente linguistiche come il *Vocabolario delle parlate liguri* (Genova, Consulta Ligure, 1982-95; 4 voll.), e l'*Aggiornamento 1979-1993* della *Bibliografia dialettale ligure* (Genova, 1994). Gli obiettivi dell'opera si sono delineati nell'animo dell'Autore appunto durante i lavori di preparazione delle opere sopramenzionate; i documenti raccolti hanno indotto l'Autore a "verificare quanto e in che modo i fatti di lingua siano stati e siano tuttora presenti nella realtà ligure, e in che modo il patrimonio linguistico-letterario si configuri come parte integrante, anzi fondamentale, dell'identità e della coscienza collettiva dei Liguri e della Liguria" (*Introduzione*, p. 1-2). L'indagine è concentrata sulle connessioni tra i fatti storici e i fatti linguistici, e i documenti letterari sono interpretati sempre in funzione dal ruolo che essi hanno con e nella società ligure.

Come ultimamente è quasi d'obbligo, la prima parte del volume abbraccia la descrizione dell'argomento diviso in vari sottocapitoli (*Profilo storico*), e a questa segue un'antologia illustrativa (*Testi commentati*); incornicia il tutto, da una parte, la *Presentazione* della "maestra" dell'Autore, Giulia Petracco Sicardi, l'*Introduzione* e le spiegazioni sulle grafie adoperate; dall'altra invece un *Glossario* di cc. 450 unità in cui "sono elencate alfabeticamente quelle voci, presenti nei testi commentati, che risultano di più difficile interpretazione o che siano state comunque ritenute meritevoli di più ampio commento" (p. 198) e un'ampia bibliografia di cc. 400 opere consultate (pp. 217-232).

Il *Profilo storico* suddivide in due sottocapitoli (*Genesi, Medio Evo*) i primi secoli di vita del ligure. Nella *Genesi* l'Autore parla, basandosi essenzialmente sui risultati di Petracco Sicardi, in primo luogo del sostrato prelatino; qui vengono esposte le teorie (spesso azzardate o contraddicenti) sull'essenza dei Liguri, ritenuti un popolo misterioso, barbaro e non sempre bene identificabile, che occupavano un territorio molto più vasto di quello attuale, verso il quale sono stati sempre di più respinti. Di questo periodo prelatino non ci sono tramandate documentazioni scritte: le caratteristiche linguistiche del ligure sono state conservate in toponimi ed in etnonimi. È anche certo che il ligure aveva un periodo preindoeuropeo, e un altro, indoeuropeo. La popolazione di sostrato che i latini trovarono nel territorio attuale della Liguria doveva essere formato dal ceppo mediterraneo dei liguri e da una stirpe nordica ("Ambrones" presso Plutarco; p. 15). Accanto ad altre peculiarità linguistiche viene sollevata (tramite citazioni da opere di Merlo e di Tagliavini, pp. 16—17) anche l'annosa problematica del passaggio $l > r$ (+ eventuale dileguo); l'Autore non si assume la responsabilità di una presa di posizione e tanto meno di una proposta di soluzione. Di un periodo della romanizzazione del ligure ormai diventato di tipo indoeuropeo si parla a partire dalla fine del II sec. a.C. (a questa epoca risale infatti il primo reperto epigrafico, la tavola bronzea di Polcevera), e il processo linguistico (come la stessa colonializzazione politica) dura vari secoli (nei tempi di Augusto è già una provincia integrata nell'Impero). La lenta diffusione del latino procede diversamente nel parlato e nello scritto, e nascono diverse varianti territoriali (le caratteristiche di questa lingua sono descritte a pp. 24—26). Se la nascita del volgare ligure può essere collocata nel periodo che intercorre tra Diocleziano e il periodo Carolingio, di una netta distinzione tra latino e volgare romanizzato si può parlare a partire dal XII secolo; la formazione di questo linguaggio è stata lunga, e, in mancanza di fonti scritte, non è possibile stabilirne le diverse fasi. L'Autore, in questo sottocapitolo, attraverso contrapposizioni con altre parlate (con le altre lingue dell'Italia del Nord; con le altre varianti del ligure stesso; con il toscano) cerca di tracciare le caratteristiche del volgare ligure. Nel confronto delle diverse parlate liguri l'Autore si basa sui risultati di Petracco Sicardi e di Forner, spesso differenti tra di loro; nel confronto del ligure/genovese con il toscano invece viene adoperato il metodo proposto dal Muljačić (44 criteri, pp. 43—45), e si arriva alla conclusione che il ligure è più distante dal toscano che il catalano dallo spagnolo (p. 46).

Analizzando le vicende storico-sociali della Liguria, nella parte *II Medio Evo* l'Autore concentra la sua attenzione sui documenti scritti, testimonianze obiettive della situazione di una data società. A partire dal *XII* secolo, nelle popolazioni dei territori liguri si salda sempre di più,

anche tramite opposizioni con altre parlate, una coscienza linguistica che va di pari passo con il desiderio di unirsi anche come *natio*; e pare che con la forza unificatrice di Genova, punto di riferimento non soltanto geografico ma anche commerciale per tutto il Mediterraneo, questa unione pseudo-politica si sia in qualche maniera anche avverata. I documenti del XII sec. sono, nella maggior parte, di tipo giuridico (“cartulari notarili”, p. 52) o cronache, ancora prevalentemente latini, con elementi già liguri, che possono essere più accentuati in certi documenti (p.es. nella *Dichiarazione* di Paxia). È, inoltre, il repertorio onomastico a fornire dati preziosi sullo stato del ligure. Oltre ai nomi di navi ci sono stati tramandati anche numerosi cognomi; il loro rassodamento assai precoce va spiegato con “l’esigenza di fissare sulle carte l’esatta identità dei contraenti” (p. 55) “in una società dinamica, in cui la circolazione di merci e persone avveniva a tutti i livelli sociali” (p. 55). I tre tipi di cognomi in questo periodo sono quelli che rivelano l’origine o la residenza (*de Camugio*), quelli che sono patronimici (o più raramente matronimici) (*de Durante*), e infine quelli che indicano professioni o sono soprannomi individuali (*Ferrar*, *Bocaminestra*) (p. 55). Per una certa conservazione del linguaggio parlato, difficilmente registrabile, è specialmente di valore il *Contrasto* di Raimbaut de Vaqueiras, primo ricordo in cui un volgare viene usato con scopi letterari. — Per il XIII secolo va ricordato, da una parte, il perdurare del latino negli scritti ufficiali. Dall’altra, invece, per quel che riguarda la letteratura, acquista pieno diritto di lingua anche letteraria il volgare ligure, non immune però da influssi provenzali. Infatti, nella figura del grande Luchetto, “L’adozione del genovese riflette [...] la volontà di affermare la maturità di un volgare” (p. 70), che come lingua poetica resa singolare dall’arte di Luchetto, potrà servire da modello, per la poesia politica del Quattrocento e per alcuni poeti dell’età barocca (concordanze dimostrate appunto dall’Autore, nei primi due volumi della già menzionata *Letteratura genovese e ligure*). — Per il XIV secolo è caratteristica la diffusione del ligure anche in altri settori degli usi linguistici, per esempio in quello delle scienze. Cominciano, inoltre, a cristallizzarsi le varianti stilistiche. Si avverte un influsso del toscano, ma “l’assunzione di elementi culturali e linguistici toscani non avviene ancora (o non del tutto), in maniera passiva, poiché tradizione regionale e concomitanti influenze di altra origine ne limitano l’affermazione” e così “la superiorità del fiorentino non si impone” (p. 82). Sorprende, nel XIV secolo, l’assenza di una letteratura originale, “perché l’opera di Luchetto [...] sembrava in qualche modo presupporre, postulare una crescita in tal senso” (p. 86); il fatto può essere spiegato con la crisi politica e sociale della comunità ligure, attestata anche da indagini onomastiche (B.Z. Kedar: diminuzione dei nomi augurali e parallelo aumento dei nomi di santi; pp. 86—87), che rivelano una crisi

anche psico-esistenziale. — Nel XV secolo la “crisi profonda di carattere politico e istituzionale” (p. 89) si protrae ancora fino al 1528, accompagnata dalla trasformazione dell'economia mercantile in quella monetaria e da un forte calo demografico. Le caratteristiche linguistiche si manifestano in tre ambiti: a) il latino ha ancora un suo dominio nelle scuole e come linguaggio delle scienze; b) il volgare si diffonde sempre di più nei documenti, prima di tutto in quelli di carattere pratico; il volgare usato invece al di fuori della Liguria, quasi come lingua franca del Mediterraneo, mostra forti influssi esterni (toscani, siciliani, greci, provenzali; p. 99); c) infine è da notare che il volgare letterario “lascia più facilmente spazio all'affermazione del toscano in un campo nel quale [...] l'affermazione di una peculiarità locale non è sentita come essenziale” (p. 101). La forte influenza toscana è spiegabile anche con le molte traduzioni dal toscano. Quindi, il volgare letterario perde di prestigio.

La parte antologica (*Testi commentati*) segue ovviamente soltanto i periodi dello scritto ligure, cioè parte dal XII sec. Come primi testi sono indicati il *Testamento* di Raimondo Pictenado (1156), la *Dichiarazione* di Paxia (1178—82), e il *Contrasto* (cc 1190) e il *Descord* plurilingue (1197—1201) di Raimbaut de Vaqueiras. Già in questa parte introduttiva si nota quella varietà di generi testuali che caratterizzano i documenti scelti per illustrare la lingua ligure nel corso dei secoli: scritti ufficiali e giuridici (testamenti, giuramenti, atti, trattati, statuti, lettere commerciali), opere letterarie (canzoni, laudi), scritti privati (lettere, elenchi), diversi testi connessi con la religione (preghiere, leggende) ecc., distribuiti diversamente nei secoli, a seconda della loro maggiore o minore frequenza nei vari periodi. I testi sono sempre introdotti da un commento, in cui vengono descritte le caratteristiche extralinguistiche del brano scelto (autore, anno di stesura del testo, contenuto del testo, manoscritto che contiene il testo, ecc.), inoltre sono affrontati i problemi causati dalla trasposizione dall'originale alla scrittura odierna (valore dei fonemi, la loro resa con grafemi usati dall'Autore). Dopo il testo possono ancora seguire brevi commenti. I testi pubblicati nella parte antologica sono analizzati, in parte, anche nel *Profilo*.

Per il recensore ungherese sono specialmente cari due testi, di attinenza ungherese, inclusi nell'antologia. Il primo è un testo ufficiale, le *Proposte del Comune di Genova al re d'Ungheria per un'alleanza contro i Veneziani*, steso nel 1352; è un esempio per l'uso cancelleresco del volgare ligure nel XIV secolo, illustrato ancora da altri brani nella parte antologica. (Il re in questione, non nominato dall'Autore nel commento al testo, fu — ed è un peccato non nominarlo in questo contesto — un re di origine italica: l'Angioino Luigi I, che si guadagnò l'epiteto “il Grande”.) Il documento è conservato nell'Archivio di Stato di Genova, e per la prima

volta è stato pubblicato da E.G. Parodi, nei numeri 14—16 dell'AGI (1898). — Il secondo testo, in volgare ligure, è invece di carattere anche letterario ed appartiene ai così detti “testi d'autore”; si tratta della *Legenda de Sancta Elizabet figlia de lo Re de Ungaria*, di Alerame Traversagni (Savona, 1444) che, risalendo alla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine, ha tentato “di proporre un modello di virtù eroica più vicino alla realtà quotidiana” (p. 166), ha cercato di dimostrare, cioè, come una donna laica, attraverso atti di misericordia, potesse pervenire alla più alta santità rimanendo nello stesso tempo nel mondo. Il brano scelto per l'antologia — ed è forse giusto — non è quello, arcinoto, del pane trasformato in rose perché la donna potesse scampare all'intolleranza del marito, il landgravio di Turingia, ma include episodi minori della gioventù della Santa. Il testo è conservato in un codice cartaceo custodito nella civica biblioteca Barrili di Savona; una pubblicazione precedente è quella di V. Poggi (*Aleramo Traversagni. La leggenda di Santa Elisabetta d'Ungheria in dialetto savonese della metà del secolo XV*, Giornale Linguistico, 1898, 23).

SIMONA NEGRUZZO:
THEOLOGIAM DISCERE ET DOCERE.
LA FACOLTÀ TEOLOGICA DI PAVIA NEL XVI SECOLO
(Cisalpino ed., Bologna, 1995.pp.433)

Il Cinquecento è un secolo di grande importanza per la teologia: è l'età della Riforma e del Concilio di Trento. Simona Negruzzo prende in esame la facoltà teologica di Pavia in questo periodo nel suo libro pubblicato nella colana *Fonti e studi per la storia dell'Università di Pavia* (diretta da Emilio Gabba). L'autrice si è laureata in Storia Moderna all'Università di Pavia, ha conseguito il *Diplôme d'Etudes Approfondies in Historie et civilisation de l'Europe* presso l'Università di Strasburgo, si occupa di storia dell'università e della formazione delle *élites* nell'età moderna presso l'Università di Pavia.

I limiti cronologici delle ricerche, il 1480 e il 1599, sono significativi: il primo corrisponde all'adozione nella Facoltà della *Summa* di S. Tommaso d'Aquino come manuale di testo, mentre il secondo chiude il Cinquecento, proponendosi così come tappa nell'applicazione dei decreti tridentini a Pavia.

Il libro tiene conto dei testi già prodotti sul tema, ma soprattutto si avvale di un'ottima ricerca archivistica. Le fonti, attentamente valorizzate dall'autrice, sono state trovate negli Archivi Generalizi degli Ordini religiosi, negli Archivi Statali e nelle biblioteche in possesso di ricchi fondi antichi. Speciale valore va attribuito a due documenti inediti, che sono riprodotti in Appendice: le *Tabulae profitentium et stipendiorum* e la *Matricula collegii Theologorum*. La serie delle tabelle, che illustrano la ripartizione dei laureati e degli incorporati e che tengono conto della posizione nella società religiosa, cioè se i laureati e gli incorporati erano regolari, secolari o laici, fa riferimento alla *Matricula*.

Nel primo capitolo si danno notizie circa l'origine e la struttura della facoltà, i vincoli con gli *studia monastica* e con altre facoltà italiane ed europee. Nel 1389 Bonifacio IX riconoscendo l'esistenza dello *Studium* di Pavia sancisce anche la nascita della facoltà teologica, la cui struttura

complessa coinvolge altri organismi: le scuole conventuali, alle quali è affidato il compito della preparazione dei religiosi, e il Collegio dei teologi, il quale sovrintende all'attribuzione dei titoli accademici. Gli stretti rapporti creati tra scuole conventuali e cattedra pubblica di teologia si evidenziano attraverso la mobilità del corpo docente, spesso presente in entrambe le istituzioni, l'uso comune degli stessi locali e la condizione sociale degli alunni, religiosi nella quasi totalità. La facoltà teologica si organizzò sull'impianto dell'Università di Parigi, ma aveva naturalmente anche delle relazioni con le università italiane, specialmente con quella di Bologna.

Nel secondo capitolo l'istituzione viene inquadrata nel contesto generale del Cinquecento pavese. In seguito alle guerre (Pavia venne coinvolta nelle guerre franco-asburgiche) e alla peste dei primi decenni del XVI secolo l'Ateneo quasi si spopolò, poi i conflitti di religione provocarono una profonda crisi dell'istituto universitario, particolarmente nel campo teologico.

Dalle fonti risulta che non si può parlare dell'autonomia di una facoltà teologica. Nel XVI secolo la teologia esisteva a Pavia come insegnamento impartito nella più ampia *Facultas Artium*. Gli studenti di tutte le due facoltà (i Giuristi e gli Artisti) erano suddivisi sulla base di un criterio geopolitico. Il gruppo degli studenti dunque si divideva in tre categorie: gli studenti locali, abitanti dei territori dello Stato milanese, gli Ultramontani (francesi, tedeschi, inglesi e fiamminghi) ed i Citramontani (originari degli altri Stati italiani). Secondo la *Matricula Collegii Theologorum* gli iscritti provenivano oltre che dagli Stati europei ricordati sopra anche dalla Spagna, dal Portogallo, dalla Svizzera e dall'Ungheria.

La convivenza tra università e città non era sempre senza problemi. Di tempo in tempo sorgevano conflitti economici tra il mondo universitario e le autorità locali, e conflitti di ben altro tipo tra la comunità di Pavia e gli studenti provenienti in gran parte da aree geografiche, culturali e linguistiche diverse. Gli studenti causarono vari disordini in città, ma l'università restò fonte di notevole prestigio per Pavia. Il rapporto era dunque complesso, Pavia nutriva un sentimento di odio-amore nei confronti della sua università.

Il terzo capitolo prende in esame gli Ordini religiosi e il clero secolare in quanto avevano partecipato all'attività della facoltà teologica. È il risultato della collaborazione tra *universitas studiorum* e *Studia monastica* degli Ordini religiosi che i docenti della facoltà teologica pavese erano quasi esclusivamente dei regolari. L'assenza dei secolari si spiega, in parte, con la loro scarsa preparazione. A differenza di questi, i regolari novizi avevano una solida formazione filosofica, teologica e biblica. Prima di tutto i francescani e i domenicani, poi gli eremitani, i carmelitani, i

benedettini e infine i barnabiti, i somaschi e i gesuiti costituirono il gruppo degli insegnanti tra il 1480 e il 1599. Si dà una presentazione dettagliata della presenza a Pavia di tutti questi Ordini religiosi e della loro attività nel campo dell'istruzione. Nella seconda parte del capitolo si trovano sedici brevi profili biografici di sacerdoti secolari, che erano in stretto collegamento con la facoltà teologica.

La vera novità dell'opera è data dalla scelta dell'autrice di focalizzare l'attenzione sui professori e gli studenti, i principali protagonisti della facoltà, i quali erano stati finora trascurati dagli studiosi. Offrendo dunque una quarantina di biografie dei teologi, che ressero a turno le cattedre pubbliche di teologia dal 1480 al 1599, nella prima parte del quarto capitolo l'autrice delinea una prosopografia del corpo insegnante molto preziosa. A questa parte dedicata ai professori segue una seconda, in cui si individuano quattro centinaia di studenti, in prevalenza italiani, basandosi sui verbali delle lauree teologiche. Accanto all'analisi complessa della composizione dei gruppi degli studenti, viene esaminata in tutte le sue parti anche una seduta di laurea. Denso di notizie, il testo fornirà materiale essenziale agli studi successivi.

Nel quinto capitolo vengono delineati gli orientamenti teologici seguiti o proposti nella facoltà teologica. All'Università di Pavia l'insegnamento teologico seguì due direttrici: la teologia scolastica venne approfondita *in via Thomae* e *in via Scoti*, a seconda che sulla cattedra salisse un frate domenicano o francescano. Per far conoscere meglio l'ambiente degli studi teologici nella Pavia cinquecentesca, l'autrice fa riferimento anche alla produzione dei testi tramite stampa.

“L'autrice ci presenta, in novità assoluta, dati molto importanti che ci consentono di farci un'idea quantitativa e «qualitativa» degli studenti laureatisi in teologia a Pavia... che non è una seconda Sorbona, ma non è certo una Università «locale»” — scrive Xenio Toscani nella Presentazione dell'opera. Dal libro di Simona Negruzzo, che appare scritto con grande competenza, risulta che la facoltà teologica di Pavia fu un centro vivace e fecondo, grazie alla presenza di docenti qualificati, e che fu un polo di formazione e di cultura non trascurabile nella Pavia del XVI secolo.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

DANIELE BALDUZZI è attualmente lettore d'italiano presso il dipartimento d'italianistica dell'Università ELTE di Budapest. Si occupa prevalentemente di cultura italiana del dopoguerra, ed in modo particolare, oltre che di canzone e canzone d'autore, di poesia e cinema. Dipartimento di Italianistica dell'Università «Eötvös Loránd» di Budapest; 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/c.; Tel. e Fax.: (00-36)-1-2667284; E-mail: Balduzzi@osiris.elte.hu

GYÖRGY DOMOKOS, docente di Filologia Romanza, di Dialettologia e di Sintassi Italiana presso l'Università Cattolica «Péter Pázmány» di Piliscsaba. Ha conseguito il Dottorato in Linguistica Italiana e in Filologia Romanza presso l'Università «Eötvös Loránd» e ha pubblicato numerosi articoli su temi di Linguistica e Poesia. Dipartimento di Italianistica dell'Università «Péter Pázmány», 2087 Piliscsaba, Egyetem u. 1. tel.: 26/375375/2881

DÁVID FALVAY si è laureato in italianistica e in storia presso l'Università Janus Pannonius di Pécs, attualmente è ricercatore del Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Magistero dell'Università ELTE, dove insegna storia culturale italiana. Si occupa dei rapporti culturali italo-ungheresi nel Medioevo. Dipartimento di Italianistica della Facoltà di Magistero dell'Università «Eötvös Loránd» di Budapest, 1075 Budapest, Kazinczy u. 23-27. Tel.: (0036)-1-3528979, Fax.: (0036)-1-3528974; E-mail: falvay@gandelf.elte.hu

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

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;

GIOVANNI GISMONDI laureato in storia dell'arte alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", ha insegnato storia e filosofia nel liceo linguistico Enrico Medi di Sora (FR). Attualmente insegna letteratura italiana e storia dell'arte nel liceo Szent László di Budapest e storia dell'arte presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Pécs "JPTE". Inoltre tiene corsi di Esercitazione di lingua nell'Istituto Italiano di Cultura di Budapest. Ha realizzato alcune dispense con finalità didattiche e infine ha lavorato come lettore presso la Casa Editrice "Lexika" di Székesfehérvár. 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;

GÁBOR HAJNÓCZY Docente universitario presso l'Istituto di Italianistica della facoltà di Lettere dell'Università cattolica «Péter Pázmány». Dopo la laurea presso la facoltà di Lettere dell'Università di Szeged, ha conseguito il Dottorato di ricerca con una tesi su «*La città ideale nel Rinascimento*» e insegnato presso l'Istituto di Storia dell'Università di Szeged. Ha partecipato a diversi colloqui e congressi scientifici in Italia e all'estero e ha al suo attivo numerosi articoli e libri sull'architettura del Rinascimento e Andrea Palladio. Dal 1992 al 1995 ha ricoperto la carica di vice-direttore dell'Accademia d'Ungheria a Roma. Dipartimento di Italianistica dell'Università «Péter Pázmány», 2087 Pi8liszcsaba, Egyetem u. 1. tel.:26/375375/1881

ÁGOTA HEGYI è attualmente professore aggiunto nell'Istituto delle Lingue Moderne e Classiche dell'Università Cattolica Péter Pázmány. Ha conseguito il dottorato di ricerca sui recenti problemi della norma linguistica in Italia. I suoi interessi sono rivolti anche alla glottodidattica; ultimamente svolge

attività di ricerca sulle nuove proposte prospettive nell'insegnamento dell'italiano come lingua straniera nell'ambito del corso PhD in linguistica applicata dell'Università Janus Pannonius di Pécs. È autrice e curatrice di numerosi materiale didattici nonché di articoli su ambedue i suoi campi prediletti. Istituto delle Lingue Moderne e Classiche dell'Università Cattolica Péter Pázmány — 2081 Piliscsaba, Egyetem u. 1. Tel.: (00-36)-26-375375/2206, Fax: (00-36)-26-375375/2223. E-mail: hegyiago@btk.ppke.hu

MAGDA JÁSZAY Laureata in lettere all'Università di Budapest, quindi borsista a Roma per due semestri. Dal 1945 al 1949 ricercatrice scientifica presso l'Istituto di Studi Storici "Pál Teleki"; dal 1949 al 1984 impiegata nell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria. Nel 1990 incaricata come docente di corsi di storia italiana e di storia dei rapporti italo-ungheresi, presso il dipartimento di italianistica dell'Università di Budapest, attività che sta tuttora svolgendo. Ha pubblicato libri e numerosi studi sui rapporti tra i due popoli in Italia e in Ungheria. Le è stato conferito per la sua operosità un grado accademico e il titolo di libero docente universitario. Il Governo Italiano l'ha insignita della croce di cavaliere e successivamente di quella di commendatore al merito della Repubblica. Ha partecipato a numerosi convegni in Italia e in Ungheria. Dipartimento di Italianistica dell'Università «Eötvös Loránd» di Budapest; 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/c.; Tel. e Fax.: (00-36)-1-2667284;

ANDRÁS KOLTAI, Laureato in storia e archivistica presso l'Università «Eötvös Loránd», ha conseguito il dottorato di ricerca in storia presso la stessa università. È archivista presso l'archivio centrale dei Padri Scolopi dal 1994 e svolge attività di ricerca nei seguenti campi: storia dell'ordine delle scuole pie e vita e costume nelle corti del seicento ungherese. Dipartimento di Italianistica dell'Università «Péter Pázmány», 2087 Piliscsaba, Egyetem u. 1. tel.: 26/375375/2881

ANDREA KOVÁCS si è laureata al Dipartimento di Italianistica dell'Università Janus Pannonius di Pécs con una tesi in Letteratura italiana, e ha avuto modo di approfondire i suoi interessi linguistici tenendo corsi e seminari di Dialettologia e Linguistica presso lo stesso Dipartimento, oltre che avviare un lavoro di ricerca e studio presso l'Università di Firenze, e presso alcune università negli Stati Uniti e in Inghilterra. 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;

KLÁRA MADARÁSZ attualmente insegna Letteratura del Seicento e del Settecento, la Metodologia di insegnamento della lingua italiana ed inoltre

tiene corsi di specializzazione su Pirandello e sull'analisi testuale dei testi letterari del Novecento, presso il Dipartimento d'Italianistica dell'Istituto Superiore di Pedagogia Juhász Gyula di Szeged. È autrice tra l'altro di vari materiali didattici sia per l'insegnamento della lingua nell'età precoce, sia per la formazione della capacità analitica rispetto ai testi letterari. (*Apropo. Novellák nagyító alatt.*) I suoi interessi sono rivolti alla teoria estetica, specialmente quella di Pirandello, su tale tema ha scritto anche la sua tesi di dottorato (PhD). Istituto Universitario per gli Studi Pedagogici «Juhász Gyula» 6725 Szeged, Hattyas sor 10. Tel: 0036-62-456041, Fax: 0036-62-443324;

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;

LÁSZLÓ PETE Nato a Zalaegerszeg nel 1971. Ha conseguito la laurea in storia, in lingua e letteratura latina e in quella italiana all'Università «Kossuth Lajos» di Debrecen (KLTE) insegna presso il Dipartimento di Italianistica della KLTE storia e lingua latina. Partecipa al corso di dottorato in Storia (PhD) presso KLTE, con il tema "Alessandro Monti e la Legione Italiana nella guerra d'indipendenza ungherese del 1948-49". Ha pubblicato un libro sul Savonarola (1997) e parecchi saggi su varie riviste. Dipartimento di Italianistica dell'Università «Kossuth Lajos» di Debrecen; 4028 Debrecen, Simonyi út 14. Tel. e Fax.: (00-36)-52-412-412

GIAMPAOLO POLETTI, laureato a Verona in Lingue e Letterature straniere, e in Lettere e Filosofia, è attualmente Ricercatore di Morfologia e Dialettologia Italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'università «Janus Pannonius» di Pécs. Con l'assistenza del Direttore dell'istituto di Lingua e Letteratura Russa dell'università di Verona, Prof. Sergio Pescatori, ha pubblicato una rassegna sulla letteratura critica sul genere fantastico, e lavora all'analisi e traduzione di un racconto russo. Ha inoltre collaborato alla stesura del catalogo edito in occasione di un evento multimediale tenuto a Ferrara e patrocinato dalle Civiche Gallerie di Arte Moderna e Contemporanea, come traduttore in lingua inglese. 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;

GIORGIO PRESSBURGER, scrittore, giornalista e regista è nato a Budapest nel 1937. Con il fratello gemello Nicola viene in Italia a seguito dei fatti d'Ungheria. Si diploma in regia all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, dove, dal 1968 al 1976, insegna regia e recitazione. Tiene corsi e seminari all'Università di Lecce e di Roma. È vincitore dei premi letterari più prestigiosi; recentemente ha ottenuto il Premio Viareggio per "La neve e la colpa". Collabora ai quotidiani "Il Corriere della Sera" e "La Repubblica". È noto per regie teatrali, spettacoli lirici e cinematografici, nonché per la sua attività radiotelevisiva. Dal 1991 è Direttore artistico e coordinatore permanente del Mittelfest. È stato Assessore alla Cultura del Comune di Spoleto. È anche Presidente dell'Associazione degli Scrittori Teatrali Italiani. Attualmente dirige l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest ed esercita altresì le funzioni di Addetto Culturale dell'Ambasciata d'Italia in Ungheria. Istituto Italiano di Cultura di Budapest, H-1445 Budapest, Bródy S. u. 8. Tel.:(00-36)-1-3382742, Fax: (00-36)-1-317-6653.

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;

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

FULVIO SENARDI, tirestino, ha studiato con Giuseppe Petronio. È stato insegnante di liceo e lettore alle Università di Trier (R.F.T.) e Zagabria. Attualmente lavora come lettore all'Univesità di Pécs. Ha svolto attività di ricerca, pubblicando numerosi contributi, sul teatro tragico italiano, sulla letteratura fin-de-siècle, sulla critica letteraria, sulla letteratura contemporanea. Si occupa anche di problemi di didattica della lingua e della letteratura. 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;

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;

ÉVA SIMON, docente libera professionista, dottoranda in letteratura medievale Romanza presso l'Università Eötvös Lorand di Budapest. Svolge ricerche nel campo della letteratura romanza dal duecento al quattrocento con speciale riguardo all'epica franco-veneta e spagnola; studia le possibilità dell'applicazione di metodi strutturalisti, narratologici e semiologici ai testi medievali. Il suo attuale tema di ricerca è riguardo alla figura di Uggeri il Danese nella letteratura italiana e catalana. Svolge studi comparatistici tra le "chansons de geste" italiani, francesi e spagnoli. E-mail: simoneva@freemail.c3.hu

MARIANNA SZALAI è diplomata in Storia, Disegno e Storia dell'Arte, Lingua e Letteratura italiana presso la Scuola Superiore di Pedagogia «Dániel Berzsenyi» di Szombathely, dove attualmente lavora presso il Dipartimento di Italianistica. Insegna grammatica descrittiva e si interessa di temi letterari; infatti, ha compilato la sua tesi di laurea in storia della letteratura italiana sull'opera di Alberto Savinio. 9071 Szombathely, BDTF, Dipartimento di Italianistica, Berzsenyi tér, 2. E-mail: mic@fsd.bdtf.hu

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

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;

ÉVA VIGH Dal 1980 lavora presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università Attila József di Szeged, dove, in qualità di professore associato, tiene corsi sulla letteratura italiana dal Tre-al Seicento, con special riguardo alla letteratura del Rinascimento e del Barocco, nonché alla cultura delle corti. Ha scritto la tesi di ricerca (PhD) nel 1996 col titolo *Tra éthos e Kratos. Corte e cortigiani nella letteratura italiana nei secoli 16-17*. Attualmente lavora sulle relazioni tra etica ed estetica barocca. Dipartimento di Italianistica dell'Università «József Attila» di Szeged; 6722 Szeged, Egyetem u. 2. Tel. e Fax.: (00-36)-62-454375;

LILLA ZILÁHI 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;

SOMMARIO

DANIELE BALDUZZI: Osservazioni su canzone d'autore e poesia	9
GYÖRGY DOMOKOS—ANDRÁS KOLTAI: Descrizione in lingua italiana sulla fondazione della casa di Podolin dell'ordine delle scuole pie (1644)	25
DÁVID FALVAY: Il libro della Beata Margherita	35
MÁRIA FARKAS—ZOÁRD VIDA: Contributi all'influsso inglese sul lessico del linguaggio giornalistico	47
ILONA FRIED: Quel piccolo mondo parigino-ungherese	59
GIANNI GISMONDI: Csontváry Kosztka Tivadar: Un ponte tra l'Ungheria e l'Italia agli inizi del XX secolo	69
GÁBOR HAJNÓCZI: "Quid tum". L'Emblema con occhio alato e il programma per il pittore ideale nel <i>De pictura</i> di Leon Battista Alberti	75
ÁGOTA HEGYI: Italiano e/o dialetto?	89
MAGDA JÁSZAY: Il quarantotto ungherese visto dall'Italia	99
ANDREA KOVÁCS: La figura dell' <i>infans</i> nella narrativa di Bilenchi	109
KLÁRA MADARÁSZ: Umanismo e avanguardia	121
ANGELO PAGANO: Federico II e la nascita della cultura poetica siciliana	129
GIAMPAOLO POLETTI: Sul valore flessivo e distintivo dei morfemi finali, tra norma e uso	139
GIORGIO PRESSBURGER: Discorso di insediamento	159
ESZTER RÓNAKY: La metafora secentesca	163

ANTONIO SCIACOVELLI: Beffa e controbeffa: storie di mercanti e donne di mondo	171
FULVIO SENARDI: Cannibali: ultimo atto?	177
PAOLO SESSA: Le strategie dell'incantazione	191
ÉVA SIMON: Onomastica dei re ungheresi nella "geste francor" del codice XIII della biblioteca marciana	213
MARIANNA SZALAI: Savinio e i percorsi dell'anima	221
LUIGI TASSONI: Vita del testo e ermeneutica contemporanea	231
LÁSZLÓ TÓTH: Contributi ai valori dell'imperfetto italiano	247
ÉVA VIGH: Conversazione retorico-civile in Emanuele Tesauro	257
LILLA ZILAHÍ: L'opera di Brunetto Latini nella letteratura italiana medievale(2)	265
RECENSIONI	
ZSUZSANNA FÁBIÁN: Fiorenzo Toso: Storia linguistica della Liguria	283
LÁSZLÓ PETE: Simona Negruzzo: Theologiam discere et docere. La facoltà teologica di Pavia nel XVI secolo	289
NOTIZIE SUGLI AUTORI	289