

# NUOVA CORVINA



## RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

**GIORGIO PRESSBURGER**  
DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA  
PER L'UNGHERIA - BUDAPEST

COMITATO DI REDAZIONE

**LIVIA CASES**  
LETTRICE DI ITALIANO PRESSO IL DIPARTIMENTO  
DI TEDESCO E ITALIANO DELL'ISTITUTO SUPERIORE  
DI COMMERCIO ESTERO DI BUDAPEST

**MARIAROSARIA SCIGLITANO**  
LETTRICE DI ITALIANO PRESSO IL DIPARTIMENTO  
DI FRANCESE E ITALIANO DELL'UNIVERSITÀ DI  
SCIENZE ECONOMICHE E DELLA PUBBLICA  
AMMINISTRAZIONE DI BUDAPEST

**ILONA FRIED**  
DIRETTRICE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA  
DELLA FACOLTÀ DI MAGISTERO DELL'UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND DI BUDAPEST

**GÁBOR HAJNÓCZY**  
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

**JÓZSEF PÁL**  
DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA  
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI JÓZSEF ATTILA DI  
SZEGED

**GIAMPAOLO SALVI**  
DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA  
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND  
DI BUDAPEST

**ANTONIO DONATO SCIACOVELLI**  
DIRETTORE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA  
DELL'ISTITUTO SUPERIORE DI MAGISTERO  
BERZSÉNYI DÁNIEL DI SZOMBATHELY

**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

N.



# NUOVA CORVIN



GIORGIO PRESSBURGER      Presentazione      5

## *Commemorazione*

GIORGIO PRESSBURGER      Ricordo di Bassani      8  
PAOLO SESSA      La scrittura della memoria      10

## *Letteratura*

FERENC SZÉNÁSI      L'allegria del naufrago e la felicità di Sisifo.  
Ungaretti: poeta dell'ossimoro      20  
ESZTER RÓNAKY      Medioevo e modernità europea di Ungaretti      25  
LUIGI TASSONI      La lezione di Ungaretti      33  
FULVIO SENARDI      Del critico letterario come intellettuale      44  
ILONA FRIED      Ponte e/o frontiera? La cultura ungherese nelle  
riviste fiumane tra le due guerre      56  
ÉVA VIGH      Facetudine barocca nel Tesoro      70  
JUDIT TEKULICS      La formazione dell'uomo moderno europeo  
e il *Galateo* di G. Della Casa      79  
ANTONIO SCIACOVELLI      Ma io non vo' fermarmi, come altri fa, tra simili  
lordure. (Motivi scatologici nella tradizione letteraria  
italiana e francese)      86

## *Linguistica*

ZSUZSANNA FÁBIÁN      Nomi propri italiani nell'ungherese      96  
ISTVÁN VIG      Noterelle etimologiche fiumane      108

2000

№ 8

# SOMMARIO

LUIGI TASSONI	Breve storia dell'immagine semiotica	113
MÁRIA FARKAS	Il teatro romanesco di Giggi Zanazzo - Analisi linguistica	132

## *Musica*

MARCO DELLA CHIESA D'ISASCA	Francesco Paolo Tosti: un musicista alla corte della regina Vittoria	146
-----------------------------	---	-----

## *Storia dell'Arte*

ANGELO PAGANO	Simone Martini e il gotico italiano in Europa	162
GIANNI GIMONDI	Il futurismo e l'Europa	169

## *Recensioni*

BEÁTA TOMBI	L'odore del vino	178
ESZTER SALAMON	L'album dei racconti di trenta registi italiani	181
IRENE BARBIERA	Tre squarci di storia veneziana	184
DANIELA FATIGATI	Un mestiere pericoloso. Alle origini della cultura europea: idee per un giallo filosofico	186
ANTONIO SCIACOVELLI	Dizionario è quella cosa... che porta in Europa	189
ANTONIO SCIACOVELLI	Boccaccio, un intellettuale europeo all'autunno del Medioevo	191
ANTONIO SCIACOVELLI	Riparlando di Sciascia, scrittore europeo	193
GABRIELLA ILLÉS	Un ritratto a mille volti	196

Divieto di riprodurre in tutto o in parte gli articoli senza citarne la fonte.

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

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

**Istituto Italiano di Cultura**  
1088 Budapest, Bródy Sándor u. 8.

HU ISSN 1218-9472

Progetto grafico di Piergiorgio Maoloni

Preparazione:  
Jet Set Tipográfiai Műhely

Stampa:  
Stádium Nyomda

Budapest, dicembre 2000



# Presentazione

GIORGIO PRESSBURGER

OTTAVO NUMERO DELLA NUOVA «NUOVA CORVINA» È DEDICATO A UN TEMA PARTICOLARE: L'ITALIA E L'EUROPA. NON TUTTI GLI ARTICOLI NE PARLANO DIRETTAMENTE, MA IN TUTTI È PRESENTE, ANCHE SE IN FORMA PIÙ O MENO NASCOSTA, L'IDEA DI RIFERIRSI ALLE MOLTEPLICI RELAZIONI CHE ATTRAVERSO I SECOLI L'ITALIA HA INTRATTENUTO CON LA CULTURA DI ALCUNE NAZIONI VICINE. IL CONTRIBUTO DELL'ITALIA AL FORMARSI DELLA COSCIENZA MODERNA IN EUROPA È STATO DI IMPORTANZA FONDAMENTALE.

Per la prima volta abbiamo aperto una sezione dedicata alla musica. Nel prossimo numero inseriremo anche articoli riguardanti il cinema e la televisione.

Vorrei segnalare che da un incontro italo-ungherese avvenuto di recente a Budapest è scaturita l'idea di una ricostruzione virtuale della biblioteca di Mattia Corvino, la famosa Corvina, dalla quale prende il nome anche la nostra rivista.

L'Italia  
e  
l'Europa

# *Commemorazione*

AVEVO DICIANNOVE ANNI QUANDO GIORGIO BASSANI COMINCIÒ IL SUO INSEGNAMENTO NELLA SCUOLA DI TEATRO DELLO STATO ITALIANO, L'ACCADEMIA D'ARTE DRAMMATICA SILVIO D'AMICO DI ROMA.

## Ricordo di Bassani

GIORGIO PRESSBURGER

**P**ER TRE ANNI SCOLASTICI LO EBBI COME INSEGNANTE DI STORIA DEL TEATRO. I TRE ANNI FURONO DA LUI DEDICATI A TRE AUTORI DEL SEICENTO FRANCESE: CORNEILLE, MOLIÈRE E RACINE. OGNI CORSO MONOGRAFICO RAPPRESENTÒ UN INTERO ANNO SCOLASTICO DI LEZIONI. CI INCONTRAVAMO DUE VOLTE LA SETTIMANA, NOI ALLIEVI REGISTI ERAVAMO IN SETTE, MA QUALCHE VOLTA PARTECIPAVAMO ANCHE ALLE SUE LEZIONI CON GLI ALLIEVI ATTORI. PER TRE ANNI EBBI LA FORTUNA DI INCONTRARLO SPESSO, MA SEMPRE SOLTANTO NELLA VITA SCOLASTICA. È VERO, A VOLTE CI INVITAVA a prendere un caffè nel vicino bar raccontandoci aneddoti, barzellette dell'epoca. Era un uomo molto gioviale, mai nessuna parola severa o altezzosa sentii uscire dalle sue labbra. Era un vero artista, esposto alle variazioni d'umore tipiche di quella categoria di esseri umani. A volte non aveva nessuna voglia di tenere lezione: in quei casi ci faceva l'oroscopo o ci leggeva – con il suo forte balbettio – brani degli autori sui quali aveva programmato il corso. Declamava i versi francesi con enfasi e trasporto, faceva tenerezza la sua lettura, la quale peraltro non era priva di suggestione. Gli veniva una forte salivazione mentre leggeva e in questo modo pareva che gustasse come cibo quei magnifici versi alessandrini di Corneille o di Racine o di Molière. Al termine della lettura con gesto repentino chiudeva il libro esclamando; fo-o-o-ormidabile. A-a-arivederci. Riponeva il libro (edizione gialla di Gallimard) e usciva dall'aula.

Una volta ebbe una pericolosissima intossicazione per cibo avariato in seguito a un pranzo fornito da una compagnia aerea durante un volo. Uno dei passeggeri morì, lui rimase in ospedale una settimana, poi pian piano si ristabilì. Fu una vera gioia rivederlo e ascoltare la sua versione dell'evento. Pareva divertito e allegro, per nulla impressionato dal pericolo corso.

Un'altra volta ebbe una brutta influenza, ci fu annunciato che non avrebbe fatto lezione per una settimana. Invece comparve puntuale all'ora in cui iniziavano le sue lezioni. Pareva sano e allegro, più allegro del solito. Ci parlò del «Dio nascosto» *«le dieu cache»* delle tragedie di Racine. Non voleva finirla mai. Ci avrebbe tenuto tre ore di lezione. Già, perché fuori della classe lo stava aspettando la moglie con aria bellicosa. Pare che lei, per non farlo uscire, lo avesse chiuso in casa e che lui si fosse calato lungo la grondaia per venire a farci lezione.

Non per altro, ma per stare in compagnia e divertirsi a chiacchierare. In un suo racconto allora in lavorazione era a un bivio, doveva prendere una decisione e non sapeva come continuare. Così decise di distrarsi, di evitare la sofferenza della scelta.

Le sue analisi delle commedie erano sottili e illuminanti, me le ricordo ancora. Gli sarò sempre grato di quei tre anni di buonumore in una scuola dove altri insegnanti ci trattavano come collegiali deficienti, vietandoci persino di scartare una caramella durante certe lezioni; ciò sarebbe stato irriverente nei riguardi di certi «Maestri».

Di questi non ho un buon ricordo. Chi fa il maestro in realtà non lo è. Bassani non faceva il Maestro.



# La scrittura della memoria

*Lascia ch'io ti ricordi  
se ritarda l'inverno,  
se ancora mi rimordi,  
se mi tiene il tuo inferno. (...)<sup>1</sup>*

PAOLO SESSA

**P** CI HA LASCIATI QUEST'ANNO IL 13 APRILE, DOPO UNA GRAVE MALATTIA, **GIORGIO BASSANI**, UNA DELLE FIGURE PIÙ RAPPRESENTATIVE DELLA LETTERATURA ITALIANA DEL SECONDO NOVECENTO.

L'AUTORE DEL *GIARDINO DEI FINZI-CONTINI* ERA NATO A BOLOGNA NEL 1916 DA UN'AGIATA FAMIGLIA BORGHESE, E CRESCIUTO A FERRARA: LA CITTÀ INCANTATA, SOSPESA TRA REALE ED IMMAGINARIO, CHE FU IL PALCOSCENICO NEL QUALE PRESERO VITA QUASI TUTTI I PERSONAGGI USCITI DALLA SUA PENNA.

In quella città, frequenta le scuole elementari, e divide il banco con Lanfranco Caretti, che rincontrerà al liceo e all'università. A diciassette anni lascia la sua grande passione degli anni della fanciullezza, il pianoforte, per la letteratura: sono gli anni liceali, le cui inquietudini e disagi ritrarrà anni dopo nel romanzo *Dietro la porta*. Sono anche gli anni in cui il professore Francesco Carli instilla in lui l'ammirazione per Dante; non a caso una delle sue prime raccolte poetiche porta il titolo di *Te lucis ante*, che echeggia ben noti passi del *Purgatorio* dantesco.

Un'altra grande passione degli anni giovanili è il tennis, come tra l'altro testimonia l'amicizia durata l'intera vita con uno dei suoi migliori compagni di giochi e vero campione di quello sport: Attilio Bertolucci. La passione per lo sport, l'impeto di quegli anni indimenticabili, ed anche un po' di compiacenza per il proprio fisico possente ed attraente, traspare da questo ritratto giovanile dello scrittore lasciatoci dallo stesso Bassani:

Ero un ragazzo dotato di un fisico eccellente (giocavo al tennis niente affatto male, ormai posso dirlo senza falsa modestia), e la vita per me era tutta da scoprire: qualcosa di aperto, di vasto, di invitante, che mi stava dinanzi, e a cui mi abbandonavo con impeto cieco, senza mai voglia di ripiegarmi su me stesso un momento solo.<sup>2</sup>



*Di famiglia ebraica, Bassani appartiene a quella generazione di intellettuali e artisti nata negli anni '10, cresciuta tra fascismo, guerra, repubblica, che contribuì alla crescita morale e spirituale dell'Italia dopo la Liberazione.*

Bassani è stato una delle coscienze critiche più acute dell'ebraismo italiano, uno scrittore che, come altri intellettuali, aveva subito la discriminazione delle leggi razziali, era stato perseguitato dal nazi-fascismo, ma aveva saputo reagire all'abominio dell'olocausto abbracciando la causa della lotta partigiana, per finire poi arrestato nel 1943.

Il suo ebraismo è così definito da uno degli amici del periodo fiorentino, Pietro Citati:

Non era un ebreo osservante. Era un sefardita totalmente estraneo alla grande tradizione ebraica presente in tutta l'Europa orientale, così viva in Kafka. Si considerava un cattolico uguale agli altri. Perciò quando fu respinto da tutti gli amici cattolici, si aprì una ferita che credo non si sia mai rimarginata.<sup>3</sup>

Un uomo, che umiliato e offeso dall'ingiustizia delle leggi razziali, ha saputo innanzitutto scegliere nella vita la difficile via che conduce alla «verità storica», e trasformare le sue convinzioni in scritti dove i sentimenti e le idee sono espressi con la forza della poesia. Del resto, il Bassani degli anni universitari bolognesi, dell'attivismo clandestino antifascista, della frequentazione delle «Giubbe Rosse», amava definirsi poeta.

Sono questi gli anni in cui il senso d'esclusione lo aveva portato a prendere coscienza della propria «diversità», e ad insegnare ancora con più tenacia e accanimento i grandi valori della civiltà ebraico-cristiana dalle aule del vecchio asilo israelitico di via Vignatella 79, nell'antico ghetto di Ferrara. Così lo ricorda Paolo Ravenna, un suo affezionato allievo:

Un giovane appena laureato ci apriva alla cultura moderna e ai valori civili con lezioni che sempre più si allontanavano dalle semplici nozioni. (...) Ci parlava di nuovi autori che non apparivano sulle antologie, come Ungaretti, Montale, ecc.; tra le poesie da imparare a memoria *La casa dei doganieri* e via dicendo. Ci leggeva Vittorini, ci apriva ai russi Ćekov, ecc. Ci spiegava i contenuti sociali e dirompenti della letteratura americana. Arrivava Lorca. (...) Scoprivamo Croce, Salvatorelli, i libri rossi della Einaudi. Sentivamo parlare di sfuggita – faceva parte della clandestinità – dei fratelli Rosselli e di «Giustizia e Libertà».<sup>4</sup>

Tra le pagine di quelle riviste, lette in clandestinità con i suoi allievi – mi riferisco in particolare al numero dell'aprile 1938 di «Letteratura» – compare anche il nome di Bassani al suo esordio come narratore di *Un concerto*.

Ed è soprattutto nelle pagine di narrativa legate alla memoria, che ritroviamo quella particolare tonalità struggente e lirica tipica della scrittura di Bassani, pagine che da una parte echeggiano il Proust della *Recherche* e, dall'altra, sembrano subire il fascino della prosa d'arte (come, tra l'altro, sembra inevitabile accadere a qualsiasi scrittore sia stato legato da intensa e sincera amicizia con quel maestro di un'intera generazione che fu il critico d'arte Roberto Longhi), ma che assurgono oggi alla cifra

della singolarità e novità, una volta conclusa la stagione neorealista, dopo essere state filtrate alla luce della più moderna letteratura europea. Dal lungo sodalizio con Longhi e sua moglie Anna Banti nascerà nel dopoguerra una lunga collaborazione come redattore alla rivista da loro diretta, «Paragone».

Durante questi anni impegnati e politici, che sono poi quelli su cui si concentra tutta la sua arte maggiore di narratore, Bassani, in maniera matura e consapevole, afferma di aver abbandonato la letteratura. Del resto, numerose erano le missioni a lui affidate dagli antifascisti: incontra La Malfa a Milano, Capitini a Firenze, De Ruggiero a Roma. Quest'attività sovversiva in nome della libertà culmina con l'arresto da parte della Polizia Politica, aiutata da alcuni delatori, nel giugno del 1943. Uscito a luglio dalla prigione, Bassani cambia nome e si dà alla clandestinità. Si reca a Firenze dove vive traducendo libri stranieri, tra i quali *Addio alle armi* di Hemingway, romanzo che, purtroppo, non è stato pubblicato. In quello stesso periodo, apprende da alcuni fuggiaschi, che molti suoi parenti rimasti a Ferrara sono stati deportati a Buchenwald, mentre i genitori e la sorella si erano salvati nascondendosi in un armadio. Questo periodo tormentato nell'attesa della Liberazione è raccontato nelle *Pagine di un diario ritrovato*.

Appare chiaro, alla luce di queste molteplici esperienze di vita, che Bassani non è stato solo autore di romanzi che ebbero grande successo e vinsero premi importanti – infatti le *Cinque storie ferraresi* vinsero il premio Strega nel 1956, mentre *Il giardino del Finzi-Contini* si assicurò il premio Viareggio nel 1962, ed, infine, *L'Airone* conquistò il Campiello nel 1968 – ma fu, come abbiamo precedentemente accennato, anche poeta – ricordo solamente alcune raccolte di liriche: *Storie di poveri amanti* (1939-'45), *Te lucis ante* (1947-'51), *Un'altra libertà* (1959), *Epitaffio* (1973-'74), *In gran segreto* (1976-'78) –, ed infine saggista – ricordo la più importante raccolta di saggi critici e letterari: *Di là dal cuore* (1984).

All'attività creativa, Bassani accostò quella d'abile operatore culturale, prima come responsabile di «Botteghe oscure», una rivista internazionale di larga notorietà finanziata dalla principessa Margherite Castani di Bassiano, dalle cui pagine fece scoprire ai lettori italiani autori come Dylan Thomas, René Char, Henri Michaux, Roger Caillois, Maurice Blanchot, Georges Bataille, Antonin Artaud, Truman Capote, Robert Graves, e tra gli italiani Soldati, Cassola, Calvino, Bertolucci, Caproni, Pasolini; poi come direttore di una collana della Feltrinelli, in cui pubblicò postumo *Il Gattopardo*, riconoscendo così definitivamente il valore di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, scrittore che in vita aveva visto rifiutare i suoi scritti da numerose case editrici e perfino da quel lettore considerevole che fu Elio Vittorini. Appare evidente che le classiche definizioni di poeta, curatore, sceneggiatore, critico, insegnante e traduttore stanno strette ad una personalità complessa e affascinante come quella di Giorgio Bassani.

Come scrittore, ma anche nei panni del curatore delle opere altrui, Bassani operò sempre mirando a precisi obiettivi culturali; ovvero percorrendo la via di un tipo di romanzo moderno che vuole essere, più che una semplice testimonianza o cronaca della realtà, una vera e propria storia non solo individuale, in altre parole dell'io che narra e racconta, ma anche dell'intera vita ferrarese e quindi, per riflesso,

di quel più vasto mondo i cui valori eterni, «i moti del cuore», sono il frutto più nobile dell'esistenza umana (proprio come li intendeva il mai troppo ascoltato Manzoni). Una Ferrara sospesa e immutabile in cui agiscono dei personaggi cherecitano sempre la stessa parte di romanzo in romanzo, come se fossero attori che interpretano scene ed atti di una lunga ed inesorabile tragedia, e che mutano solamente all'interno delle loro coscienze, senza però che nulla possa trasparire all'esterno. Questo tipo di romanzo, che oggi forse si etichetterebbe come minimalista, non poteva essere colto a pieno in un'epoca come quella del secondo Novecento letterario italiano, tutto teso agli sperimentalismi, siano essi quelli delle neoavanguardie, o quelli dei neorealisti. Questa singolare letteratura volta allo scandaglio della memoria, apparentemente incentrata sulla psicologia del personaggio, e forse anche i successi di pubblico che salutarono sempre le sue opere, fecero sì che Bassani risultasse uno scrittore anomalo ed attardato, ed addirittura invisibile alle avanguardie. In realtà, in Bassani la ricerca di una motivazione inconscia dell'agire umano è marginale: la psicoanalisi non lo ha nemmeno sfiorato. Le sue creature sono in realtà figure simboliche, e se un autore gli va accostato in tale ricerca dell'identità e diversità, che sembra costantemente attanagliare il personaggio, è senz'altro lo Svevo di *Senilità*.

In maniera ahimè riduttiva, l'opera di Bassani è stata anche associata, da certa critica impegnata sul versante ideologico, al nome d'altri scrittori della sua generazione (penso a Cassola) che avevano subito la crisi ideale, morale e stilistica della Resistenza come «rivoluzione rallentata e rientrata». Emblematico, in tal senso, è il pur meritorio e per molti aspetti importante saggio di Gian Carlo Ferretti<sup>5</sup>, che associa già nel titolo il nome di Bassani a quello di Cassola. Binomio che tende di per sé ad annullare le singolarità e ad interpretare sotto un'unica etichetta le esperienze di un'intera generazione.

Addirittura quella stessa critica tacciò, in maniera semplicistica, la sua scrittura di provincialismo, a causa dell'ostinarsi a raccontare la storia di Ferrara degli anni sotto il fascismo. Ma, quel che è peggio, fu persino apertamente osteggiato per il fatto stesso di piacere al grande pubblico. È moda perenne di certa critica snobistica giudicare sempre negativamente quello che interessa il grande pubblico. Infatti, il più vivace e polemico dei movimenti neoavanguardisti, il Gruppo '63, per mano di quel formidabile polemista di Renato Barilli, lo accusava, con violenza e asprezza, di usare un vecchio stile e d'eccessivo intimismo autoreferenziale, definendolo addirittura, in senso dispregiativo, la «Liala» della letteratura italiana.

Dopo un breve periodo iniziale di stupore e amarezza e di meditato distacco, Bassani decide di entrare nel mezzo dell'imperversante polemica con parole appassionate:

So benissimo che è difficile e anche scorretto, se vogliamo, polemizzare senza fare nomi. Ciò non rientra nelle mie abitudini, perché se c'è uno che non sopporta i discorsi fumosi, gli articoli chiave nei quali si lanciano accuse contro persone non identificate, quello sono io. Ma questa volta sono costretto a farlo. Dietro a ciò di cui stiamo discutendo non c'è soltanto una figura di scrittore chiara, ben definita, individuabile. Non c'è un'opera, un solo volto d'uomo. Attaccano, criticano, fomentano disordini, giocano alla guerriglia letteraria, ma nessuno può dire chi siano. Quando anche fossi riuscito a



imparare qualcuno dei loro nomi, l'avrei subito dimenticato. Come si può ricordare il nulla? Ho tentato di leggere di tenermi informato, ma mi sono fermato prestissimo. Ho preso in mano l'ultimo numero della rivista «Il Verri», diretta da un professore universitario ex-ermetico, l'Aneschi, e vi ho trovato delle composizioni in corsivo presentate come liriche. Si tratta in realtà di una serie di idiozie, di frasi prive di senso, di una specie di monumento all'inconsistenza. Gli esponenti della neo-avanguardia italiana sono davvero capaci di tutto. Infinitamente indulgenti verso se stessi e i propri «testi» (così li chiamano), non sanno mai rinunciare a niente. Sono aperti, apertissimi. Possono fare per esempio i professori universitari, giacché la carriera universitaria è pur sempre la carriera universitaria.<sup>6</sup>

Tutte queste polemiche, che investirono successivamente anche il romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, sono il motivo che forse impedì a una generazione di lettori, proprio in virtù dell'autorità di quei critici, di cogliere fino in fondo la portata innovativa della poetica bassaniana.

Il caso Bassani è, quindi, un caso del tutto aperto e deve ancora trovare la sua giusta posizione nella storia letteraria italiana degli ultimi cinquant'anni.

Attraverso l'opera di Bassani si può, quindi, rivisitare la nostra recente storia culturale e politica, dalle persecuzioni razziali – infatti, i suoi primi scritti raccolti in *Una città di pianura* (Milano, Arte grafica A. Lucini e C., 1940) sono firmati con lo pseudonimo di Giacomo Marchi – alla Resistenza, dalle polemiche sul neorealismo allo scontro con le neoavanguardie negli anni sessanta. Ma oltre all'attività di poeta, saggista, curatore, dobbiamo ricordare anche la sua attiva partecipazione alla formazione di una moderna coscienza ambientale: fu infatti, tra i fondatori, e poi anche presidente dal 1965 al 1990, di «Italia nostra». Per questa attività a tutela del nostro patrimonio ambientale, il suo impegno politico contro le speculazioni edilizie e le cementificazioni selvagge delle città italiane, gli fu conferita nel 1992 la laurea honoris causa in Scienze naturali.

Un capitolo a sé meriterebbe il rapporto di Bassani con il cinema, vale a dire la sua consistente attività di sceneggiatore. Ricordo, di sfuggita, solo alcune delle sue collaborazioni: *Senso* di Visconti, *Tempi nostri – Zibaldone n. 2* di Alessandro Blasetti, *La romana* di Luigi Zampa, *Questa è la vita* e *La mano dello straniero* di Soldati, *I nostri figli* di Antonioni e molti dei film di Pasolini.

Del resto, è nota la polemica di Bassani con De Sica, il regista de *Il giardino dei Finzi-Contini*, che modificando il finale della sceneggiatura di Bassani, fece violentemente reagire l'autore, poiché si sentiva posto in ridicolo e offeso nella propria umanità agli occhi degli spettatori. Ecco cosa scrive Bassani sul finale del film:

Ma il colmo fu raggiunto facendo partire il padre di Giorgio verso i campi di sterminio nazisti. Capisco che riuscisse comodo sistemarlo così, giusto per fargli dire, alla fine, a Micòl (e al pubblico), che Giorgio, il futuro autore del *Giardino dei Finzi-Contini*, si era salvato. Ma lui, intanto, il futuro romanziere di successo, il futuro, patetico narratore dei propri amori adolescenti con la bionda Micòl Finzi-Contini, che figura ci stava facendo? Tagliando la corda, e già rassegnandosi fin d'allora a impastare il proprio inchiostro di scrittore con le ceneri del babbo, non stava facendo, per caso, la figura del porco?<sup>7</sup>

Non potendo esaurire nei pochi minuti di questa commemorazione una personalità complessa e ancora tutta da scoprire, vorrei soffermarmi solo su alcuni aspetti della sua attività creativa, ed in particolare sul Bassani che indossa i panni del narratore del *Giardino dei Finzi-Contini*.

Come ho accennato in precedenza, quasi tutta le vicende narrate da Bassani si concentrano in un lasso temporale ristretto, gli anni dalle leggi razziali del '38 alle persecuzioni del '43, e in uno spazio circoscritto, la città di Ferrara. L'opera di Bassani appare quasi la riscrittura costante dello stesso romanzo, uno scavo analitico ossessivo della memoria per far riemergere la vita sepolta dall'oblio e dimenticanza del presente. In parte ciò è vero, come a più riprese ha dichiarato Bassani, a causa della lentezza e insicurezza del suo modo di scrivere. Le sue pagine appaiono, infatti, frammentarie, costituite di riscritture, riedizioni, aggiustamenti faticosi degli stessi episodi, quasi a denunciare l'impossibilità di trovare una sistemazione definitiva e confacente per il proprio affresco ferrarese. Bassani stesso dichiara di essere un autore dalla scrittura lenta, difficile e tormentata.

L'insistenza di Bassani nella rappresentazione di una borghesia contraddittoria, che non comprende l'imminente tragedia, che appare estranea e distaccata dal mondo contemporaneo come accadeva in quegli anni in certi ambienti ebraici, la predilezione per il grande affresco della città di Ferrara, apparivano alla critica impegnata sul fronte ideologico come caratteristiche narrative tipiche di uno scrittore tardo-naturalista. Ebbene, un tale equivoco può essere dissipato sottolineando, innanzi tutto, alcuni tratti costitutivi della sua tecnica di composizione, in secondo luogo mettendo in rilievo i rapporti tempo e spazio nei suoi racconti (in particolare il ruolo giocato dal narratore nei suoi racconti), ed infine chiarificando alcuni temi della sua poetica.

Come suggerisce Roberto Cotroneo, curatore dell'edizione delle opere complete di Bassani disponibile dal 1998 per i tipi dei Meridiani Mondadori, per comprendere la sua scrittura, ricca di allusioni, rinvii, assenze e sottintesi, il lettore deve immergersi nel suo immaginario, deve cioè cogliere quell'ordito di riferimenti che costituiscono il mondo visivo, prima ancora che narrativo, delle immagini di Ferrara, continuamente riproposte e deformate da un'opera all'altra.

Il lettore delle storie di Bassani rimarrebbe disorientato recandosi a Ferrara: strade così puntigliosamente descritte nei romanzi, che non esistono; il giardino dei Finzi-Contini che sembra avvolto in un mistero indecifrabile, quello in altre parole dell'esclusiva memoria dello scrittore. D'altra parte, ritroverebbe anche luoghi familiari, concreti, reali, come se a fianco a lui, a passeggiare per le magnifiche strade di Ferrara, ci fosse proprio Bassani che racconta, con l'occhio attento del pittore consumato e la voce soave del poeta, la vita presente e passata d'ogni negozio, d'ogni piazza, d'ogni palazzo maestoso e, soprattutto, ad intrattenerlo sui più segreti misteri celati dietro quei portoni di ville e di case ai più inaccessibili, dove la storia trascorsa sembra essersi sedimentata nella sua portentosa memoria. Infatti, la tecnica di composizione adottata nella descrizione fa largo uso delle sue esperienze maturate nel campo della pittura. Lo sguardo di Bassani è quello del critico d'arte e la sua narrativa indugia ossessivamente sullo spazio, sia esso interno sia esterno: giardini,

case, camere da cui emergono i racconti dei personaggi in quei luoghi rinchiusi. Non dobbiamo, infatti, dimenticare che l'esperienza maturata nel laboratorio critico di Longhi si è tramutata in scritti sull'arte, come ad esempio quello sul pittore Casorati.

Gli interni di Bassani ricordano quelli dei maggiori pittori del tempo, anch'essi travagliati dalla medesima temperie storica: Filippo de Pisis, Giorgio Morandi, Mario Cavaglieri e Carlo Corsi. Del resto, quando si recava a lezione, nei fatidici anni '39 e '40, Bassani portava con sé, per mostrarli ai propri studenti, i quadri di Giorgio Morandi.

Se Ferrara è quindi un luogo dell'immaginario costruito per fuorviare il lettore, chi sono le creature che lo popolano?

L'equivoco più frequente in chi legge la sua opera è cadere nel tranello offerto dalla narrativa in prima persona: vale a dire, l'identificazione tra narratore e autore. Allora, il ragazzino alle prese con Luciano Pulga in *Dietro la porta*, lo studente che viaggia in treno con il professor Fadigati negli Occhiali d'oro, il giovane che s'innamora di Micòl nel *Giardino dei Finzi-Contini* non potranno che sembrare lui, Giorgio Bassani durante le tappe della sua maturazione sentimentale. Se credessimo a questo, dovremmo ritenere veri e reali tutti i personaggi che in realtà hanno una loro autonomia ed esistenza soltanto sulla carta.

Inutile appare pertanto interrogarci se Micòl sia veramente esistita, e anche se fosse veramente andata o no con l'odiato Malnate, rivale in amore di Giorgio, come ci suggerisce lo stesso Bassani in una sua dichiarazione:

C'è andata, Micòl, a letto con Malnate? Io mi ritraggo e dico di non saperlo perché effettivamente non lo so. Voglio mantenermi veritiero e non voglio indagare, perché sono soltanto un romanziere. *Private Sache*: non è questo che mi interessa. I personaggi non sono pupazzi, per me, sono persone vere, che abitano in una certa strada, che appartengono ad una sfera sociale determinata e che per giunta sono morte a Buchenwald, e che quindi meritano d'essere trattati col pudore con cui è d'obbligo trattare ogni essere umano, vivente o vissuto.<sup>8</sup>

Micòl Finzi-Contini è un personaggio icona dell'intera narrativa bassaniana. L'affascinante ragazza amata dal narratore è diversa da tutti gli altri personaggi. Se essi appaiono statici e timorosi del proprio destino, essa è l'unica a comprendere a fondo il valore del presente.

Micòl richiama l'omonimo personaggio biblico, la figlia di re Saul, sposa di David ed entrambe sembrano essere dotate di uno sguardo distaccato, capace di leggere nel proprio destino.

Micòl sembra essere il più autentico dei personaggi bassaniani, il fulcro della narrazione attorno al quale ruotano tutti gli altri personaggi. Ma è anche colei che non dice mai quello che pensa, che dietro alle sue parole scanzonate fa intuire al narratore Giorgio che non c'è spazio per il loro amore perché consapevoli del destino. Micòl sembra non appartenere al mondo delle storie ferraresi, sembra esserne risalente, quasi un mito e la sorgente stessa del gesto enunciativo di Bassani. Ma sarà anche colei che paga le colpe di quel mondo ottuso, sia esso quell'universo ebraico che aveva superficialmente abbracciato il fascismo senza coglierne la portata



distruttiva, o quello dei Malnate, che fiduciosi delle idee progressiste sognavano «la terra felice» o un futuro «lombardo e progressista».

Micòl appartiene profondamente a quel mondo in agonia e la sua maggiore consapevolezza non le serve per sopravvivere alla sua distruzione, ma solamente per andare senza un grido di disperazione incontro all'olocausto.

Micòl, specchio e doppio del narratore, è quindi vittima sacrificale di quell'intero mondo, e alla morte sopravvive solo perché memoria di tutto ciò che si è perso per sempre.

In conclusione, il prologo dei Finzi-Contini:

La mia storia con Micòl Finzi-Contini termina qui. E allora è bene che anche questo racconto abbia termine, ormai, se è vero che tutto quello che potrei aggiungervi non riguarderebbe più lei, ma, nel caso, soltanto me stesso.

Di lei e dei suoi ho già detto in principio quale sia stata la sorte.

Alberto morì di linfogranuloma maligno prima degli altri, nel '42, dopo un'agonia lunghissima a cui, nonostante il solco profondo scavato nella cittadinanza dalle leggi razziali, si interessò di lontano tutta Ferrara. Soffocava. Per aiutarlo a respirare c'era bisogno di ossigeno, di ossigeno in quantità sempre maggiore. E poiché in città, a causa della guerra, le bombole scarseggiavano, negli ultimi tempi la famiglia ne aveva compiuto una vera e propria incetta attraverso l'intera regione, mandando gente ad acquistarle a qualsiasi prezzo a Bologna, a Ravenna, a Rimini, a Parma, a Piacenza...

Gli altri, nel settembre del '43, furono presi dai repubblicani. Dopo una breve permanenza nelle carceri di via Piangipane, nel novembre successivo furono avviati al campo di concentramento di Fòssoli, presso Carpi, e di qui, in seguito, in Germania. Per ciò che riguarda me, tuttavia, debbo dire che durante i quattro anni intercorsi fra l'estate del '39 e l'autunno del '43 di loro non avevo visto più nessuno. Nemmeno Micòl. Ai funerali di Alberto, dietro i cristalli della vecchia Dilambda adattata a funzionare a metano che seguiva a passo d'uomo il corteo, e che poi, non appena il carro funebre ebbe varcato l'ingresso del cimitero in fondo a via Montebello, tornò subito indietro, m'era sembrato, un attimo, di distinguere il biondo cenerino dei suoi capelli. Nient'altro. Anche in una città così piccola come Ferrara si riesce benissimo, volendo, a sparire per anni e anni gli uni agli altri, a convivere assieme come dei morti.

Quanto a Malnate, che era stato chiamato a Milano fin dal novembre del '39 (mi aveva cercato inutilmente per telefono nel settembre, mi aveva perfino scritto una lettera...), neanche lui l'ho più riveduto, dopo l'agosto di quell'anno. Povero Giampi. Lui ci credeva nell'onesto futuro lombardo e comunista che gli sorrideva, allora, di là dal buio della guerra imminente: un futuro lontano – ammetteva –, però sicuro, infallibile. Ma che sa il cuore, davvero? Se penso a lui, partito per il fronte russo con il C. S. I. R., nel '41, e non più ritornato, ho sempre vivo nella mente il modo come reagiva Micòl tutte le volte che fra una partita di tennis e l'altra lui ricominciava a «catechizzarci». Lui parlava con la sua voce quieta, bassa e ronzante. Ma Micòl, a differenza di me, non gli dava mai molta retta. Non smetteva di ridacchiare, di punzecchiarlo, di prenderlo in giro.

«Ma tu per chi stai, insomma? Per i fascisti?», ricordo che lui le chiese, un giorno, scuotendo la grossa testa sudata. Non capiva.

Che cosa dunque c'è stato fra loro due? Niente? Chissà.

Certo è che quasi presaga della prossima fine, sua e di tutti i suoi, Micòl ripeteva di continuo anche a Malnate che a lei del suo futuro democratico e sociale non gliene

importava un fico, che il futuro, in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga «*le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*», e il passato, ancora di più, «il caro, il dolce, il pio passato».

E siccome queste, lo so, non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbe potuto impedirle di proferire, di esse, appunto, e non di altre, sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare.<sup>9</sup>

#### N O T E

- 1 Frammento della poesia *Preludio* di Giorgio Bassani, in *Storie di poveri amanti*, ora in *Opere*, a c. di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998, p. 1357.
- 2 Cfr., Giorgio Bassani, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, (Intervista a Ferdinando Camon), Garzanti, Milano, 1973, pp. 54-71.
- 3 Brunella Schisa, *Parenti in guerra*, «Il Venerdì di Repubblica», 16 gennaio 1998.
- 4 Cfr., Bassani e Ferrara. *Le intermittenze del cuore*, a c. di Alessandra Chiappini e Gianni Venturi, Corbo, Ferrara, 1995.
- 5 Cfr. Gian Carlo Ferretti, *Letteratura e ideologia*, Editori Riuniti, Roma, 1974.
- 6 Cfr. Enzo Siciliano, *Romanzo e dintorni*, Teoria, Roma-Napoli, 1972; la citazione è tratta da *Cronologia*, a c. di Roberto Cotroneo, in Giorgio Bassani, *Opere*, Mondadori, Milano, 1998, p. LXXXII.
- 7 Cfr. Giorgio Bassani, *Opere. Di là dal cuore*, Mondadori, Milano, 1998, pp. 1255-65.
- 8 Cfr. Ferdinando Camon, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Garzanti, Milano, 1973, pp. 65-66.
- 9 Giorgio Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in *Opere*, cit. p. 577-78.

# *Letteratura*

# L'allegria del naufrago e la felicità di Sisifo. Ungaretti: poeta dell'ossimoro

FERENC SZÉNÁSI

**L**A CONVIVENZA CONTEMPORANEA DEI SENTIMENTI CONTRARI (AMORE E ODI, GIOIA E TRISTEZZA) NELLA STESSA ANIMA, E I VARI PARADOSSI DELLA VITA QUOTIDIANA HANNO SEMPRE STIMOLATO LA FANTASIA POETICA NELLA RICERCA DELL'ESPRESSIONE ADEGUATA, CREANDO DIVERSI STILEMI ANTITETICI. E DA QUANDO L'UOMO, ALLA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO, SCOPERSE CHE perfino i due estremi poli antagonistici agiscono in convivenza, sicché il male non è un demone di fuori il quale lo porta continuamente in tentazione, ma un demone di dentro che, essendo parte sua, non si esorcizza più coi metodi secolari, compose immagini poetiche adatte a tale rivelazione: immagini antitetiche che esprimevano una dualità ontologica, ossimori che integravano non solo due sentimenti contrari ma anche due opposte condizioni esistenziali. *I fiori del male*, *Serena disperazione*, *Un colpo di dado non abolirà mai il caso* e gli altri titoli di volumi evidenziano la decisiva scoperta nuova, e tra questi titoli occupa un posto rilevante anche *l'Allegria di Naufragi* (dal 1931 semplicemente: *L'Allegria*) di Giuseppe Ungaretti.

In una struttura di immagini così bipolare come quella della poesia ungarettiana era *a priori* naturale la frequenza delle varie forme antitetiche, così anche la frequente apparizione dell'ossimoro, figura particolarmente

Nato nel 1946, laureato in letterature italiana e ungherese all'Università di Budapest, dove ha ottenuto poi anche il dottorato universitario e il titolo di Ph.D. Ha insegnato all'Accademia di Musica e all'Università ELTE di Budapest, all'Università JATE di Szeged; ha lavorato come redattore della sezione di Italianistica presso «Nagyvilág», rivista di letterature straniere; attualmente è docente presso l'Università degli Studi di Szeged, dove dirige il Dipartimento di Italianistica alla Facoltà di Magistero. Ha pubblicato una monografia su Italo Calvino e diversi saggi in volumi e su riviste, in Ungheria e in Italia, e sono numerose anche le sue traduzioni letterarie: traduce scrittori e poeti italiani contemporanei. È condirettore di una collana bilingue che pubblica importanti opere letterarie italiane, finora non tradotte in ungherese.

gradita all'epoca. Considerandone pure la definizione più stretta secondo la quale «l'ossimoro consiste nell'accostare, nella medesima locuzione (A–N, ecc.), parole che esprimono concetti contrari»<sup>1</sup>, possiamo enumerarne a lungo le varianti ungarettiane: balastrata di brezza, moribonde dolcezze, struggente calma, quiete accesa, urlare senza voce, clausura d'infinito, divina morte, incantevole agonia (dei sensi), amaro accordo e così via. Le forme più efficaci sono però, senz'altro, quelle in cui si associano le componenti opposte dei due poli estremi dell'immaginazione ungarettiana.

Stamani mi sono disteso  
in un'urna d'acqua,

si legge nella famosa poesia intitolata *I fiumi*, e nell'immagine un requisito della morte viene accostato a un simbolo della vita, non soltanto secondo la simbologia in generale ma anche secondo la mitologia personale di Ungaretti, il quale, dopo avere attraversato il mare per tornare alla vecchia patria dal giovanile soggiorno egiziano, trasfigurò il viaggio concreto in viaggio omericamente metaforico e, di conseguenza, considerò l'acqua del mare una sostanza in cui, immersa, passa la nave della vita. L'acqua fluviale, poi, proprio nei *Fiumi*, ne diventò una variante che collegava epoche e generazioni. Nell'immagine «urna d'acqua», insomma, l'elemento della vita si trasforma, per un attimo storico della guerra, in un oggetto funerario: la vita s'immedesima con la morte. La stessa immagine si ripete, con una modifica minima, anche nei quattro brevissimi versi dell'*Universo*:

Col mare  
mi sono fatto  
una bara  
di freschezza

Sempre vita e morte s'incontrano nelle locuzioni «sole moribondo» e «notturno meriggio». Il tramonto già di per sé è un vecchio *topos* per figurare la morte, ma il sole nella suddetta mitologia personale di Ungaretti rappresenta in modo particolare la vita: nelle binomie simboliche giorno–notte, luce–buio, caldo–freddo il sole si cela sotto ciascun primo elemento. Ed è produttore anche del meriggio, fenomeno che proietta vita perfino sul cielo del disanimato deserto, e che proietta la lontana patria nella fantasia, durante il soggiorno egiziano. Nelle *Stagioni*, però, luce e buio cambiano funzione, da una vita notturna tendiamo verso un aldilà chiaro, dal meriggio di un altro universo all'universo stesso:

Già verso un'alta, lucida  
sepoltura, si salpa.

Dal notturno meriggio,  
Ormai soli, oscillando stanchi,

Invocano i ricordi



Vedendo sorgere il sole sopra il mare Ungaretti rievoca anche una terza volta la sua analogia preferita mare–urna. Nel *Silenzio in Liguria* congiunge i due simboli di vita, e con l'acqua e il sole ricompone la solita immagine di morte, questa volta in una più sciolta antitesi sintattica:

Scade flessuosa la pianura d'acqua

Nelle sue urne il sole  
Ancora segreto si bagna.

La binomia nulla–tutto diventa, nell'Ungaretti, un perfetto rappresentante dell'*ars poetica* preermetica.

Di questa poesia  
mi resta  
quel nulla  
d'inesauribile segreto,

enunciano gli ultimi versi del famosissimo *Porto sepolto*, dove la posizione dell'aggettivo dimostrativo 'quello' completa la forza espressiva dell'ossimoro. La struttura logica (mi resta il nulla di quell'inesauribile segreto) dividerebbe, sì, il tutto come fonte della poesia e il nulla che il poeta ne conserva, ma con l'inversione inaspettata Ungaretti identifica pure i due concetti separati: nell'ossimoro così creato gli antitetici «nulla» e «inesauribile» diventano identici, per indicare meglio il carattere misterioso dell'origo poetica, raggiungibile sì e no.

L'emblematica espressione «allegria di naufragi» spicca sulle locuzioni ossimoriche simili per tre motivi: 1) è il titolo, anche se provvisorio, di un intero volume, il quale, in soprappiù, si considera il più importante nell'opera ungarettiana; 2) consta di due elementi ricchissimi di connotazioni storiche e simboliche; 3) successivamente è diventato il titolo anche di una poesia singola che prima s'intitolava *La filosofia del poeta*, quindi professa più che un'*ars poetica* un'*ars humanitatis*: una massima di vita.

Dal 1919 al 1923 i titoli dei volumi ungarettiani si alternavano tra *Il Porto Sepolto* e *Allegria di Naufragi*, ovviamente a seconda del rilievo che il poeta voleva dare rispettivamente alla poesia e alla vita, in quella dualità che esse, nella nuova lirica ermetica, convivevano, e che per la prima volta Carlo Bo teorizzò con un saggio intitolato, appunto, *Letteratura come vita*.<sup>2</sup> La base della seconda scelta era la famosissima poesia scritta nel 1917:

E subito riprende  
il viaggio  
come  
dopo il naufragio  
un superstite  
lupo di mare



La poesia, intitolata allora *La filosofia del poeta*, ricorre al vecchio motivo del naufragio, tanto caro ai romantici e ai decadentisti europei. La critica italiana individuò plausibilmente l'origine del motivo in questa poesia di Ungaretti, giustificò che la fonte primaria era il «dolce naufragar» leopardiano, e sottolineò l'influsso dei simbolisti francesi: quello di Baudelaire per il quale il viaggio termina al fondo di un abisso («*au fond du gouffre*»); quello di Rimbaud il cui battello ebbro è destinato alla distruzione; quello di Mallarmé il quale, con la brezza marina, parte verso un prevedibile naufragio («*peut-être, le mâts, invitant les orages / Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages*»)<sup>3</sup>. È stato pure interpretato il motivo, e per lo più come un simbolo di catastrofi storiche o collettivamente umane. Gianfranco Contini lo intende come un «universale naufragio»<sup>4</sup>, Giorgio Barberi Squarotti come la scomparsa del vecchio mondo, Maria Isabella Vincentini come un'icona dell'assenza assoluta<sup>5</sup>. Non va dimenticato, però, che il naufragio, per quanto sia polivalente come motivo, è strettamente legato al viaggio marittimo, il quale, a sua volta, è diventato per Ungaretti un simbolo della vita individuale, e siccome il poeta del titolo è, nello stesso tempo, il soggetto grammaticale del testo, il naufragio dev'essere soprattutto il «suo» naufragio, pur essendo di dimensione storica.

Ed è più individuale ancora lo stato d'animo col quale il poeta affronta questo naufragio: l'allegria. Certo, al tempo in cui *La filosofia del poeta* man mano si trasformava in *Allegria di Naufragi*, anche la prima componente dell'ossimoro aveva la sua attualità. Gliela aveva elaborata Palazzeschi, con la sua ostinata ilarità nella prassi poetica e, in una forma più esplicita ancora, col suo *Controdolore, manifesto futurista*. Ungaretti dovette ben conoscere la teoria palazzeschiana, formulata sulla rivista alla quale anche lui collaborava e, simpatizzante del movimento, dovette ben conoscere tutta l'euforia con la quale i futuristi rifiutavano la tristezza dei decadentisti e la malinconia dei crepuscolari. Nonpertanto, con tutta l'affinità dimostrata al futurismo, lui si definì «uomo di pena», ed espresse in mille modi la sua sofferenza: «È il mio cuore / il paese più straziato», «Come questa pietra / è il mio pianto» e così via. La sua allegria, quindi, non è una risposta programmatica dei futuristi, data all'anatemizzato malumore dei decadentisti e crepuscolari, e non lo è neppure nella forma individualizzata ed autenticata dal talento poetico di Palazzeschi. È un atteggiamento proprio, nuovo e originale, pur avendo, certo, i suoi precedenti e pur essendo consimile ad altri coevi che a quel tempo si stanno già maturando. Vi è sotto la creatura leopardiana che non si arrende alla natura matrigna, e vi è sotto, *in vitro*, la figura mitica di Sisifo recuperata da Albert Camus, l'eroe che tra i ripetuti ed ineluttabili fallimenti della sua esistenza trova il piacere nelle fasi dell'ascesa. Si tratta di un atteggiamento di resistenza, insomma, nei confronti del destino, della natura, della storia. Seguendo la versione prometeica di Leopardi, e anticipando la versione tragica di Camus, Ungaretti ne sviluppò una sua che, nello stesso tempo, era congeniale anche all'epoca: la resistenza animata dallo stesso essere, ossia la resistenza biologica.

N O T E

- 1) L. Gáldi: *Elementi di stilistica italiana*, Budapest, Tankönyvkiadó, 1968, p. 122.
- 2) su *Frontespizio*, 1938, e poi in *Otto studi*, Firenze, 1939.
- 3) A questo proposito vedi soprattutto L. Rebay: *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1962, pp. 118–123; F. Portinari: *Giuseppe Ungaretti*, Torino, Borla, 1967, p. 40; G. Barberi Squarotti: *La poesia del Novecento, Morte e trasfigurazione del soggetto*, Caltanissetta–Roma, S. Sascia editore, 1985, pp. 159–176; M. I. Vincentini: *Varianti da un naufragio, Il viaggio marino dai simbolisti ai post-ermetici*, Milano, Mursia, 1994, pp. 116–117, 127–128.
- 4) G. Contini: *Letteratura italiana IV*, pp. 328–329.
- 5) Nelle opere citate.

NELLA VASTA OPERA CRITICA DI GIUSEPPE UNGARETTI LA *DIVINA COMEDIA* E DANTE OCCUPANO UN POSTO ESTREMAMENTE IMPORTANTE.

# Medioevo e modernità europea di Ungaretti

ESZTER RÓNÁKY

UNA PARTICOLARITÀ TUTTA SINGOLARE DEL METODO CRITICO UNGARETTIANO È CHE IN ESSO TROVIAMO MESCOLATI METODI CRITICI DI DIVERSI TIPI: ELEMENTI DEL METODO STORICISTICO E FILOLOGICO CONFLUISCONO IN QUELLI, ANTESIGNANI, DEL METODO STRUTTURALISTA, FORMALISTA O DEL METODO SEMIOTICO. TALE PARTICOLARITÀ VIENE QUASI SEMPRE ACCOMPAGNATA DA UN TONO PERSONALE E DA UNA VOCE A VOLTE «INTIMA» DEL CRITICO. SCRIVE Luciano Rebay, a questo proposito:

Ungaretti non è né un filologo né un critico nel senso «professionale» del termine: è un poeta, e un'opera letteraria gli interessa per la possibilità di riconoscerne i rapporti, delle affinità, con la propria poesia e la propria persona.<sup>1</sup>

Laureata in lingua e letteratura italiana presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Pécs. È ricercatrice presso lo stesso Dipartimento. Ha condotto una ricerca sulla critica petrarchesca di Ungaretti, si è occupata di traduzioni e ha pubblicato alcuni saggi sulla poesia contemporanea e sulla metafora secentesca.

Il tono personale, la scelta stessa degli argomenti da analizzare nascono quindi, in gran parte, dall'esperienza poetica di Ungaretti, cioè dall'essere professore universitario di letteratura. (Dal 1936 Ungaretti insegna lingua e letteratura italiana all'Università di San Paolo in Brasile; dopo il 1942, l'anno del suo ritorno in Italia, il poeta viene nominato professore «per chiara fama» di letteratura italiana moderna e contemporanea, nella Facoltà di Lettere dell'Università di Roma.) Nel ciclo delle lezioni brasiliane, così come in quelle romane, Ungaretti dedica massima attenzione all'analisi testuale della *Divina Commedia*, e cerca di

collocarla nella storia letteraria italiana, in modo da poter stabilire i criteri dei vari legami fra l'opera di Dante e la tradizione poetica.

Sia nel testo delle lezioni universitarie che nel testo degli interventi ungarettiani in varie occasioni, la *Divina Commedia* viene analizzata da vari punti di vista che noi, in questa sede, cercheremo di organizzare attorno a tre aspetti principali: 1.) quale è il rapporto che lega l'autore della *Divina Commedia* a Virgilio?; 2.) quali sono gli elementi della *Divina Commedia* proposti da Ungaretti, in modo da sottoporli ad un'attentissima analisi testuale e, infine, 3.) in che cosa consiste quell'enorme cambiamento che avviene nell'arco di pochissimo tempo, pochi decenni, per cui l'opera petrarchesca, rispetto a quella di Dante, segnerà la fine del Medioevo e l'inizio di qualcosa di nuovo?

Il rapporto che si stabilisce fra Dante e il suo maestro Virgilio, che gli farà da guida nel suo viaggio poetico, viene rintracciato da Ungaretti nelle rispettive posizioni teoriche, espresse sia nell'*Eneide* che nella *Commedia*. Dice Ungaretti:

Virgilio ha scritto l'*Eneide*, a glorificazione d'una stirpe imperiale, mostrandocene la continuità, e in questa sua continuità, l'unità. Dante ha scritto la *Commedia* per mostrarci che il fine dell'uomo è la giustizia, e che l'uomo vi tende come persona, e che vi tende come società umana, e che vi tende come genere umano in tutto il suo percorso storico.<sup>2</sup>

Nell'interpretazione ungarettiana, per Dante la giustizia si compie con la morte, in quanto con (o meglio) dopo la morte avviene un passaggio all'immortalità. Per Virgilio invece, e qui Ungaretti si riferisce innanzitutto al sesto libro dell'*Eneide* in cui Enea riprende il suo viaggio nel regno della morte, l'immortalità si riesce ad ottenere nel corso del tempo, in una certa continuità, in quanto Enea vede nel regno dei morti che «*l'avvenire è esemplificato nel passato*» e viceversa, il passato viene legato all'avvenire, cioè «*all'unità e alla grandezza di Roma*».<sup>3</sup> È, appunto, attraverso la narrazione degli atti eroici dei personaggi dell'*Eneide* che per la gente della stirpe di Augusto e Roma diventa possibile rendere e mantenere l'immortalità della continuità degli stessi atti eroici, in quanto solo così si riesce a conservare e ad assicurare «*il costante rinnovarsi delle virtù caratteristiche d'una stirpe*».<sup>4</sup> Da ciò deriva un altro punto divergente nelle diverse idee teoriche di Dante e Virgilio.

Mentre per Dante il corpo umano incarna un'anima personale ed immortale, e il singolo diventa immortale non nella storia, bensì nell'eterno, per Virgilio invece lo stesso corpo umano incarna un'anima che rende immortale il tempo, attraverso la continuità e l'unità nella storia di un'impresa terrena, cioè temporale.

Analizzando il concetto del tempo di Dante, Ungaretti trova che nel poeta trecentesco all'idea del tempo sia strettamente legata l'idea della pena, in quanto nel tempo si manifesta il segno della colpa e del peccato originale, cioè della disubbidienza dell'uomo al decreto divino che aveva rivelato la caducità dell'anima e della materia. Tali ipotesi teoriche sul concetto del tempo e dell'immortalità in Dante e in Virgilio vengono rintracciate da Ungaretti nei diversi esempi di alcuni brani dell'*Eneide* e della *Commedia*. Mettendo a confronto le due opere, ad esempio dal punto di vista dell'ordinamento del regno dell'oltretomba, vediamo che Enea,



all'entrata dell'Inferno, incontra «*i mostri che producono la morte oppure la simulano: la guerra, la discordia, i sogni, il pianto, l'angoscia, i morti, gli affanni, la fame, la povertà, il sonno, le ossessioni*» e che questi sono i mostri «*contro i quali ogni essere vivente dovrà combattere*». <sup>5</sup> In più nel regno dei morti, dove vengono punite le persone che hanno commesso i delitti più orrendi, si avrà, da parte di Virgilio, osserva Ungaretti, non più di una semplice enumerazione di nomi e delitti. Nella descrizione del viaggio nell'oltretomba i defunti per Virgilio rappresentano il culto dei morti tenuti o legati insieme in una specie di fusione spirituale, oppure rappresentano la gloria degli eroi in cui vengono tramandate, di padre in figlio, per le successive generazioni, le virtù caratteristiche della stirpe, fra cui per esempio l'idea di saggezza che non è ancora separata dalla lotta e dalla forza. <sup>6</sup> Dunque la morte fisica dei singoli «*è la condizione dell'immortalità fisica della stirpe [...]*». <sup>7</sup> Nella



*In altro a destra: Ungaretti con il figlio Antonietto: foto scattata in Brasile poco prima della morte del bambino.*

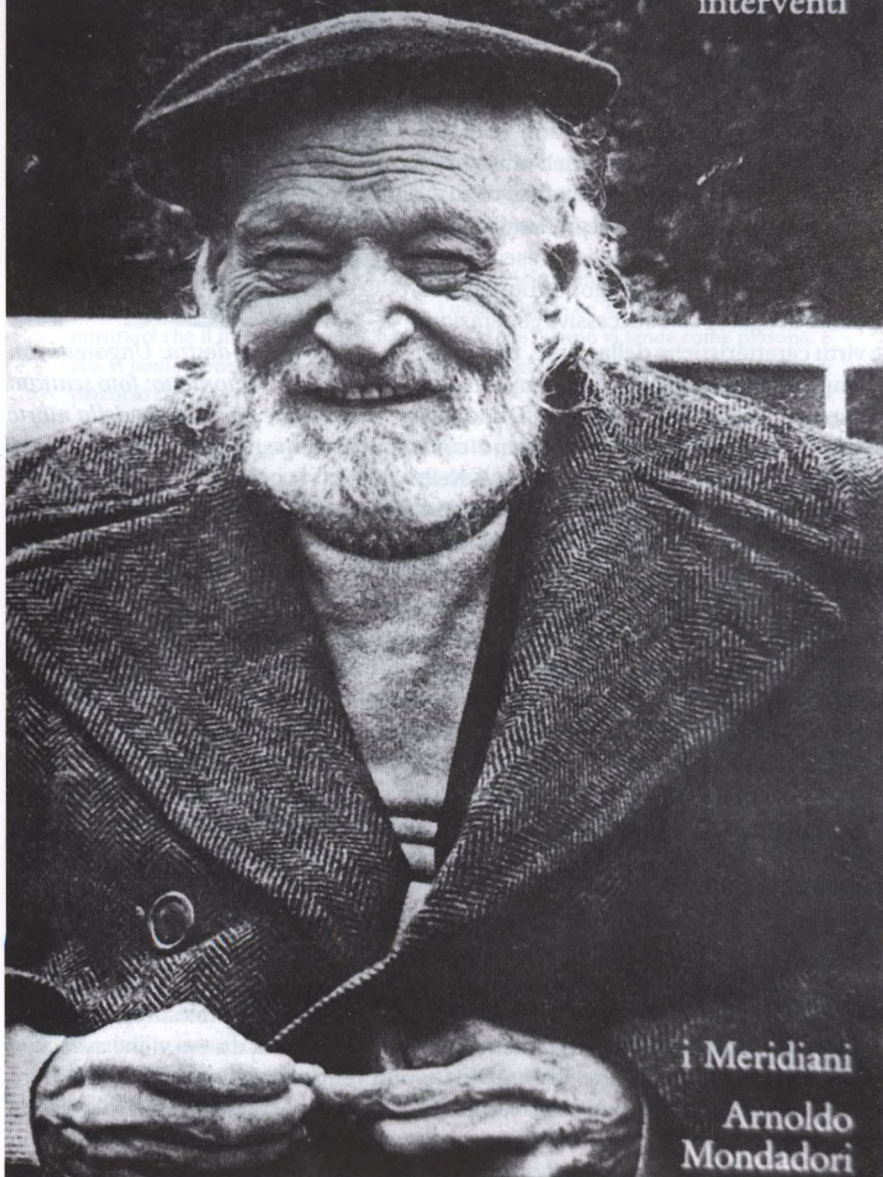
*Commedia* al contrario nell'ordinamento dell'oltretomba, la maggior preoccupazione di Dante riguarderà il problema della giustizia e dell'immortalità nell'eterno. Tutto l'oltretomba viene organizzato e ordinato secondo i rigorosi criteri di una «*precisione logica strettissima*». <sup>8</sup> Infatti, giustamente Ungaretti dimostra che i primi dannati nell'*Inferno* sono gli ignavi, appunto perché la loro colpa è quella di non aver agito, quindi nel momento della giustizia non si sottopongono al giudizio. Dante, afferma Ungaretti analizzando la *Commedia*, opera in molti luoghi con delle immagini riprese da Virgilio, ad esempio l'immagine del sonno, l'immagine della terra promessa e del navigante o quella della selva, ma adoperandole, contemporaneamente, attribuisce loro un forte valore allegorico. Opera con quelle immagini considerandole corpi, corpi con cui incarnare le anime delle sue idee.

La figura di Virgilio avrà una funzione «*molteplice*» subito all'inizio della *Commedia*, nel *Canto I* dell'*Inferno*.

E torniamo ora alla nostra seconda domanda iniziale: quali sono gli elementi della *Commedia* che attirano di più l'attenzione di Ungaretti? Molti di questi elementi li troviamo nel saggio in cui Ungaretti ci parla del *Canto I* dell'*Inferno*. La parola *giustizia* diventa anche in questo suo scritto il nucleo fondamentale attorno al quale viene sintetizzato tutto il ragionamento critico di Ungaretti, e a cui viene associata un'altra parola chiave: l'*inesorabilità*. Gli uomini vengono misurati secondo le loro attività morali dal sommo intelletto, e in tutte le loro attività morali si rispecchia la loro costante speranza di giustizia. In questo riconoscimento dell'esistenza di un supremo riferimento e dell'affermazione e accettazione dell'universale destino,

# UNGARETTI

Vita d'un  
uomo  
Saggi e  
interventi



i Meridiani  
Arnoldo  
Mondadori



«l'uomo è appalesato a sé dalla sua natura» e dalla sua «estrema nudità»<sup>9</sup>. Nello stesso momento l'uomo riconosce che tale sua natura è, con le parole di Dante, riprese da Ungaretti, «sensibile e corruttibile» (*Inferno*, II, 13–15.).<sup>10</sup> Se ne deduce che per l'uomo la prima cosa che sarà presente, quando vuole chiarire a sé la sua esistenza, sarà il tempo e i limiti temporali della durata della sua vita. Ma per aver coscienza del tempo, l'uomo deve possedere la misura umana dello spazio. Infatti, nel *Canto I* dell'*Inferno*, seguendo le indicazioni ungarettiane, siamo i testimoni del seguente processo: con l'immagine del sole che sorge vediamo come l'uomo faccia i primi passi verso l'acquisizione della misura dello spazio e, contemporaneamente, della «bella armonia del creato»<sup>11</sup>. È quindi la luce spaziale che suscita o sollecita «il primo moto umano: la speranza dell'altezza»<sup>12</sup> e che porterà con sé nell'uomo «il primo slancio poetico»<sup>13</sup>, il primo «moto di poesia».<sup>14</sup> Ungaretti si sofferma a lungo sull'analisi di questa prima esperienza spaziale dell'uomo, in cui «umanità» e «animalità» si mescolano ancora. L'uomo diventa uomo, dice Ungaretti leggendo Dante, quando, da una parte, riesce a superare in sé «l'inconscio della bestia», dall'altra parte, quando diventa «responsabile dei propri atti.»<sup>15</sup> Dalla curatissima analisi testuale di Ungaretti emerge che il clima di una forte paura con cui si apre il *Canto I* dell'*Inferno*, e per cui Dante perde «la speranza de l'altezza» (*Inferno*, I, 54), è ancora segno di questo stato ambiguo fra gli «appetiti fisici» (rappresentati dalle fiere) della sua animalità e, dall'altra parte, la sua umanità. Infatti, la parola «paura» viene tre volte ripetuta, prima per la selva, poi all'apparizione del leone e quindi della lupa. Tutta la scena del *Canto I* dell'*Inferno*: il paesaggio descritto in diverse fasi progressive (dalla selva che si è mutata in valle, poi il colle che si distacca dall'immagine della valle), la diversa intensità di luce e gli effetti ottici della luce, per esempio sulle macchie della pelle della lonza, e il fatto che Dante s'impegni sempre, in tutta la *Commedia*, a circoscrivere i tre aspetti, le tre dimensioni dello spazio, tutti questi elementi dimostrano, secondo Ungaretti, che per Dante e per il suo secolo

L'Eterno [...] si manifesta non solo nell'inconoscibile, attraverso la rivelazione della Grazia e l'autorità della Scrittura, ma altresì nell'esperienza naturale della stessa creatura, nell'esperienza poetica, o politica, o filosofica.<sup>16</sup>

L'apparizione di Virgilio nella scena comporta la presenza della «luce temporale»<sup>17</sup> (insieme quindi alla «luce spaziale», a cui abbiamo già accennato poco fa, del paesaggio). Il fatto che le tre bestie sono apparse nella «piaggia deserta» (*Inferno*, I, 29) allude al vuoto del mondo. Virgilio appare per Dante in un «gran diserto» (*Inferno*, I, 64) – questo «diserto» però ci porta in un'altra direzione interpretativa. Il «gran diserto» da cui arriva la voce «fioca» di Virgilio si riferisce alla distanza temporale che separa Dante da Virgilio e alla grande solitudine di Virgilio che dura più di un millennio nella storia. La scelta dell'aggettivo «fioco» nel testo non è casuale («Dante non fa mai nulla a caso»<sup>18</sup> – ricorda Ungaretti). Il termine «fioco» diventa il primo elemento del canto che implica l'udire e rompe il silenzio. Per quello che riguarda la vista la figura di Virgilio, anzi, l'ombra della sua figura, appare in una «debole luce»<sup>19</sup>. La luce che accompagna la sua figura è ancora debole in quanto è una luce lontana,

lontana nello spazio e nel tempo, è infatti la luce della storia, «*luce della memoria*»,<sup>20</sup> «*Tutto è nelle prerogative della luce*»<sup>21</sup> – dice Ungaretti caratterizzando il costante gioco fra luce – buio, chiaro – scuro di questo canto. Il concetto della solitudine, connesso con l'apparizione della figura di Virgilio sarà presente in tutta la *Commedia*: Dante sa benissimo che ogni «*persona umana è in solitudine in presenza del proprio destino*»,<sup>22</sup>

Un gioco simile con gli effetti ottici della luce, studiati sempre in rapporto allo spazio e intesi come generatori di prospettiva, si trova, ci ricorda Ungaretti, nel *Canto II* del *Purgatorio*. Mentre la luce e lo splendore dell'aurora nel *Canto I* dell'*Inferno* suggeriscono «*l'innocenza del mondo*», nel *Canto II* del *Purgatorio* invece la stessa immagine dell'aurora «*sarà colpita dalla morte*»,<sup>23</sup> Sempre nel *Canto II* del *Purgatorio* Dante, per rendere visibile l'angelo che conduce la barca affollata di anime, ricorre «*a un'illusione, alla velocità, ad una relazione fra spazio e tempo*»,<sup>24</sup> L'io dantesco vede per primo una luminosità accecante sull'acqua, poi pian piano gli si delineano i contorni delle ali dell'angelo. Ma poi, appena Dante toglie, per un secondo, il suo sguardo per la forte luminosità dalla figura dell'angelo, che con la barca sta attraversando l'acqua, quasi nello stesso momento la barca è già arrivata sulla riva.<sup>25</sup>

Un'altra parte estremamente interessante della critica dantesca di Ungaretti riguarda, come abbiamo già accennato all'inizio, il confronto fra l'opera di Dante e quella petrarchesca. Secondo Ungaretti Dante può essere considerato un uomo «*medievale*» in quanto

Per Dante, la persona umana è un assoluto chiuso nell'individuo, colle infinite possibilità di bene e di male, colla volontà, la libertà e la responsabilità che danno valore religioso all'opera del singolo, e, senza rimedio, modellano ciascuno secondo le sue opere.<sup>26</sup>

Dante quindi, nell'interpretazione ungarettiana, è ancora inserito in un mondo morale medievale. La caratteristica principale di questo mondo morale del Medioevo è quella di percepire il mondo come il posto dove ogni essere umano deve necessariamente «*edificare [...] il regno di Dio*». <sup>27</sup> L'autore della *Divina Commedia* è valutato dunque, essendo Dante figlio della sua epoca, come uomo medievale, cioè «*un uomo aggressivo ed edificatore*»,<sup>28</sup> che deve costruire il mondo di Dio e in questo suo lavoro «*il suo strumento è la spada*». <sup>29</sup> Per questa ragione il concetto d'universale in Dante e dell'uomo medievale può essere caratterizzato, sostiene Ungaretti, con gli aggettivi «*attuale ed eterno*». <sup>30</sup> L'uomo medievale contempla l'eterno, aspira al tempo eterno del Paradiso di Dio e guarda sotto questa ottica la realtà terrestre e i limiti temporali dell'individuo e della società. Essendo per Dante «*il divino [...] la suprema legge, [...] il segreto delle cause*»,<sup>31</sup> nella sua visione del mondo «*c'è una scala da salire che va dagli abissi alla purezza*» e per cui «*l'uomo è in se stesso e per se stesso una gerarchia*». <sup>32</sup> All'apice di questa gerarchia sta la donna amata e in lei troviamo personificata l'idea della purezza. La presenza della donna amata indica dunque la presenza dei valori puri, sacri del mondo di Dio. Beatrice nell'opera dantesca è colei che conduce l'uomo nella vita terrena a salire gradualmente la scala

morale (che parte dagli abissi) e che giunge alla fine di questo viaggio acquistando sempre maggior virtù. Come sappiamo, la figura della donna amata viene rappresentata attraverso un'immagine angelica. Donna-angelo, insomma, in Dante, che diventa quindi messaggera d'eterno, che salva l'uomo e che, contemporaneamente, è anche «*un'idea di un'altezza di coscienza che l'uomo può raggiungere per intendere il divino*».<sup>33</sup> Dunque, per Dante, l'uomo riesce a uscire dai limiti temporali in cui l'individuo è chiuso dalla sua nascita fino alla morte, solo se si stabilisce un rapporto con il divino. Similmente, l'idea della purezza e quella del bene, del bello e del buono appartengono al mondo eterno di Dio a cui l'uomo aspira. Il grosso cambiamento che avviene con Petrarca consiste nel fatto che nell'opera petrarchesca, osserva Ungaretti:

[ ... ] per uscire dai propri limiti temporali l'uomo non dispone più del rapporto col divino. L'idea di perfezionamento morale, cede il posto all'idea della memoria.<sup>34</sup>

Per Petrarca l'uomo si conosce «*non in seguito alle sue aspirazioni morali, ma per intervento della memoria*»<sup>35</sup>, e la memoria diventa fonte di conoscenza del mondo. Tale cambiamento trova il suo motivo, secondo Ungaretti, nel fatto che per Petrarca l'Eden e l'idea dello stato di perfezione, il concetto puro che sta alla base di tutto, appartengono, definitivamente, al passato. Similmente, il bene, il bello e il buono sono assenti nel tempo presente. L'immagine di Roma antica, universale, città una volta prestigiosa e gloriosa, la figura di Laura diventano, nell'opera petrarchesca, oggetti assenti, sprofondati «*nelle tenebre dei tempi*».<sup>36</sup> Per l'uomo, per far risorgere gli oggetti assenti – assenti in quanto appartenenti al passato – l'unico mezzo non è più quello di stabilire un rapporto col divino, ma egli deve necessariamente ricorrere all'uso della memoria e della fantasia. Memoria e fantasia sono dunque i due luoghi in cui gli oggetti assenti, rappresentanti di uno stato di perfezione, risorgono come fantasmi. La differenza fondamentale, per cui nella critica ungarettiana Petrarca viene definito un poeta moderno e Dante un uomo medievale, sta nella diversa interpretazione del valore e della funzione della realtà e del tempo. Dante come uomo medievale si sente «*in esilio dal cielo*»; con l'opera petrarchesca invece l'uomo si sente «*in esilio dal passato*».<sup>37</sup>

#### N O T E

1 Rebay, L., *Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, p. 154.

2 Ungaretti, G., *Dante e Virgilio*, in *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 1984, p. 153.

3 Ungaretti, G., *op. cit.*, p. 154.

4 *Ibidem*.

5 *Op. cit.*, p. 156.

6 *Ibidem*.

7 *Op. cit.*, p. 159.

- 8 *Op. cit.*, p. 161.
- 9 Ungaretti, G., *Commento al Canto Primo dell'Inferno*, in *Saggi e interventi*, Milano, Ed. i Meridiani, 1982, p. 368.
- 10 *Ibidem*.
- 11 *Op. cit.*, p. 369.
- 12 *Op. cit.*, p. 373.
- 13 *Op. cit.*, p. 370.
- 14 *Ivi*, p. 373.
- 15 *Ibidem*.
- 16 *Op. cit.*, p. 377.
- 17 *Ivi*, p. 384.
- 18 *Ibidem*.
- 19 *Ibidem*.
- 20 *Ibidem*.
- 21 *Ibidem*.
- 22 *Ibidem*.
- 23 Ungaretti, G., *Il poeta dell'oblio*, in *Saggi e interventi*, *op. cit.*, p. 418.
- 24 *Ibidem*.
- 25 *Op. cit.*, p. 417.
- 26 Ungaretti, G., *Prima invenzione della poesia moderna*, in *Invenzione della poesia moderna*, *op. cit.*, p. 177.
- 27 *Op. cit.*, p. 178.
- 28 *Ibidem*.
- 29 *Ibidem*.
- 30 *Ibidem*.
- 31 Ungaretti, G., *Idea del tempo e valore della memoria in Petrarca*, in *Invenzione della poesia moderna*, *op. cit.*, p. 107.
- 32 *Ibidem*.
- 33 *Ibidem*.
- 34 *Ibidem*.
- 35 *Ibidem*.
- 36 Ungaretti, G., *Il poeta dell'oblio*, *op. cit.*, p. 408.
- 37 Ungaretti, G., *Sui sonetti del Petrarca...*, in *Invenzione della poesia moderna*, *op. cit.*, p. 114.



LE PROSE DI UNGARETTI DERIVANO E CONTEMPORANEAMENTE SPERIMENTANO RISPETTO ALLA SUA POESIA QUELLA SPECIALE ATTITUDINE A IMPOSTARE IL DISCORSO SUL VALORE DI UN'IMMAGINE CHE TENDE ALLA VISIONE SIMBOLICA RISPETTO AL REALE.

# La lezione di Ungaretti

LUIGI TASSONI

**I**N QUESTA PROSPETTIVA LA CRITICA SI È GIÀ a LUNGO ESPRESSA, E ANCHE DALLE PAGINE DI «NUOVA CORVINA» (N.6, 1999, PP. 58-62) SI È AVUTO DA PARTE DI ESZTER RÓNAKY, IN QUESTA STESSA DIREZIONE, UN CONTRIBUTO DAVVERO RILEVANTE.

Vale la pena ricordare, una volta di più, che l'immagine per Ungaretti si forma sotto gli occhi del poeta che in un certo senso la fa «crescere», rispetto alla dimensione cruda del reale, la «infarina» nella materia linguistica e la mette in evidenza come valore simbolico. Cosa vuol dare questo valore simbolico al lettore? Prima di tutto la sensazione di una possibilità di unità a cui l'uomo aspira, secondo Ungaretti, proprio perché l'essere in sé si sente «diviso e contrastante», preda di dispersioni, frammento momentaneo. Per questo la parola, come vedremo, è «sacra» e «sacrilaga» allo stesso tempo: riporta ad una memoria originaria e insieme produce la propria realtà. Qualsiasi lettore ha

(Catanzaro, 1957), laurea all'Università di Firenze, PhD in Italianistica, dal 1994 Direttore del Dipartimento di Italianistica all'Università di Pécs, è professore ordinario di Semiotica e di Letteratura italiana. Tra i suoi numerosi volumi di saggistica ricordiamo: *Finzione e conoscenza* (Lubrino, 1989), *Il sogno del caos. Su Zanzotto* (Moretti e Vitali, 1990), *Poeti erotici del Settecento italiano* (Mondadori, 1994), *Semiotica dell'arte e della letteratura* (1995), *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto* (Carocci, 1999). È considerato uno dei maggiori esperti a livello internazionale dell'opera pittorica di Mattia Preti (su cui ha scritto due libri e numerosi studi in rivista). È stato redattore per i servizi culturali della Radio della Svizzera Italiana (dal 1978), ed ha insegnato alla University of Notre Dame (Indiana, USA) come Fulbright Professor. È stato *visiting professor* in numerose Università americane e in Europa, e attualmente è anche professore a contratto all'Università di Firenze. Ha collaborato e collabora ad alcune prestigiose riviste internazionali («Paragon», «Paradigma», «Comparaison», «Italian Culture», «Critica d'arte», e altre). È presidente del comitato di Pécs della Società Dante Alighieri.





sperimentato direttamente, sin dalla lettura scheggiata del *Porto sepolto* (1919), il lessico ungarettiano della frammentazione del reale. E se questo stesso lettore davvero avrà tratto beneficio da una tale lezione, senza dubbio avrà compreso la conseguente aspirazione alla *costruttività* del Simbolo, immagine di unità, che si realizza attraverso le vie-cripte della memoria e il «sapore» della lingua. La riflessione ci porterebbe senz'altro oltre, soprattutto avendo come riferimento le 1500 pagine e passa del recente terzo tomo della *Vita d'un uomo*, dedicato a *Viaggi e lezioni*, con la cura eccellente di Paola Montefoschi (che a lungo come studiosa si è occupata anche della prosa di Ungaretti), e con un ineccepibile apparato bibliografico curato da Andrea Cortellessa (Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, Milano, I Meridiani Mondadori, settembre 2000).

La suggestione di Ungaretti «viaggiatore» e Ungaretti «professore» sta nella meraviglia delle sue interpretazioni e nella fedeltà senza rinunce al tema di cui si è detto. Sottolineo, ad esempio, un brano tratto dalle lezioni brasiliane che in pieno rappresenta la chiave interpretativa (cfr. p. 669 del volume citato):

Ed allora vediamo che cosa fa Dante con tutte queste immagini, di sonno, di luce, di bosco, di spazio che a poco a poco si svela: di dimensioni che a poco a poco sorgono in altezza, si estendono in profondità, e mettono l'uomo al centro del creato e di se stesso. Dante vuole dare questo senso della grazia che irrompe nel caos, che vi dirada la confusione, che vi precisa l'ordine.

Questa pagina esemplare ci porta a fare un doveroso passo indietro e, per ora tralasciando la visione sorpresa delle prose di viaggio, a puntare sulla cronistoria della critica di Ungaretti, che ha rappresentato una lezione fondante nel corso dell'interpretazione novecentesca (il valore della critica degli scrittori raramente è compreso dai critici veri e propri).

Come abbiamo già detto, attività critica e scrittura poetica risultano, per unità di scelte, fortemente intrecciate nel lavoro di Giuseppe Ungaretti, il quale ha indubbiamente rappresentato un decisivo punto di riferimento per gli studi d'interpretazione testuale sia per aver privilegiato l'uso delle varianti (anche come critico) sia per aver posto alcune celebri pietre miliari nel lavoro di lettura e analisi dei poeti, e soprattutto Petrarca e Leopardi, nonché per molta letteratura francese. La celebre congiuntura Petrarca-Leopardi-Ungaretti (linea che passa anche per Tasso) risulta alla fin fine un percorso lungo la costruttività rivelata del linguaggio poetico dalle origini al Novecento, là dove i temi e i semi di memoria, assenza e oblio, diventano i capisaldi di un campo interpretativo storicamente necessario a comprendere le novità del Simbolismo e del linguaggio come simbolizzazione, dunque al di là dei movimenti storici specifici. Ed è per questo che Ungaretti afferma, nel corso delle sue lezioni brasiliane (1937-1942) che «la letteratura italiana nel suo sviluppo rimarrà tutta dominata da questa responsabilità delle origini». (1) In effetti l'opera di Ungaretti critico risulta indispensabile per comprendere l'ottica della contemporaneità in

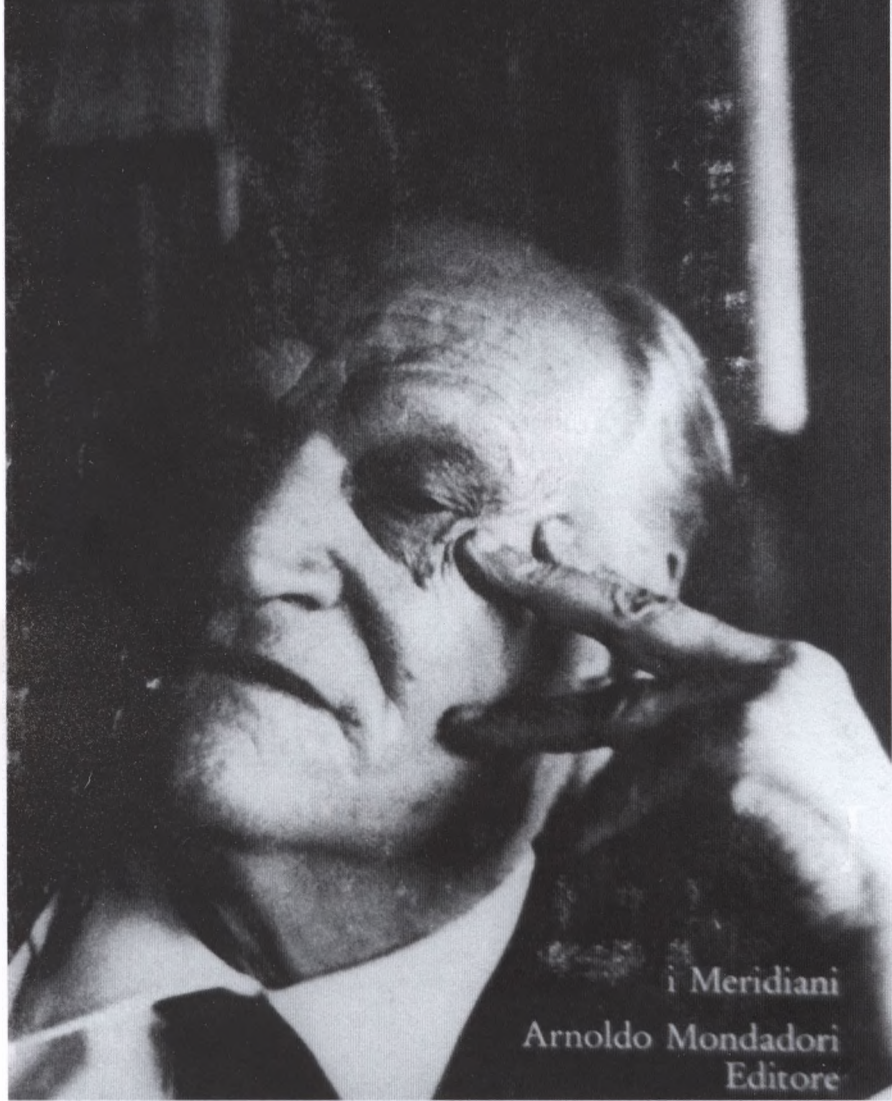
◁ G. Ungaretti a Firenze nell'aprile del 1955: il terzo da sinistra è Rosai; gli altri: Piccioni, Amrouche, Lisi, Bigongiari





# UNGARETTI

Vita d'un uomo  
Tutte le poesie



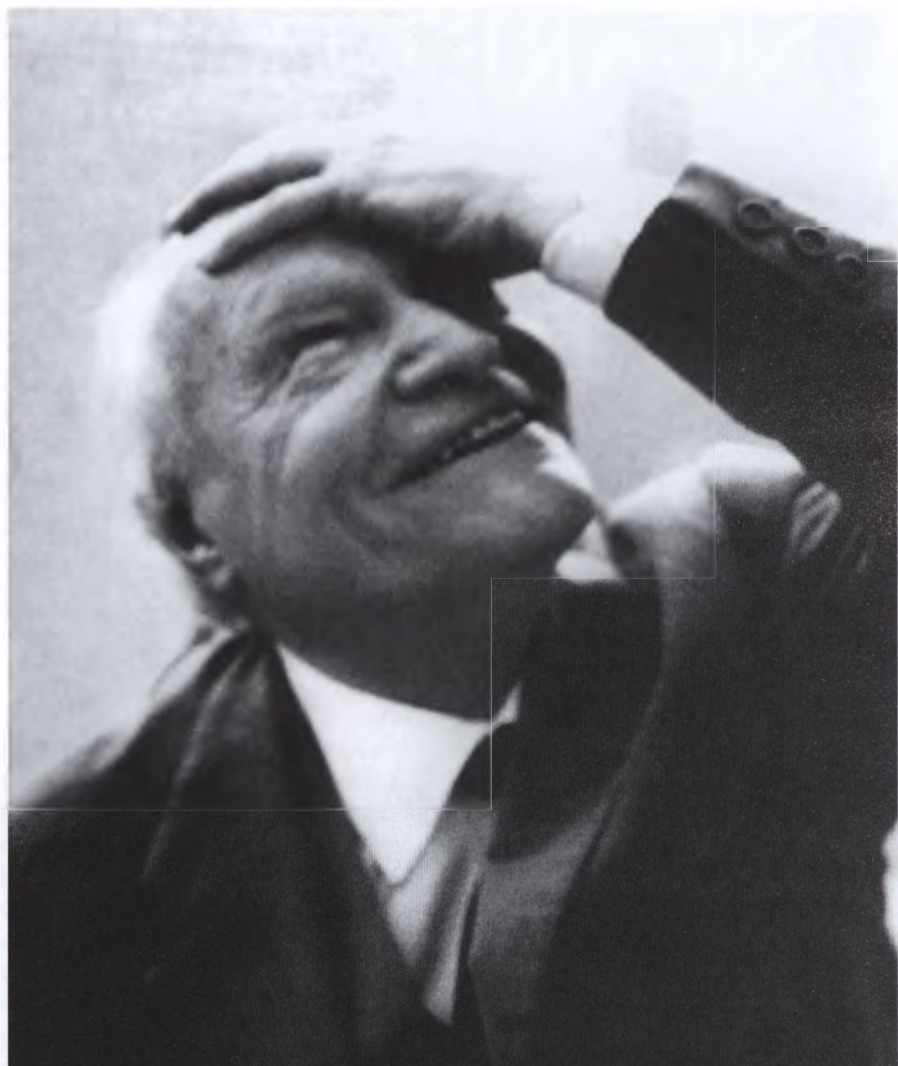
i Meridiani

Arnoldo Mondadori  
Editore

NC  
12.2000



[LUIGI TASSONI]



# UNGARETTI

Vita d'un uomo

Viaggi  
e lezioni

i Meridiani

Arnoldo  
Mondadori  
Editore

NC  
12.2000

38

che da Petrarca portano direttamente a Leopardi, senza innovatori intermedi, e aggiungendo che l'arte romantica, rivenuto in Italia, col Leopardi, lo spirito delle leggi, ebbe la sua consacrazione in una pateticità, la quale, isolato l'io dal mondo esterno, come un urlo forsennato lo ascoltava ricadere nell'abisso di sé, quasi con rassegnazione nei *Canti*, con rifinita ironia nelle *Operette morali*.(4)

Giusto trent'anni dopo, nel famoso saggio *Ragioni di una poesia* (1949), Ungaretti porterà quel suo originario punto di vista a livello delle ragioni formali, che riguardano il debito della poesia contemporanea nei confronti del passato. Dice Ungaretti:

ciò che i poeti e gli artisti dal Rinascimento in poi hanno fatto e s'ostinano a fare, è immenso: essi hanno sentito l'invecchiamento della lingua alla quale appartengono, il peso delle migliaia d'anni ch'essi portano nel loro sangue: essi hanno dato alla memoria l'importanza angosciosa ch'essa possiede e, nello stesso, tempo, con sforzi laceranti, essi hanno acquisito il potere di dare alla memoria la libertà di liberarsi di sé quanto più essa si afferma. (5)

Se Ungaretti insiste continuamente sul valore della memoria, dedicandosi fra l'altro al saggio petrarchesco intitolato *Il poeta dell'oblio* (consacrato in effetti al poeta della memoria) nel 1943, significa che ha individuato il problema dell'oggetto assente da richiamarsi attraverso il potere del linguaggio, e che gli appare chiaro per sé e per i poeti che legge entro la specificità dell'atto poetico, nel momento cioè di fare i conti incessantemente con una tale assenza, perché proprio per assenza dell'oggetto la forza evocativa del linguaggio poetico trae la sua ragione di necessità. Una tale poetica critica, che riguarda entrambi gli ambiti della scrittura letteraria, nasce in modo analiticamente riflessivo nei saggi e si proietta sperimentalmente nel verso. A capirlo ci basterà ricordare una delle prove di interpretazione del sonetto *Quand'io son tutto volto in quella parte* di Petrarca, su cui spesso Ungaretti ritorna, nella quale motiva il senso della distanza come funzionale al famoso sonetto delle rime equivoche:

Il verso finale del sonetto: «tanto da la salute mia son lunge», potrà più tardi suggerirci la quasi impercettibilità del moto stellare per la sua altezza infinita, e restituire silenzio all'intera prima quartina e all'intero sonetto, e sarà quando, rialzati gli occhi, il poeta vedrà stupito che, fra le stelle e il loro riflesso, fra Laura e la realtà immersa nel passato è una distanza di misura irriducibile. Infinita lontananza, e basterà un attimo di passato a farla infinita, a fare infinitesimale la poca realtà che al ricordo sarà dato di riflettere. (6)

Nei costanti ritorni a Petrarca, Ungaretti non si stancherà di insistere su questa misura irriducibile nella quale trova posto la parola dalle possibilità irriducibili, e cioè coincidenti anche con la decrittazione semantica, purché la parola mantenga il suo quoziente di mistero simbolico, di significatività originaria, che trasmette nel tempo purché lo scrittore e il lettore ne sappiamo cogliere questo valore. Nelle lezioni che tenne in Brasile, fra il 1937 e il 1942 (ripubblicate nei Meridiani di Mondadori alle pp. 470-680, e seguite dalle conferenze brasiliane alle pp. 681-785), questo motivo fra l'altro collega Jacopone da Todi a Dante, Petrarca, l'Umanesimo, Vico, Leopardi e il Romanticismo, in un intreccio fra elementi storici e analisi testuali puntuali che

portano la prova lampante, secondo il critico, di quella costruttiva «invenzione della poesia moderna». (7) Occorre soprattutto considerare che nel sistema interpretativo ungarettiano entrano in azione due elementi opposti e complementari allo stesso tempo: da un lato ciò che abbiamo visto essere il vuoto della mancanza e dell'assenza contro cui naturalmente si pone la fisicità simbolizzante del verso (connotato finanche nelle sue risonanze metriche, foniche, strutturali), dall'altro la pienezza appunto di quella possibilità della percezione e dell'immaginazione (per esempio della percezione del «sentimento» del tempo) che si sperimenta soprattutto nell'analisi del testo leopardiano sia in verso che in prosa, e in specie per ciò che riguarda il motivo fondamentale dell'immaginazione come funzione attivante del senso. Per Ungaretti il poeta in qualsiasi epoca ha la possibilità di formare una costruttività del senso a patto di intraprendere il ripotenziamento simbolizzante della parola sottoposta per naturale moto ad una sorta di consunzione attraverso la storia. In questa accezione la parola può raggiungere il proprio valore innocente, originario, intuitivo, basato sulla suggestione del significante, come si dirà con lessico non ungarettiano, che guida la significazione verso questo raggiungimento del senso significato, dell'*immagine prima*. Ed è per questo motivo che la critica di Ungaretti si impegna nei problemi dell'analisi testuale orientata verso lo sforzo di una individuazione e di un recupero di quella situazione unitaria da lui ritenuta originariamente carica di senso. Negli studi per le lezioni all'Università romana, associando alcuni valori «attuali» all'opera leopardiana («Non credo che sia mai esistita poesia che non abbia avuto la sua buona parte d'impressionismo e d'ermetismo»), rivendica l'azione di quella «segreta indagine»:

L'immaginazione che valeva per il Leopardi aveva dunque esigenze più dure. Era sempre l'immaginazione: era sempre uno stato di definizioni e di liberazione, non mai disgiunto da una certa ebbrezza e da una certa felicità, qualsiasi cosa anche orrenda avesse avuto da raffigurare, essendo l'immaginazione sempre vittoria sulle cose, per sua natura. Era sempre l'immaginazione, ma quella forte immaginazione che trae il suo succo per fiorire da pienezza di passione. (8)

Pienamente coerente e solidale, tutto il lavoro critico di Ungaretti si mantiene costante su questa necessità di agire in poesia in modo tale che il perfezionarsi di una lingua avvenga per accumulo di storia (ma è questa storia che egli invita a rimemorare e riconsiderare, per esempio nel saggio di confronto tra Leopardi e Valéry, del 1926, dove esclama: «Dopo il Leopardi, nessun altro poeta ha dato tanto peso al pensiero») (9). Così, prepotentemente si pone in primo piano quella sperimentazione del tempo che lo porta ad affermare che Laura è assoluto passato, che per Petrarca il tempo è realtà unica, mentre per Leopardi il tempo è «*simbolo fluido*» (10).

Né si potranno tacere le numerose letture di Mallarmé, sempre nell'intreccio sinottico degli interessi, di cui nel 1929 nota le parole come «oggetti sonori», la creazione delle «famiglie fonetiche» e la capacità di far luce sul mistero della formazione delle parole (è, evidentemente, una luce simbolista) (11), mentre ammette che il poeta francese aveva commesso l'errore d'aver «un'eccessiva fiducia nel potere allusivo della parola» (12). Nell'insieme dei suoi orientamenti Ungaretti sembra voler



Leone Piccioni

# Vita di un poeta Giuseppe Ungaretti

Rizzoli

spiare fin dove la parola può spingersi, e che cosa le appartiene in quella possibilità di trasformazione-ricreazione del senso che acquista nel testo poetico. Così, come con Mallarmé, si comporta con Valéry che «portava il suo intelletto a scoprire la parola sino alla radice del moto di passioni, di sensi o di pensieri che perseguiva a scoprirla

NC  
12.2000



sino al punto dell'indicibile»(13), e con Blake che sorveglia come poeta mentre traduce le *Visioni*. E sarà proprio Blake a suggerirgli una sorta di resoconto finale (1965) e di riprova sui valori posti in essere dal miracolo della parola:

Il miracolo, come facevo a dimenticarmene, è frutto, me l'aveva insegnato Mallarmé, di memoria. A furia di memoria si torna, o ci si può illudere di tornare, innocenti. L'uomo che tenta di arretrarsi sino al punto dove, per memoria, la memoria si abolisce e l'oblio illuminante: estasi, suprema conoscenza, uomo vero uomo – è dono di memoria. E il miracolo è parola: per essa il poeta si può arretrare nel tempo sino dove lo spirito umano risiedeva nelle sue unità e nella sua verità, non ancora caduto in frantumi, preda del Male, esule per vanità, sbriciolato nelle catene e nel tormento delle infinite fattezze materiali del tempo.(14)

Consuntivo, quest'ultimo, e insieme chiarimento di un processo critico e creativo che passa attraverso la curiosità cognitiva dello scrittore, nell'impegnativo saggio *Secondo discorso su Leopardi* (1950), dove dice: «ho (...) imparato che l'infinito è una realtà, che la parola è sacra anche se sacrilega».(15)

Di questa parola sacra e sacrilega Ungaretti sorveglia la capacità «della conquista d'un tono, che trasfiguri in modo profondamente soggettivo ogni elemento verbale e lo riconduca a oggettivarsi intorno a un nucleo lirico, a farsi oggetto, a isolarsi, a vivere come oggetto»(16). Adopera questa definizione ancora per Leopardi, analizzando con puntigliosa attenzione lo svolgersi delle varianti nel saggio *Sul frammento «Spento il diurno raggio in occidente»*, per Leopardi a cui fa risalire il merito di aver compreso per primo in Europa, cioè prima dei Simbolisti e di Mallarmé, il valore della parola sacra-sacrilega. E questa affermazione può valere come scoperta linea di tendenza di quell'estrema attenzione al testo mostrata da tutto il lavoro critico di Ungaretti, impegnato, come si vede, anche in una sorta di ricontestualizzazione storica delle origini della poesia moderna.

#### N O T E

1. G. Ungaretti, *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane* (1937-1942), a cura di P. Montefoschi, Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, p. 75.; ora in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000.
2. G. Ungaretti, *Jacques Rivière riabilita il «Sentimento»*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, p. 68.
3. VII, p. 760.
4. G. Ungaretti, *Verso un'arte nuova classica*, op. cit., p. 13.
5. G. Ungaretti, *Ragioni di una poesia*, op. cit., pp. 764-765.
6. G. Ungaretti, *Il poeta dell'oblio*, op. cit., p. 401.
7. G. Ungaretti, *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane* (1937-1942), op. cit.
8. G. Ungaretti, *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane* (1937-1942), op. cit., p. 178; ora in *Viaggi e lezioni*, op. cit.
9. G. Ungaretti, *Va citato Leopardi per Valéry?*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, op. cit., pp. 104-110.
10. G. Ungaretti, *La poesia contemporanea è viva o morta?*, op. cit., pp. 188-197.

11. G. Ungaretti, *Per Mallarmé*, *op. cit.*, p. 209.
12. G. Ungaretti, *Ancora per Mallarmé*, *op. cit.*, p. 210.
13. G. Ungaretti, *Testimonianza su Valéry* (1946), *op. cit.*, p. 623.
14. G. Ungaretti, *Discorsetto su Blake*, *op. cit.*, p. 597.
15. G. Ungaretti, *Secondo discorso su Leopardi*, *op. cit.*, p. 490.
16. G. Ungaretti, *Lezioni su Giacomo Leopardi*, a cura di M. Diacono e P. Montefoschi, saggio introduttivo di L. Piccioni, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1989, p. 142.; ora con il titolo *Lezioni su Leopardi* in *Viaggi e lezioni*, *op. cit.*

DOPO LUNGI DECENNI DI FORMULE ASETTICHE ED AUTOREFERENZIALI LA CRITICA LETTERARIA SEMBRA AVER RITROVATO LA PAROLA DELL'UOMO, QUASI A RIAPPROPRIARSI, IN UNA PIÙ VASTA DIMENSIONE SOCIALE, DI QUEL COMPITO DI VALUTAZIONE E DI INDIRIZZO CHE LE APPARTIENE COME FUNZIONE SPECIFICA.

## Del critico letterario come intellettuale

FULVIO SENARDI

**R**EALIZZA COSÌ UN AUSPICIO CHE VIENE DA LONTANO: AL TRAMONTO DELLA STAGIONE STRUTTURALISTICA, MA IN PIENA TEMPESTA ANCORA PER CERTE PERSISTENTI ABITUDINI ESPRESSIVE E PER I RESIDUI DI UN ARROGANTE *ESPRIT DE SYSTEME* (CHE HA FATTO ADDIRITTURA PARLARE DI UN «RITORNO DELLA METAFISICA SOTTO IL SEGNO DELLO STRUTTURALISMO» – CFR. C.A. VIANO, P. 43), BERARDINELLI, IN UN TAGLIENTE PAMPHLET POLEMICO, TUONAVA contro la «debolezza della critica», dando nel tempo stesso qualche esempio concreto di cattivo costume. A suo parere l'esoterismo del gergo plasmato sui luoghi comuni della «nuova filosofia» finiva per svendere, nel patetico tentativo di riconquistare con una pratica iniziatica l'aura perduta, l'impegno critico-intepretativo ed il compito comunicativo della cultura (cfr. A. Berardinelli, 1986, pp.48 e segg.). Era un accorato addio alla «critica saggistica» di cui additava l'inarrivabile modello nell'Adorno degli anni '50, nella spietata *vis* polemica e nell'irriducibile tensione utopica di una scrittura, così Berardinelli, che «sembra ergersi con disperato e impotente titanismo contro il dominio dell'inautentico e della mistificazione universale» (A. Berardinelli, in AA.VV. p.49). Prospettive ed atteggiamenti che è dato di ritrovare del resto anche negli scritti di uno tra i più lucidi testimoni della cultura italiana degli ultimi decenni, F. Fortini; spettatore preoccupato di una tendenza critica «all'incrocio della semiotica e della ermeneutica» (più conciliante invece con il «nuovo forma-

Judit Tekulics, laureata in Lingua e Letteratura Italiana all'Università «Attila József» di Szeged nel 1999, con una tesi sulla *Civil conversazione* di Stefano Guazzo, è ora dottoranda al Dipartimento di Italianistica della stessa Università. Il suo campo di interesse abbraccia la letteratura del comportamento durante il Rinascimento.

lismo» cui spetterebbe se non altro il merito di aver privilegiato, nell'analisi della letteratura, l'interesse per il «come» a scapito del «che cosa») che tende ad erigere, verso fuori, «una immensa muraglia di discorsi» (F. Fortini, pp. 315, 317, passim), legalizzando uno specifico rapporto, di indifferenza se non di estraneità, tra la polarità storico-sociale e il letterario, in tutte le sue forme.

Questo il passato prossimo, con il suo mandarino e le sue muraglie cinesi.

Molto diverso il presente, come si diceva. Resuscitando da una troppo precoce sepoltura la critica si indirizza verso nuove strade, riscopre la pienezza di radicamento della letteratura in quello che una stagione tramontata aveva battezzato extra-testo; certo, ha ragione Muzzioli (R. Muzzioli, p. 21) quando rileva che la linea di interpretazione storico-sociale risulta in effetti archiviata una volta ammesso che «non c'è extra-testo perché tutto è testo»; d'altra parte se il concetto lotmanniano di semiosfera ci può essere d'aiuto per riconquistare una nozione allargata di interpretazione, con tutti i rischi che ci fa correre (si veda ancora Muzzioli), ben venga; e non solo come antidoto. Com'è ovvio c'è un piccolo prezzo da pagare, ed è quello della relativa «inafferrabilità» metodologica di una critica che, ritrovando la voglia di farsi ascoltare, riabilita non solo i «valori» ma anche il «gusto». Cosa non troppo grave, però, ai miei occhi: mai come oggi, infatti, nella nostra epoca decisamente post-metafisica ma insidiata tuttavia da mille demoni, in questa sfuggente e tumultuosa «surmodernità» (secondo la nota definizione di Marc Augé), chi parla di letteratura ha bisogno di muoversi con virtuosa flessibilità fra diversi campi di ricerca e differenti metodologie per riallacciare gli snodi spezzati tra società e letteratura, tra sfera pubblica ed arte, tra l'io e il Noi collettivo e storico, schivando le seduzioni di un'algidità purezza, a beneficio invece della negoziazione, della ibridazione, dello scambio.

Qualche anno fa Garin scriveva allarmato che «sul piano della politica come della cultura, stiamo sperimentando divorzi d'ogni genere: fra filosofia, scienze e tecniche, ma soprattutto fra politica e cultura, in un quadro desolante per separazioni e assenza» (E. Garin, p. 130); una osservazione che è stata idealmente ripresa da uno degli intellettuali più vitali ed impegnati del nostro tempo, a spiegare quasi la logica «planetaria» di tale divorzio (ci sono poi piccole e tristi ragioni italiane, di cui, per carità di patria, non farò menzione): «la specializzazione ha comportato un formalismo tecnico esasperato, mentre sempre meno richiesta è la comprensione storica delle esperienze concrete che hanno effettivamente contribuito alla realizzazione dell'opera letteraria» (E. W. Said, p. 85). Eppure, sono ancora parole di Said, il valore dell'intellettuale risiede proprio nel fatto di operare da «scomodo rompiscatole che non marcia in riga» (p. 70), «scommette(ndo) tutta la sua esistenza sul senso critico» (37), uscendo con una coraggiosa spallata da comode nicchie di metodo, di linguaggio, di «buone maniere», accademiche o sociali che siano.

Certo, anche recuperata la consapevolezza delle sue funzioni, la critica letteraria non ritornerà per questo al centro del dibattito intellettuale, come la letteratura di cui è sussidiaria, non appare del resto più il luogo deputato della prospettiva globale. Tramontata quell'ultima età dell'umanesimo borghese che è stata l'Ottocento e parte del nostro secolo, altre espressioni artistiche appaiono più consone alle inquietudini dell'uomo contemporaneo, alla sua nevrosi di velocità, il cinema, per esempio, consu-



mo rapido di stimoli visivi; altri aspetti della vita e nuove discipline guadagnano l'attenzione di quel ceto medio planetario che è il protagonista sociale dell'età della globalizzazione, l'economia, per esempio, regina incontrastata dei Mass-media: ormai ci si può permettere di ignorare cos'è una metafora, ma non certo di non sapere cosa sia il PIL o l'indice MIB.

Eppure, finché ci sono libri e lettori, scuole e università, idee e dibattito, la letteratura e la critica mantengono una incancellabile importanza. A patto che sappiano parlare all'uomo dell'uomo. Stefano Benni ha scritto recentemente che «il libro è uno dei pochi settori della cultura italiana dove una battaglia c'è ancora. Qualcosa di vivo, di vitale, c'è ancora» (S. Benni, p. 92). Io non so se è proprio così (anzi, lo so benissimo, visto che guardo la TV, leggo i giornali e vado al cinema), e trovo quindi confortante che uno scrittore lo pensi: un fatto che rende ancora più importante l'impegno di chi di libri si occupa. Rispondendo del resto ad una esigenza più diffusa di quanto si creda: alla fine del '98, l'informazione si deve a M. Appiotti, un sondaggio di «Letture» commissionato alla SWG ha mostrato che i lettori cosiddetti «forti» (almeno due libri al mese) manifestano un interesse così spiccato per le recensioni da renderli capaci di darne competente valutazione; insoddisfatti, se lo sono, non perché vi si parli di letteratura, ma perché lo si fa in maniera troppo sommaria.

Se questa è la tesi, un progressivo «ritorno all'uomo» della critica letteraria, bisogna però suffragarla con qualche riscontro puntuale individuando nel panorama non vastissimo della saggistica qualche opera che meglio ci restituisce il profilo di una condizione collettiva. Una ricerca di identità che, come recita l'adagio, è più facile a dirsi che a farsi. Ad ogni modo, senza nasconderci quei rischi di approssimazione e di arbitrio che vanno sempre insieme a simili operazioni, nelle brevi schede che seguono cercherò di presentare alcuni libri recenti che mi sembrano particolarmente rappresentativi della tendenza comune. Libri cioè che rinunciano al fascino ambiguo dello specialismo inteso come pratica ermetica, come ecolalia paga di sé, per offrirsi invece al confronto ed al dibattito, interpretando i lati migliori della cifra saggistica; e tutto ciò senza rinunce o semplificazione dei presupposti teorici che non rappresentano infatti, nella fattispecie, un quanto di sfida da gettare con disprezzo in faccia ai profani, ma punti di partenza ben assimilati, principi di metodo che si convertono fluidamente in pratica interpretativa, secondo quella felice particolarità italiana rilevata da Segre (1993) di rifiutare i vicoli ciechi del dogmatismo metodologico (Segre intende soprattutto lo strutturalismo e la linguistica) per cercare invece di tradurre ogni nuovo paradigma in fecondi percorsi operativi.

E libri, vorrei ancora aggiungere, che mostrano anche nell'approccio, tre maniere possibili e quasi complementari, di sondare i labirinti della letteratura.

La *Breve storia della letteratura italiana - il '900* (Milano, maggio 1999) di Piero Cudini è un saggio di ampio respiro, ma insieme agile e di scorrevole leggibilità, che come dice già il titolo, propone un bilancio complessivo della letteratura italiana del nostro secolo in una prospettiva arricchita dai risultati dei prelievi «in verticale» che l'autore ha compiuto nei settori più diversi del suo campo di indagine (Pirandello, Moravia, la poesia del nostro secolo, ecc.). Diversa invece la prospettiva di Saveria Chemotti (*Il «Limes» e la casa degli specchi*, Padova, dic. 1999): qui l'ambito dell'analisi

è fortemente circoscritto, la trivella va in profondità e l'occhio si sofferma lungamente sugli autori e sui libri; non per questo tuttavia l'autrice schiva la responsabilità della classificazione e del bilancio, né si sottrae al compito di mettere in evidenza quei difficili percorsi di mediazione che legano la letteratura di area ad un contesto nazionale e locale, la narrativa ad una società, a dei problemi, ad un clima specifico di cultura ed ideologia. Oggetto dell'indagine è, come recita il sottotitolo, la nuova narrativa veneta: una maniera per riconsiderare il «miracolo» del Nord-est da una particolarissima visuale, quella della letteratura, la sola che consente di scorgere, peraltro, quei fenomeni di inquietudine, crisi di identità, scollamento del tessuto sociale, morale, culturale che i soli indici economici non sono in grado di rilevare.

Ancora differente l'approccio del terzo saggio, *Letteratura e merci – Da Joyce a Cappuccetto Splatter*, di Francesco Dragosei (Milano, ottobre 1999). Qui l'indagine letteraria è traguadata sul fenomeno dell'invasività delle merci, sia nel senso proprio di etichette e «firme» che fagocitano la pagina letteraria, sia nel senso traslato di una letteratura che, perdendo di umanità, diventa un prodotto «usa e getta» amministrato dai processi del consumo. Un discorso che copre un ampio arco di tempo ed attraversa un vasto spettro di generi (in primo luogo la lirica e la narrativa) e che finisce per diventare un *plaidoyer* per le responsabilità dello scrittore come intellettuale al servizio dell'Uomo.

Ma cominciamo.

Piero Cudini scopre subito le carte, fin dall'inizio della *Breve storia*: fin da quella *Idea di Novecento* cioè premessa alla trattazione vera e propria, che rappresenta il cuore pulsante del progetto interpretativo. A voler riassumere in poche frasi il denso capitolo si dovrà in primo luogo fare accenno al tema della mescolazione dei linguaggi in cui Cudini riconosce un carattere saliente e tipico della letteratura del nostro secolo; letteratura «scaltra», ed in qualche modo epigonale, per la coscienza insinuante che tutto è già stato detto, e che di nuovo si può aggiungere, quando si abbia il fegato per farlo, nulla di più forse che una intonazione di sorniona (auto)ironia; e siamo a Gozzano. Mescolazione di linguaggi, però, non solo nel senso, piuttosto trito per la verità, dell'«alto» e del «basso» che si incontrano sollevando scintille («Nietzsche» che va in rima con «camicie» nell'ironica «ballata» della Signorina Felicita), ma in quello, ben più gravido di futuro, della letteratura ibridata di lingue altre, la pubblicità e il giornalismo per esempio; due inevitabili incontri epocali come del resto quello con il cinema, vera arte «guida» del nostro tempo (e Cudini lo sa bene visto che vi dedica non pochi *aperçu*), cui la letteratura ruba il segreto del «montaggio». Una «mossa», quest'ultima, che ha contribuito a renderla capace di dare scacco matto alle tradizionali modalità del narrare, mimesi lineare, verosimiglianza, ecc., inaugurando, e siamo al famoso «strappo nel cielo di carta», un'intuizione meta-letteraria di portata quasi rivoluzionaria.

Germoglia così, nei primi anni del '900, una nuova idea dell'essere scrittore, ed una nuova coscienza della sua arte, sullo sfondo tra l'altro della consapevolezza di un «fare» che è anche tecnica, oltre che urgenza di dire. Libro aurorale di questo processo: *Il fu Mattia Pascal* che Cudini interpreta come «un romanzo sulla scrittura, sulla possibilità stessa di costruire un romanzo che s'allontani dai canoni veristici»

(p. 66), e a cui riconosce il merito di aver aperto, e non per mere ragioni anagrafiche, la narrativa del nostro secolo; anche in quegli esiti «iperletterari» che il critico non esita, ma garbatamente, com'è nel suo stile, a censurare. Più o meno negli stessi anni i Crepuscolari, un movimento particolarmente caro a Cudini che vi ritrova forse quella stessa ironica inclinazione per l'arte dell'attenuazione, che fa tanto parte della sua natura: è con essi, nel rovesciamento di canoni consolidati, che viene superata la tradizionale concezione auratica del poeta e della poesia, ricondotto, con strascichi novecenteschi che coincidono, in fondo, con l'intera storia della poesia del nostro secolo, alla sola statura, apparentemente modesta, del «piccolo fanciullo che piange». Subito dopo Palazzeschi, «saltimbanco» che completa, nel segno del nuovo, di una effrazione che si fa riso, piuttosto che pianto, il «fanciullo» corazziniano (che non ha nulla a che spartire, si badi bene, con il «fanciullino» pascoliano, abitato da voci sacre perché creatura prediletta delle Muse); quel Palazzeschi, di cui Cudini (come per altri scrittori in altri luoghi del libro) presenta opere poco note, ma degne di riconsiderazione: il Manifesto del 1914, *Il controdolore* e il romanzo *Riflessi*. Artista tanto originale da rivestire addirittura, così Cudini, una funzione specifica (la «funzione Palazzeschi», appunto), importante per una letteratura che, come la nostra porta spesso e volentieri, il doppiopetto:

*Una funzione di leggerezza, d'intelligenza, di divertimento estremamente rara e preziosa nel nostro Novecento, peraltro poco e male fruita (lo stesso Palazzeschi, in fondo, se ne riappropriò solo verso la fine della sua carriera). E nondimeno storicamente presente e potenzialmente feconda, lì, in quegli anni comunque ricchi di fervori; da riscoprire pienamente. (79)*

A legger bene, e quasi contro le intenzioni esplicite dell'autore (Cudini è assai parco nei giudizi: un romanzo che può stare «alla pari con la grande narrativa europea» per la *Coscienza di Zeno*, l'«opera più importante e degna del nostro tempo» per la *Cognizione del dolore* è tutto quello che concede, sul versante del plauso, a chi vorrebbe una storia letteraria a forti tinte, accesa e romantica, tutta «evviva» e stendardi spiegati), ne esce, ma in punta dei piedi, una specie di canone. I crepuscolari e Palazzeschi come si è detto; il Pirandello dei *Sei personaggi*, soprattutto; lo Svevo della *Coscienza*; Montale, che contende all'amato Gadda la palma dell'autore più ampiamente trattato, Saba. Con grandi perplessità poi, quando si viene ai nostri anni, per i quali, nella lirica soprattutto, Cudini avanza con discrezione alcune proposte, più sicuro si direbbe nei rifiuti che nelle convalide: ciò che maggiormente lo disturba, e come dargli torto?, è quella poesia che assume atteggiamenti sacrali, celebra con supponenza un proprio ipotetico mistero di orfismo ed ineffabilità; pose che, dall'ermetismo giungono fino ai nostri anni, felicemente contrastate invece da poeti discreti, ironici, autentici come Rossi, Magrelli, e tanti altri ancora. Del resto, una prospettiva critica che si pone, esplicitamente, sotto il segno di un doppio magistero, Contini e Borges, non può accontentarsi di niente di meno. Niente di meno cioè di quanto esige l'incontro di filologia e fantasia, di una ricerca non fatua di scrittura, supportata e consacrata da contenuti autentici e sofferti: «Borges è raccontatore mai ozioso», spiega Cudini nel capitolo introduttivo, «sempre ricco, anzi, nel nitore della



sua scrittura, di risonanze etiche e filosofiche» (31). Scrittore straordinario come quel Gadda di cui, nelle stesse pagine, Cudini sposa la nozione paradossale, provocatoria, ma brillantissima di «realismo» («di quella genialità letteraria assoluta che solo Gadda ha avuto nel nostro Novecento» – 26).

Da queste stesse guide che si è scelto per la sua perlustrazione, Contini (il critico più citato, anzi quasi il solo) e Borges, deriva a Cudini anche una orgogliosa ed esplicita formula di metodo critico; una prospettiva che lascia un po' perplessa, devo ammetterlo, chi come me ha avuto ed ha cercato maestri diversi e si muove su tutt'altri terreni, teorici e pratici, di interpretazione e di scrittura critica: l'impegno cioè di patrocinare una idea di Novecento «fondata specificamente su fatti letterari» (36), affrontandone in altri termini le opere dal lato della forma piuttosto che da quello del contenuto, per adottare, come diceva Fortini, una delle «secolari antitesi» applicate alla letteratura (con tutta una serie di conseguenze che vanno dal taglio della materia, ai giudizi sugli autori e sui libri, all'influenza attribuita e allo spazio dedicato alle «serie extraletterarie» – p. 34). Ma poi, leggendo, si avverte la spinta etica da cui, anche se non sempre in modo esplicito, il libro si lascia animare (e non travolgere, come è giusto che sia), si ammira la pagina sul capolavoro di Primo Levi, una urgenza di dare testimonianza che si fa scrittura, si condividono moltissimi, anzi, quasi tutti i giudizi, si plaude al capitolo sul «*Pinocchio* rifatto due volte», dove Cudini si chiede, sommessamente, con un ritegno che vale un giudizio gridato, e proprio mentre concede cittadinanza a «riscritture intelligentemente e anche divertentemente novecentesche di un capolavoro del secolo scorso» (226) perché mai, perché mai in Italia (l'enfasi è mia!), «ne esistono davvero poche di opere in cui si possano avvertire echi dei fatti pure aspramente notevoli accaduti in quest'ultimo tratto di storia del nostro Paese» (226)? Niente, senza voler tirare Cudini per i capelli fino al tempio della mia fede (a ciascuno la sua religione!), si capisce allora che la coscienza civile, e prima ancora il buon senso, non conoscono parrocchie, e si ringrazia l'amico e lo studioso per il libro che ci ha dato. Un'ultima osservazione, fra le tante che resterebbero da fare, a proposito della tripartizione della materia: l'esame delle opere, che fa la parte del leone; i riquadri, con la vita e i libri degli scrittori menzionati (quadri di «racordo» anche, giusta la scelta dell'analisi «frazionata» dell'attività dei Maggiori); i corsivi che scandiscono la periodizzazione con curiosità, aneddoti, occhiate rivolte al mondo delle arti minori, alla cosiddetta «trivialliteratur», al costume, e che permettono di cogliere il sapore di un'epoca e, sul fatto, in flagrante delitto di divertita divagazione, il serio normalista che ha firmato il libro. Confezione del materiale che consente, ne sono certo, anche una proficua utilizzazione didattica, e non aggiungerò «nel senso più nobile della parola», come qualcuno si aspetta, perché mi pare, e so che Cudini è d'accordo, che l'insegnamento, e i luoghi dove si esercita, l'Università e la Scuola, di nobiltà ne hanno da vendere.

Più programmaticamente circoscritto il campo d'indagine della ricerca di Saveria Chemotti: la narrativa veneta contemporanea, affrontata con grande competenza e piena capacità di storicizzare, senza spazi bianchi o incertezze di giudizio («campionatura» suona l'understatement dell'Autrice), il tumultuoso presente delle nostre lettere; il percorso comincia con quegli anni '80 che segnano, per la narrativa italiana nel suo complesso, la pietra miliare di un nuovo inizio. Chemotti cita due



opere capostipiti, *Il nome della rosa* di Eco e *Altri libertini* di Tondelli, a indicare due strade aperte nella contemporaneità: quella dell'occhio che controlla dall'alto, con programmatico distacco e difensiva ironia, godendosi le geometrie del labirinto e le capriole dei suoi burattini, «staccando» quasi «l'ombra da terra» (come titola il suo romanzo uno dei più fedeli eredi di Calvino), e quello dell'occhio che guarda invece ad altezza d'uomo la varietà dei fenomeni e dei destini, perdendosi tra essi, diventati parte della sua stessa vita (altri, e mi riferisco a C. Benedetti, ha contrapposto invece Calvino e Pasolini, ma il senso del discorso mi pare pressoché lo stesso). Ed è proprio in quegli anni '80 che, innestandosi su un tronco già fiorente, ma nella consapevolezza che è andato irrimediabilmente perduto il rapporto con i modelli della tradizione, giunge alla voce una nuova narrativa veneta, in sintonia con una prima ondata di narratori nazionali, quasi smarriti «alla ricerca di nuovi strumenti (...) peregrinando negli spazi segnati dalla nuova creatività giovanile, con l'idea fissa della presa diretta, della narrazione *live*, del franco narratore» (28): scrittori maturati tra la contestazione e i fumetti, che sanno tuttavia avvalersi, ha suggerito Tani (p.248), di una «parlata scaltra e visiva»; ne seguirà poi una seconda, gli «esordienti degli anni '90», sofisticata ed esasperata, colta ed insofferente, perfettamente in grado di «fagocita(re) i risultati» dei fratelli maggiori ed incline ad «aggancia(re) nuove tematiche (il *pulp*, il *trash*, il *kitsch*, il *rock*)» (29). Un movimento generale delle letterature che, suggerisce Chemotti, offre proprio nelle aree marginali, sul *limes*, i risultati più convincenti; a patto che il nuovo possa fondarsi su un retroterra di teorie e pratiche, di sperimentazioni e risultati veramente consolidato, quale appare per esempio quello veneto, ambiente non solo semplicemente geografico ma, lo ha ricordato Isnenghi, espressione di «un sogno letterario, (di) un'accumulazione narrativa opera dei suoi scrittori» (39, n.).

*«Non è un caso», spiega Chemotti, «se le esperienze più significative nascono proprio in periferia, alla frontiera, dove la lettura delle metamorfosi nella realtà del microcosmo, si travasa in una visione più audace, meno consolatoria, di quella offerta dal macrocosmo e dalla cultura metropolitana diffusa, e lievita spesso da uno sguardo impietoso e corrosivo» (36)*

Non si deve dimenticare del resto, si tratta ormai di un «caso» ampiamente discusso a livello nazionale, che proprio il Veneto, o meglio il Nord-Est, come è invalso ormai chiamare la macro regione che si estende grossomodo dall'Adige al confine, è stato lo scenario della più rapida e impressionante trasformazione socio-economica, e quindi «antropologica» dell'Italia degli ultimi decenni. Cancellata la civiltà patriarcale e cattolica delle masse contadine, quel mondo che Camon ha saputo descrivere come nessun altro, si vive ormai in un'area di urbanizzazione diffusa, di «cementificazione» dei paesaggi e delle coscienze, dove l'edonismo del consumo si intreccia ai frammenti di una tradizione irricognoscibile, formando sub-culture in cui il passato resiste come indefinita nostalgia e il presente si annuncia con la ferocia di aridi individualismi, santificati dall'unico ideale rimasto, quello degli «schei».

Risvolto malato del benessere diffuso (un tempo si contavano gli schermi televisivi, ora fa status symbol il numero delle automobili e le seconde case) che i giovani scrittori veneti, gli esordienti degli anni '90, cui Chemotti dedica gran parte

del libro, non esitano a raccontare, ma con dolorosa partecipazione, da testimoni coinvolti nello stupro, riluttanti e incapaci di rinnegare una appartenenza ai luoghi che si fa etimo psicologico, materia di romanzo, passione di scrittura.

Ne nasce, frammentato per tanti contributi, un

*ritratto grottesco e brutale (...) della sguaiata realtà del consumismo, del cinismo edonistico del cosiddetto «miracolo economico del nord-est», lo scempio urbanistico e architettonico e il disagio delle città (Venezia e la periferia di Mestre e Marghera, Padova, Vicenza, Pordenone, Trieste, Treviso), la provincia deturpata e la solitudine dei quartieri alveari, la desolazione dell'alcool e della droga, l'incomunicabilità generazionale e di coppia, la corruzione e l'illegalità, la smaccata esibizione e citazione dei feticci-transfert delle firme, delle marche e delle divise. (247)*

In effetti, ascoltando il groviglio di voci che Chemotti dipana in ricchi e densi capitoli monografici, si ricava una curiosa impressione dell'opulento Nord-est; se, in altre parole, si dovesse giudicare un'epoca ed una terra dalle voci che la raccontano, allora il Veneto di fine millennio risulterebbe il luogo più infelice del mondo: un luogo di piaghe aperte e di inarrestabile metastasi individuale e sociale, dove si accumulano «rovine su rovine», come ebbe a dire una volta Sanguineti della nostra epoca, all'inizio della sua parabola di «uomo in rivolta» (Sanguineti, p. 297). Ed un luogo, di conseguenza, sul quale aprono rabbiosamente il fuoco dal bunker della loro amarezza gli scrittori che hanno la discutibile fortuna di viverci: c'è Trevisan che parla della sua Vicenza come di un «mucchio di rovine fumanti (...) palude democratica» che trasuda «miasmi cattolici» (214); e c'è Covacich che descrive Trieste come un formicolante e sudicio *suk* balcanico trapiantato in uno scenario di alienanti e museali geometrie urbanistiche, e poi Mazzeo, che ci mostra una Venezia livida, grigia, pesante, affannata da acque alte che paiono l'emblema di una soffocante condizione esistenziale. Tanto che la «commozione» di Tiziano Scarpa, illustre rappresentante del pulp nazionale presente di diritto per ragioni anagrafiche nella rubrica del *limes*, il sentimento che prova cioè nei confronti della città della laguna, placido animale prezioso arenatosi fra le barene, appare quasi un caso singolo di fronte alla maniera nera di una cordata di *enfants-terrible* ai quali l'anima duole come «una smisurata piaga» (Giuliano Caron, 118), e che intendono la scrittura, sia pure con deroghe ed eccezioni, come «una vendetta molto minuziosa, direi quasi pedante, contro le realtà che mi hanno fatto male» (Giulio Mozzi, 182).

Da parte sua, Chemotti, pur apprezzando lo sguardo «pietoso, impietoso e perfino irriverente» (248) di questi giovani di cui racconta la creatività, felicemente tradotta nella capacità di articolare una «estrema varietà di opzioni stilistiche» (del resto esaurientemente catalogate in alcune sezioni del libro), non si nasconde il rischio che essi corrono di «codificare, di ridurre a canone, l'originalità compositiva ed espressiva individuale (...) tangibile, nella diffusione e iterazione di temi e timbri» (249). Tutto vero: molte volte abbiamo visto spegnersi il ruggito di qualche «sovversivo» nella retorica di un belato di gruppo, con l'interessato patrocinio dell'industria culturale. Ma è un pericolo credo, che si deve correre; in attesa della nuova fiammata, quella forse degli esordienti del 2000 che intanto crescono a forza di Pokemon e «big brother».

Del resto va detto che questi giovani scrittori, nonostante i rischi di manierismo insiti in un progetto di letteratura ribelle, hanno saputo mettere perfettamente in luce, quasi per un ineludibile destino geografico e storico, i temi delle radici, dell'appartenenza, del dato naturale (il luogo di nascita, la lingua, la cultura): un problema identitario intorno al quale, non occorre essere grandi profeti per capirlo, ci aspettano decenni di discussioni, polemiche, conflitti; ed è loro merito di non averlo mai voluto risolvere, Chemotti lo mette benissimo in evidenza, nella direzione facile (e «pagante», se si allarga il discorso al mondo della politica, con le sue clientele, complicità, privilegi) dell'ideologia del «Blut und Boden». Una scelta di auto-sradicamento, di deliberato esilio in patria, che appare assai felice, lasciatemelo dire, perché con tante bandiere insanguinate a pochi chilometri da noi, è bene se il senso di appartenenza si ribalta, compiendo un dialettico e incruento «parricidio», nella «logica del rinnegato». Allora la cultura sembra avere ancora un senso, la parola della letteratura conservare una vera funzione.

Prima di chiudere vorrei sottolineare ciò che ai miei occhi appare il maggior merito del libro di Chemotti sul piano metodologico. La volontà, puntualmente tradotta in operazione interpretativa, di seguire una «doppia pista, generazionale e geografica» (241), che poi addirittura si moltiplica, nel passaggio dal piano nazionale al livello locale, dalla tradizione al presente, senza che mai la limpidezza di sguardo si appanni facendo intorbidire, ecco un'altra specificità del libro, la sua godibilissima leggibilità.

La terza tappa di questa breve rassegna, *Letteratura e merci*, di F. Dragosei, rappresenta, anche idealmente, la conclusione della parabola iniziata con il *Novecento* di Cudini: quanto quello è sobriamente specialistico, interno al campo della letteratura (sia pure senza esoterismi e con una maschera di distacco professorale che non nasconde però la partecipazione), volto, senza sbavature, all'analisi di opere e scrittori, tanto questo invece si lascia generosamente portare a considerazioni apparentemente divaganti, sociologiche, economiche, politiche perfino, se a tale termine diamo il senso più alto e più nobile di vivo e partecipe interesse per le vicende della città dell'uomo. Senza tuttavia perdere di vista il suo punto di partenza, i libri e la letteratura, anzi, la narrativa italiana di questi anni, nella forma estrema rappresentata della covata di scrittori che ha celebrato le nozze del romanzo e dell'orrore estremo, come recitava il titolo dell'Antologia che li ha resi celebri, quei «pulp», o «cannibali» se si vuole, che hanno letterariamente trasformato la goethiana terra dei limoni in un Paese, ironizza Dragosei, «dove fiorisce il sangue». In essi, ci viene spiegato, si completa quel processo di appropriazione della parola letteraria da parte delle merci che, con accettabile proposta, il critico scandisce in tre successivi momenti, in tre sempre più radicali atti di esproprio, caratteristici di tutta la letteratura occidentale dell'era del capitale: un processo che non seguirò passo passo, ma di cui, rimandando alle pagine di Dragosei, mi limiterò a proporre una rapida sintesi. Si tratta, in altre parole, della storia di una ribellione, di quando cioè le cose comuni, da sempre sulla pagina nell'innocenza del loro anonimato (Dragosei ricorda, per esempio, quelle che affollano le poesie di Walt Whitman, ma potremmo andare molto più indietro, fino alla scudo di Achille, strumento e immagine delle imprese



dell'uomo, o agli utensili disegnati sulle pareti delle caverne), hanno acquistato identità e voce come marchi o «griffes», mettendo in ombra lo specifico valore d'uso di ciò che rappresentano e dando così scacco a quel soggetto umano che ancora si illude di poter governare gli oggetti da padrone. Ed è proprio agli scrittori della linea «cannibale», Nove, Scarpa, Santacroce, Brizzi, ecc., una generazione di cui Dragosei illustra molto dettagliatamente l'albero genealogico prevalentemente anglosassone («libro seminale» gli appare a questo proposito *American Psycho* di B. E. Ellis), che viene addebitata la colpa di aver condotto il processo fino alle sue estreme conseguenze: la cancellazione dell'uomo e della sua affettività, la riduzione del libro, per eccesso di mimesi, a merce, o a «materia annessa alle merci» (50). Ultima spiaggia, dove la letteratura imputridisce come una carcassa portata dal mare; con quelle sinistre conseguenze di stile e di contenuti che Dragosei evidenzia molto bene in una analisi che unisce scorrevolezza e intelligenza secondo le consuetudini, rare da noi, del saggismo anglosassone: l'ambigua vocazione orrificica e sanguinaria, in primo luogo, una maniera facile ma obliqua per recuperare la dimensione umana di un soggetto sempre più «reificato», e che si vorrebbe riscattare dalla pietrificazione ricorrendo a situazioni estreme, alla violenza, al male, facendo risuonare le pagine di urla di dolore e di gemiti di sofferenza, come in qualche truce «conte» sadiano.

Ma senza risultato: nonostante il sangue versato a litri e le cataste di membra tagliate, la contromossa appare del tutto inutile. Anche se rivolti a livello intenzionale contro le merci e la loro dittatura, i giovani scrittori mancano clamorosamente il bersaglio.

*Sotto le maschere insanguinate degli Scarpa e dei Nove - lascio la parola a Dragosei perché non saprei dire meglio - non troviamo più abissi. Troviamo solo quella - parodia svuotata di riso -, quelle - statue senza occhi - di cui parlava Jameson; una cerebralità rimirante se stessa e alla lunga destinata a morire per autosoffocamento (...) Le merci sono più astute. La parola è facilmente neutralizzata e fatta prigioniera (...) l'impovertimento dell'emozione avviene per paradossale eccesso di segni, per inaudita dovizia di -abuliche emozioni- (...) l'apparente alto voltaggio drammatico (...) ricopre il nulla (pp.111-112, passim)*

Esattamente ciò che succede, aggiunge ancora Dragosei, ma senza addentrarsi su questo terreno, a quella «nuova patologia della parola che è l'ipertrofia-anemia dell'informazione» (112). Diagnosi giusta e perfettamente condivisibile: di nostro potremmo aggiungere solo che i «cannibali» hanno anche rappresentato la reazione ad una letteratura esangue, di inclinazione sentimentalistica e di confettato lirismo, che non ci sarebbe stato cioè *Woobinda* senza i fiorellini, le letterine, e il ciangottare senile della nonnina di *Va' dove ti porta il cuore*, il cui astuto e ipocrita «buonismo» avrebbe spinto ragazzacci anche meno discoli dei giovani scrittori a qualche moto di insofferenza e di reazione; come dire, a violare la realtà per farla confessare, dando del resto espressione, con l'ambiguità di quel loro «teppismo» che strizza l'occhio al mercato, a tutta la contraddittorietà del moderno *Zeitgeist*.

A questo punto, rimettendoci sulla lunghezza d'onda del ragionamento di Dragosei, bisogna chiedersi se non ci sia proprio modo di riconsegnare la parola letteraria a quei contenuti che le pertengono di diritto, alla vera sofferenza dell'uomo,



alla «tensione utopica del suo dolore» (111)? Dragosei non è un critico catastrofista, dai principi incrinati, dalla assaporata «debolezza». La letteratura per lui è cosa seria ed importante, ed ai suoi occhi, tutto al contrario di tanti apocalittici, la partita non appare ancora del tutto perduta:

*La letteratura è difforme, problematica, anomala, unica, laddove la merce è uniforme pacificata, omologata, ripetitiva. La letteratura è disaggregazione dell' (apparentemente) omogeneo, mentre il supermercato è (apparente) omogenizzazione dell'eterogeneo (...) La letteratura (è) ancora dotat(a) di una sua aurea creativa, miracolosamente sottratt(a) all'epoca della riproducibilità merceologica cui appartiene (pp.113-114, passim)*

Detto questo, si è detto tutto: rimane solo da accennare al canone che Dragosei propone con la leggerezza intelligente che anima tutto il saggio; qualche nome, senza ambizioni di esaustività, giusto per chiarire, con un di più di concretezza, le proprie convinzioni. Ed ecco tra i «novissimi» Culicchia, Petrignani e Moresco, Coupland in Canada, infine l'israeliano Yehoshua come rappresentante delle letterature emergenti, di quella scrittura che, come è stato scritto (S.Albertazzi, appoggiandosi a Benjamin, in Albertazzi, p. 113) «affonda nelle viscere della terra e si perde tra le nuvole (...) simbolo di un'esperienza collettiva». Quasi a ribadire che la letteratura non è mai fatta da un Io, ma da un Noi, e se questo Noi, è fragile, distratto o afono, è colpa di tutti; serve a poco recriminare.

Un'ultima osservazione, sempre a proposito del bel saggio di Dragosei: sul ruolo che spetta anche qui a Primo Levi (dico anche, perché una analoga prospettiva si evince dal libro di Cudini, pur così reticente sul piano del giudizio), pienamente confermato nella sua dimensione di scrittore autentico e di maestro attualissimo. Voce per eccellenza del dramma e della dignità degli uomini del «secolo breve» («il più sanguinario di tutti», suggerisce da sinistra T. Eagleton, p. 65), uno dei pochi che abbia saputo raccontare l'orrore senza manierismi o compiacimento, senza cedere al fascino oscuro del demoniaco, senza mai diventare alibi o complice del carnefice. Attento a tutto ciò che, *nonostante* (nonostante il male dentro e fuori di noi), «l'umanità ha prodotto di valido (...) traendo vigore dal dolore e intelligenza dalla fatica» (Levi).

E qui chiudo, proprio nel nome di Primo Levi, che può aiutarci a ricordare nel modo più diretto ed esplicito che anche dopo Auschwitz l'arte continua ad avere senso; perché solo l'arte sa fare della vita, delle sue gioie come dei suoi orrori, materia di «immedesimazione profonda» (Yehoshua), l'arte che strappa i destini al pietrificato catechismo di una storia ormai passata in predicato (ma non poi del tutto, come purtroppo ci ricorda il fastidioso ronzio dei vari revisionismi) per offrirli a nuova esperienza, farli oggetto di conoscenza e, nel senso più sobrio e virile, di umana compassione. Ma non solo: uno scrittore, si deve ancora aggiungere, che essendo il miglior garante di una letteratura che affronta l'ombra senza nulla concedervi, che non conosce compromessi e abdicazioni quando si tratta della dignità dell'uomo, va a collocarsi su quel preciso orizzonte rispetto al quale si giustifica e si convalida il mestiere del critico secondo la traccia che ne abbiamo proposta: capace cioè di riconquistare al suo lavoro una funzione di alta responsabilità, partecipe e com-

plemento della stessa sfida che anima l'opera il cui profilo ci restituisce. Pienamente dentro la società, pur con i suoi sofisticati strumenti d'ascolto che mediano e trasmettono i segnali del laboratorio d'invenzione.

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

### I libri di cui si parla

- P. Cudini, *Breve storia della letteratura italiana – il '900*, Milano, 1999  
 S. Chemotti, *Il «Limes» e la casa degli specchi*, Padova, 1999  
 F. Dragosei, *Letteratura e merci – Da Joyce a Cappuccetto Splatter*, Milano, 1999

### I saggi citati

- S. Albertazzi, *Nel bosco degli spiriti*, Roma, 1998  
 M. Appiotti, *La critica è morta, anzi è viva*, in «Tuttolibri», 5. XI. 1998  
 M. Augé, *Storia del presente*, Milano, 1997  
 C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, Torino, 1998  
 S. Benni, *Leggere, scrivere, disobbedire*, Roma, 1999  
 A. Berardinelli, *La critica come saggistica*, in AA.VV., *La ragione critica*, Torino, 1986  
 A. Berardinelli, *Poesia italiana 1984*, in «Idem», *L'esteta e il politico*, Torino, 1986  
 T. Eagleton, *Le illusioni del postmodernismo*, Roma, 1998  
 F. Fortini, *Due note sulla condizione della critica*, in «Idem», *Questioni di frontiera*, Torino, II. ed. 1977.  
 F. Gambaro, a cura di, *Intervista a Marc Augé*, in «La Rivista dei Libri», Maggio, 1999.  
 E. Garin, *Intervista sull'intellettuale*, Roma-Bari, 1997  
 A. Jehoshua, *Il potere terribile di una piccola colpa*, Torino, 2000  
 P. Levi, *Un inedito: Spoon River a Venezia*, in «La Repubblica», 17. X. 2000  
 R. Muzzioli, *Le teorie letterarie contemporanee*, Roma, 2000  
 E. W. Said, *Dire la verità*, Milano, 1995  
 E. Sanguineti, *Il chierico organico*, Milano, 2000  
 C. Segre, *Notizie della crisi*, Torino, 1993  
 S. Tani, *Il romanzo di ritorno*, Milano, 1990  
 C. A. Viano, *Il carattere della filosofia italiana contemporanea*, in AA.VV., *La cultura filosofica italiana dal 1945 al 1980*, Napoli, II ed. 1988.

# Ponte e/o frontiera? La cultura ungherese nelle riviste fiumane tra le due guerre

ILONA FRIED

**L** PERIODO DI TRANSIZIONE TRA LA FINE DELLA PRIMA GUERRA MONDIALE E L'ANNESSIONE DI FIUME ALL'ITALIA, TRA IL 1918 E IL 1924, È UN MOMENTO PIENO DI INCERTEZZE POLITICHE E DI CRISI ECONOMICHE; LE RIVISTE LETTERARIE SEGNALANO UN'APERTURA VERSO I TERRITORI VICINI, CIOÈ VERSO CULTURE CHE RITENGONO INTERESSANTI PER LA CITTÀ ANCHE DAL PUNTO DI VISTA ECONOMICO O POLITICO. GLI INTELLETTUALI FIUMANI, SECONDO le migliori tradizioni culturali della città, crocevia di lingue e di culture, desiderano svolgere il ruolo di intermediari nella situazione del primo dopoguerra.

Accenniamo solo brevemente al clima politico in cui la città vive e ad alcuni fatti politici:

Fra i territori richiesti nel Patto di Londra nel 1915 da parte dell'Italia non figura Fiume.

Il 28 ottobre 1918 Zoltán Jékelfalussy, l'ultimo governatore ungherese, lascia la città precedentemente occupata dalle truppe croate.

Il 30 ottobre il Consiglio Nazionale presieduto da Antonio Grossich dichiara l'annessione di Fiume all'Italia: per difendersi dai contrasti sempre più forti con le truppe croate in città, cinque fra i capi fiumani chiedono a Venezia la tutela della flotta italiana per Fiume.

Il 27 novembre il generale Marzano, che arriva con truppe italiane e che viene poi seguito da alleati americani e francesi,

Direttrice del Dipartimento d'Italianistica della facoltà di Magistero nell'Università *Loránd Eötvös* di Budapest, insegna letteratura e spettacolo italiano, occupandosi in modo particolare del Novecento. Ha curato edizioni antologiche di letteratura moderna, atti di convegni e pubblicato una sessantina di saggi. Ha organizzato convegni internazionali e partecipato a numerosi convegni in Ungheria e all'estero.

trova che i conflitti tra la popolazione croata e quella italiana siano sempre più profondi.

Il governo italiano, al trattato di pace di Parigi, si trova in una condizione assai contraddittoria – da una parte conformemente al Patto di Londra esprime la richiesta della Dalmazia, dall'altra si pronuncia per il diritto dei popoli e per l'autonomia nel caso di Fiume. Il conflitto della Dalmazia e di Fiume, «la vittoria mutilata», ha conseguenze molto serie sia sulla società italiana, sia sul piano internazionale.

Il 18 dicembre Riccardo Zannella, uomo politico di rilievo, capo degli autonomisti fiumani, torna a Fiume.

Il trattato di Parigi, nel febbraio del 1919, dichiara l'appartenenza di Fiume alla Croazia, decisione largamente contrastata dalla maggioranza della popolazione. La questione di Fiume diventa una questione importante anche per certe forze nazionaliste italiane che in essa trovavano l'occasione per lottare contro lo stato liberale.<sup>1</sup>

Il 23 aprile 1919 la dichiarazione di Wilson esclude la possibilità dell'annessione di Fiume all'Italia. In un clima sempre più teso in città, fra la popolazione e, in modo particolare, i soldati francesi, ed inoltre tra i militari italiani e gli alleati, il 12 settembre 1919 D'Annunzio, con circa 2500 legionari, occupa Fiume e viene accolto con grande entusiasmo dalla maggioranza della popolazione.

D'Annunzio il 30 ottobre annuncia l'annessione di Fiume all'Italia.

Con il suo permanere la popolazione diventa sempre meno favorevole all'occupazione, sia a causa della situazione interna, innanzitutto per le difficoltà economiche, sia a causa di quella internazionale, che minaccia di rendere sempre meno fattibile la normalizzazione delle condizioni politiche sul piano internazionale. La questione di Fiume diventa così una questione che riguarda ormai la vita politica italiana e che D'Annunzio vuole sfruttare.

Il 20 settembre 1920 D'Annunzio dichiara la Reggenza italiana del Carnaro con la costituzione stabilita dalla Carta del Carnaro, cioè Fiume diventa uno stato autonomo.

Il 20 novembre il Trattato di Rapallo accetta l'autonomia di Fiume come stato indipendente (l'Italia riceve una parte dell'Istria, ma deve rinunciare alla Dalmazia con l'eccezione di Zara) e, malgrado il favore del parlamento italiano, D'Annunzio rifiuta l'autonomia e l'accordo viene attaccato sia dalla Jugoslavia sia dai nazionalisti fiumani, fortemente contrari alla clausola segreta secondo la quale una parte del porto di Fiume, il porto Baross, (lavori promossi dal Ministro Gábor Baross), diventerebbe il porto di Sussak, in territorio jugoslavo.

Fra il 24 e il 29 dicembre 1920 viene eseguito un blocco navale da parte dell'esercito italiano; le lotte, che durano 5 giorni, causano diverse vittime e l'evento viene ricordato come il «Natale di sangue». D'Annunzio si dimette

Successivamente i legionari lasciano la città, così anche D'Annunzio il 18 gennaio. Il capo provvisorio del governo diventa Antonio Grossich.

Il 24 aprile 1921 le elezioni sanciscono la vittoria di Riccardo Zanella con un programma che punta sull'autonomia della città, contro i sostenitori della necessità dell'annessione all'Italia. L'ex podestà Riccardo Gigante, appoggiato da ex-legionari,



da fascisti fiumani e da squadristi che erano arrivati da Trieste, fa bruciare le urne con le schede, ma con i verbali già pronti e messi in salvo non riesce ad invalidare i risultati delle elezioni.

Il 27 aprile 1921 squadristi armati ostacolano Zanella nell'insediamento nel suo ufficio.

Il 5 ottobre 1921 Zanella finalmente riesce a rendere noto il suo programma: mantenendo l'autonomia della città intende stabilire buoni rapporti sia con l'Italia sia con la Jugoslavia – in realtà però non è in grado di assicurare la stabilità della città, né di vincerne gli oppositori.

Il 3 marzo 1922, in seguito a una rappresaglia durata sei ore, gli squadristi triestini occupano il municipio e costringono Zanella a firmare un documento nel quale dichiara di non voler più partecipare alla vita politica di Fiume e riconosce come legittimo il Comitato di Difesa Nazionale al potere. Attilio Prodam diventa il capo del governo, nel frattempo avviene un fatto non trascurabile, il cambiamento politico in Italia: con la Marcia su Roma viene a crearsi un clima completamente diverso rispetto al precedente e Attilio Depoli prende il posto di Prodam.

Il 27 gennaio 1924 Mussolini firma il trattato di Roma: Fiume fa parte dell'Italia.

Così si conclude un periodo assai travagliato della città, un periodo in cui gli avvenimenti locali riguardano largamente questioni politiche italiane e internazionali. In merito ai dibattiti degli storici su questa questione accenniamo ad alcuni punti di vista e torniamo sull'argomento successivamente. Secondo lo storico Elio Apih già citato: «L'occupazione dannunziana di Fiume non fu una vicenda locale perché, com'è oggi concordemente ammesso, fu seguita da una marcia su Roma. Nello stato d'animo in cui si trovavano allora le truppe della Venezia Giulia, la marcia su Roma era possibile...».<sup>2</sup>

D'altra parte dobbiamo anche sottolineare che le strade di D'Annunzio e di Mussolini già dall'inizio dell'impresa fiumana segnalavano divergenze, Mussolini non interveniva nella vicenda del conduttore-poeta, cioè non si dimostrava interessato alla questione.

Durante il periodo fascista la «frontiera» diventò una periferia spesso luogo di scontri fra il governo, il corpo militare, i capi teoretici dell'imperialismo nazionalista e gruppi d'interesse economico: «un periodo di profonda crisi della moralità pubblica e di deterioramento di tutto l'organismo dello Stato, ... tanto più grave e irreparabile in quanto mimetizzato nelle apparenze speciose di più efficace difesa e rafforzamento dell'autorità»<sup>3</sup>.

## LETTERATURA FIUMANA

Alcuni dei risultati migliori della letteratura fiumana negli anni '20, '30 e '40 si presentano sulle varie riviste letterarie, che si assicurano un ruolo di riguardo come intermediarie tra le varie culture.

Quelle più interessanti degli anni '20, sembrano «La Fiumanella» e «Delta» e negli anni '30, la rivista letterario-culturale «Termini». Si sa del ruolo degli

123953

GINO SIROLA

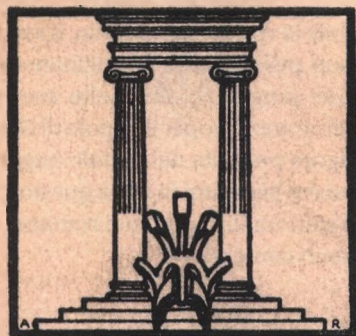
**ACCORDI**  

---

**MAGIARI**  

---

PREFAZIONE  
DI  
ALADÁR SCHÖPPFLIN



CASA EDITRICE « PARNASO » - TRIESTE

---

---

insegnanti e dei traduttori fiumani nei rapporti culturali italo-ungheresi fra le due guerre:<sup>1</sup> prima di tutto Gino Sirola, Silvino Gigante, Enrico Burich, mentre in Ungheria ha un ruolo importante l'impiegato d'Ambasciata: Antonio Widmar.<sup>2</sup>

I traduttori fiumani lavorano per le grandi case editrici. Silvino Gigante traduce il popolarissimo Ferenc Kőrmeny per Bompiani, Teo Ducci, uno dei più importanti traduttori di Baldini e Castoldi, che di origine budapestina, da ragazzo si era trasferito con la famiglia ad Abbazia per motivi di salute e traduce Mihály Földi, come anche lo scrittore-traduttore fiumano Mario Brelich Dall'Asta. *I ragazzi della via Pál* di Ferenc Molnár viene pubblicato quasi contemporaneamente da due traduttori: S. Gigante e E. Burich, ecc. Gli intellettuali fiumani, oltre ai loro contatti con quelli di Budapest, sono in contatto con Ignazio Balla (Ignác Balla), forse l'intermediario culturale di maggior spicco, che a partire dal 1926 vive a Milano, ed anche con Antonio Widmar, loro concittadino, che invece vive a Budapest e ha anche un ruolo importante nei contatti culturali fra l'Italia e l'Ungheria.

#### «LA FIUMANELLA», «DELTA», «TERMINI» – CONTATTI CULTURALI CON L'UNGHERIA

Lo studioso Gian Paolo Marchi ha trovato solo due numeri della rivista «La Fiumanella», la cui pubblicazione nel 1921 è dovuta alle tendenze autonomiste del periodo zanelliano di Fiume.<sup>3</sup>

Fra le opere ungheresi compaiono la poesia *Parente della morte*<sup>4</sup> di Ady e la novella *Il materiale cattivo* di Mikszáth<sup>5</sup>. Nella nota editoriale si legge: «... Mikszáth ha appreso la sua smagliante prosa dalla straordinaria facoltà narrativa e dall'umorismo sempre vivace del popolo ungherese. Osservatore profondo e perspicace, sa ridare con maestria inimitabile la vita del suo popolo. Il suo umorismo e la sua vena comica, che attenuano il suo pessimismo, s'avvicinano a Rabelais, al genere di Anatole France, nell'*Isola dei pinguini*. ...In molte sue novelle descrive la vita medievale italiana, pieno di ammirazione per il popolo di Garibaldi, il quale è sempre ricordato da lui come una figura preferita del popolo ungherese.

Siamo fieri di far conoscere per primi in Italia questo grande scrittore dell'Ungheria.»<sup>6</sup> In realtà erano già stati tradotti due suoi romanzi.<sup>7</sup>

Nell'editoriale dichiarano come scopo:

«Ci proponiamo:

di divulgare la cultura italiana nelle Nazioni del nostro retroterra (Jugoslavia, Ungheria, Cecoslovacchia, Austria e Germania);

di far conoscere all'Italia le Letterature e l'Arte di queste Nazioni;

di rendere nota l'attività artistico-letteraria della nostra Regione, tanto in Italia quanto nelle Nazioni suddette...»<sup>8</sup>

In quanto alla raccolta di pubblicità, come osserva il recensore, la rivista si rivolge anche al mondo economico – ma data l'insufficienza dei numeri, non pare possibile stabilire con certezza l'indirizzo culturale o politico della rivista.<sup>9</sup>



GINO SIROLA

**AMORE E DOLORE  
DI TERRA MAGIARA**

Prefazione di MICHELE BABITS



“LA NUOVA ITALIA” EDITRICE  
FIRENZE



Come viene accennato dalla critica, Piero Pillepich, poi esperto riconosciuto sul piano internazionale delle letterature in lingua spagnola, aveva in mente la pubblicazione di una rivista dal titolo «Il Rinnovamento». Nel 1924 invece esce per un breve periodo la «Vita Nova», redatta da Bruno Vukso alla quale collaborava Antonio Widmar e che pubblicava anche gli scritti dell'intellettuale Enrico Burich.

La rivista più importante del periodo e, forse in assoluto di Fiume, è «Delta», il cui primo numero esce nel marzo del 1923: Fiume in quel momento stava vivendo un momento di transizione, non apparteneva ancora all'Italia, anche se le trattative erano già in corso. La rivista si proponeva di osservare i punti d'incontro delle varie culture del «delta», e farli conoscere ai lettori. È assai probabile che non mancassero neanche interessi economici: la pubblicazione veniva finanziata dalla filiale fiumana dei Lloyd. I redattori erano: Arturo Marpicati, Bruno Neri e Antonio Widmar. Il bresciano Arturo Marpicati arrivò a Fiume nel 1919, già all'epoca conosceva bene Mussolini, e più tardi rivestì un ruolo politico di rilievo: capo del Partito Fascista e presidente dell'Accademia d'Italia. Marpicati ebbe buoni rapporti anche con l'Ungheria: il 18 maggio 1929 il «Console Marpicati», Presidente della Società del Carnaro, tenne il discorso inaugurale a Budapest a nome del Direttorio Nazionale Fascista a Budapest, per commemorare il barone bresciano Alessandro Monti e i suoi legionari del 1849.<sup>10</sup> Marpicati tiene a sottolineare i meriti della Società Mattia Corvino nell'organizzazione della festa commemorativa, innanzitutto l'attività del Presidente Berzeviczy e del segretario Pietro Zambra, quest'ultimo, come è noto, prima di iniziare la sua carriera di cattedratico all'Università di Budapest, era docente di liceo a Fiume.

Il terzo redattore, Bruno Neri, è lo stesso Francesco Drenig, che nel 1913, dopo lo scioglimento della Giovine Fiume in occasione dell'istituzione della Polizia di Stato, con due complici fece esplodere una bomba nel palazzo del governatore. In quel periodo i fiumani fecero correre la voce che fosse stata la stessa polizia a causare l'incidente per provocare la città. Francesco Drenig, invece, compare nelle riviste come esperto delle letterature slave.

I sostenitori di «Delta» sono in definitiva i suoi stessi collaboratori. Oltre agli intellettuali locali ci sono anche quelli del gruppo de «La Voce» e altri con buoni contatti politici.<sup>11</sup>

La «Premessa» similmente a «La Fiumanella» punta sulla trasmissione delle culture vicine:

«Delta» sarà una rivista mensile, che si propone di condurre a una sempre maggiore conoscenza reciproca le moderne letterature: italiana, magiara, slava, tedesca, cecoslovacca. Fiume – che appare invero come un «d e l t a» su cui l'antica civiltà nostra viene a contatto con nuove civiltà in fermento – ci sembra favorire particolarmente il nostro proposito.

Non ci soffermiamo neanche un attimo a discutere sul carattere italiano di Fiume. Ciò, per noi, rimane verità indistruttibile.

Accetteremo, da qualunque parte venga, una seria collaborazione, volendo indicare, con l'onestà delle opere e con la serenità delle idee, come ci si possa sollevare e intendere in un'atmosfera superiore, specialmente in questa città, a cui è affidata soprattutto la missione ideale d'irradiare il pensiero latino verso i paesi dell'Oriente e, a tempo, di raccoglierne quanto d'originale e di fecondo essi vanno tuttavia creando.

Lavoreremo con l'ardore di chi sente tutta l'ansia della vita contemporanea, e con la gioia di uomini che sanno amare ogni vera espressione intellettuale, in pace ed in bontà.<sup>12</sup>

Come si capisce dall'articolo d'opinione, «Delta» continua l'eredità migliore di Fiume con la segnalazione della frontiera che collega le civiltà. Il clima politico non è ancora definitivamente stabile per quanto concerne gli orientamenti politici, con varie aperture che poi nel corso del tempo verranno a mancare. Fra i sostenitori della rivista figura anche Benito Mussolini.

Fra le pubblicazioni di «Delta» incomincia ad essere tradotto il romanzo di Kosztolányi, intitolato in italiano *Il poeta insanguinato*, di cui è uscita una prima parte con la premessa dell'autore, indirizzata al traduttore Widmar e con la lettera di Thomas Mann.<sup>13</sup> Può darsi che ne siano ancora uscite altre parti a puntate, aggiunte alla rivista. Nella seconda annata figura come caporedattore Arturo Marpicati.

Sull'ultimo fascicolo dell'anno 1923 appare la «Nota»:

Un anno fa iniziammo «DELTA» promuovendo e caldeggiando intese e scambi letterari coi paesi del retroterra adriatico.

L'Italia nel programma politico in atto dichiara la necessità vitale di penetrarvi? Occorre, adunque, conoscerli quanto meglio si possa.

E avvicinare una letteratura vuol dire guardar sino al fondo dell'anima di un popolo.

Senza una parola di polemica – ma con l'opera audace soltanto – abbiamo ridotto al silenzio le magre riserve cicalate sul posto.

Ché dal Regno, e da chi conta, non ci è giunto che consenso e aiuto.

Un anno fa apriamo, significativamente, la serie degli scritti italiani con le pagine d'un giovanissimo poeta e martire fiumano, Mario Angheben, che aveva per motto della sua vita – e l'ebbe per la sua morte – il virgiliano:

*Italiam quaero patriam!*

Ecco approdata la tua gente, o profetico eroe, dopo lungo errore, al porto sicuro della Patria cercata!

Nel giorno dell'approdo noi ci vediamo facilitato anche il modesto speciale nostro lavoro, in quanto l'Annessione di Fiume all'Italia coincide con l'accordo politico-economico di questa con la Jugoslavia.

Siamo quindi più che confortati, dall'eloquenza dei fatti odierni, nella convinzione di fare anche opera squisitamente nazionale.

Dell'Italia, presso i nuclei intellettuali più sensibili, ne' paesi retrostanti, diffondiamo, anzitutto, *la lingua!*

(Basta pensare agli autori stranieri che si vedono tradotti nel gloriosus idioma d'una grande nazione).

E dell'Italia, con nuovi contatti europei, facciam conoscere, uomini, cose, vita, tendenze contemporanee (come col recente Fascicolo: *l'Italia spirituale d'oggi*) e arricchiamo il movimento letterario generale.

L'arte e la letteratura (la Francia da tempo lo dimostra) possono, infine, spianare, più spesso di quanto superficialmente si creda, le vie alla politica.

Con questa coscienza entreremo nel secondo anno di vita.<sup>14</sup>

A parte i numeri tematici o doppi, gli altri sono di 34 pagine e strutturati nello stesso modo: letteratura italiana, letteratura straniera, notizie e recensioni, inoltre compaiono varie pubblicità e anche richieste d'abbonamento e offerte di altre pubblicazioni della rivista.<sup>15</sup>

1923 – 1. letteratura ungherese, 2. letteratura jugoslava 3. letteratura tedesca, 4. letteratura ungherese, 5. letteratura russa, 6–7. letteratura jugoslava, 8. letteratura romana, 9–10–11. fascicolo spirituale, 12. letteratura neo-ellenica.

1924 – 1. letteratura cecoslovacca, 2. letteratura romana, 3. letteratura jugoslava, 4. numero dedicato a Mario Angheben, 4. letteratura della Venezia Giulia.

L'apertura della rivista si rivela anche nei primi due numeri del 1924 per quanto concerne la tematica ungherese: due recensioni di libri e la critica di un concerto, che ci permettono di dedurre anche una certa flessibilità politica. Nella rubrica «Poltroncina occidentale» si legge la recensione di Leone Kochnitzky<sup>16</sup> sul libro di Jean et Jérôme Tharaud: «*Quand Israele est Roi*» pubblicato con successo nel 1921 a Parigi. Uno dei fratelli-autori aveva precedentemente insegnato francese all'Università di Budapest e si era già occupato della cultura ungherese. Nei libri degli autori di grande cultura, «s'affermava un prodigioso ed affascinante talento di narratore e di stilista.»<sup>17</sup> Malgrado il loro stile perfetto il recensore non è d'accordo sulla colpevolizzazione degli ebrei per le dure prove della «sorte» ungherese semplificando e falsificando notevolmente sia la storia ungherese sia il ruolo degli ebrei che Kochnitzky descrive dettagliatamente.

Definisce invece il libro di Ludwig Hatvany, *Das Verwundete Land*<sup>18</sup> «*défense et illustration de la Nation Hongroise*», e sottolinea la cultura eccezionale del barone e il suo ruolo di spicco nella vita culturale ungherese, con un certo dispiacere però nei confronti dei suoi pregiudizi emozionali che giudica dovuti al suo stato di esiliato, mentre avrebbe potuto rappresentare gli interessi ungheresi all'estero.<sup>19</sup>

*Un grande ungherese a Parigi* è il titolo della cronaca del concerto parigino del compositore, allora già di fama mondiale, Béla Bartók, che chiama «il maggior creatore di musica che l'Ungheria abbia avuto»<sup>20</sup> e dice che «ha suonato la sua musica (anche quella di Kodály) con rara virtuosità». Alla fine dell'articolo stabilisce che alla Società delle Nazioni, che in quei giorni doveva decidere per il prestito da offrire all'Ungheria, poteva giovare, come propaganda, una visita del genere. «Ungheria oggi significa Béla Bartók, nello stesso modo che Jugoslavia vuol dire Mestrovic.»<sup>21</sup>

Oltre ai recensori, giornalisti cosmopoliti o di sinistra, in base ai libri ricevuti (libri e riviste) si può costatare la presenza anche di altri indirizzi culturali. A proposito dei pareri su Delta troviamo quelli di Kosztolányi, Renée Erdős<sup>22</sup>; riviste: «Röneszansz», «Nyugat», l'annuncio della nuova rivista in «Pesti Napló», «Az Újság», «Új Nemzedék»<sup>23</sup>, «Corvina», «Napkelet»<sup>24</sup>, «Nyugat», «Aurora», «Katholikus Szemle», «Magyar Kultúra», «A Cél», «Élet».<sup>25</sup>

La presenza della cerchia di «Nyugat» negli ambienti fiumani si vede anche successivamente, prima di tutto nelle antologie redatte da Gino Sirola, a modo loro uniche nella diffusione della cultura ungherese in Italia fra le due guerre. Come poteva nascere la loro ammirazione per «Nyugat»? Forse grazie alla traduzione di Babits della Divina Commedia o forse per altre ragioni? Per il momento sarebbe difficile dare



# termini

rivista mensile di cultura

Numero italo-ungherese

Olasz-magyar szám



**MATTHIAS CORVINO**

(Scultura di Giovanni Dalmata)



una risposta. È certo, però che non erano queste le opere richieste dal largo pubblico dei lettori, non erano esse a dominare il mercato, né potevano esserci ragioni politiche, come nel caso di alcune delle pubblicazioni, per esempio, di Margit Bethlen. All'interno dell'altra cerchia importante che figura su «Delta», individuiamo gli scrittori appartenenti a «Pesti Hirlap» – intellettuali in parte noti anche prima della guerra a Fiume: prima di tutto Jenő Rákosi, ma si possono leggere anche le opere di Renée Erdős.

Tornando ai programmi della rivista, dal confronto dei due articoli di fondo della redazione, quello della prima e della seconda annata, si capisce che gli scopi politici man mano diventano più sentiti. Malgrado ciò, gli autori che vi compaiono segnalano ancora una vasta panoramica. Forse il numero più interessante della seconda annata è l'ultimo, la letteratura della Venezia Giulia, che è una selezione degna di attenzione.<sup>26</sup>

Dobbiamo sottolineare l'importanza delle due antologie di poesia ungherese di Gino Sirola, collaboratore delle riviste fiumane, con la premessa di Aladár Schöpflin per la prima, e di Mihály Babits per la seconda<sup>27</sup>. Babits parla del ruolo della traduzione, della poesia: «se le nazioni vogliono arricchirsi reciprocamente con le anime loro, esse devono sfogliare a vicenda le liriche l'una dell'altra, rompendo il serrame della lingua straniera, come nelle *Mille e una notte* il pescatore rompe il sigillo sulla fiala di cristallo, dov'era racchiusa un'anima.»<sup>28</sup> Pone la domanda «che cosa mai sappiamo dare, non io od i miei compagni singolarmente, ma la lirica magiara tutta, la poesia di questo piccolo e sfortunato popolo, che mai può dare, quale arricchimento può significare per un popolo occidentale, dal passato così glorioso, dalla cultura così grande?», Ha la risposta: lo spirito e la cultura ungherese sono europei. «Ma, dietro a questo consapevole europeizzarsi, l'inconscio profondo dell'anima magiara è rimasto asiatico; come asiatica è la sua lingua, il manto formativo dei suoi pensieri e sentimenti.»<sup>29</sup>

Il volume è a cura di Sirola, ogni poeta viene rappresentato con una, due o tre poesie, Ady, Babits, (*Ungheria mutilata*), Milán Füst, Oszkár Gellért, Arthur Keleti, Kosztolányi, Zoltán Nagy, Árpád Tóth, Lajos Kassák, (la prefazione sottolinea la sua simpatia per gli operai), Gyula Illyés, («il poeta dei contadini»), Tibor Marconnay, Andor Simon, György Sárközy, Lőrincz Szabó, Sándor Reményik («il migliore dei poeti irredenti magiari»). Le opere vengono precedute da ritratti brevi, anche quelli a cura di Sirola.

Con questa selezione antologica Sirola resta un letterato che ha saputo cogliere il meglio dei suoi tempi, cosa della quale potrebbe andare ancora fiero. Come viene dimostrato anche dalle sue lettere, subì molto l'influenza di «Nyugat» ed ebbe una grandissima stima per Babits.

A Termini, nel 1936, inizia la pubblicazione di un mensile letterario fiumano, che, malgrado il periodo poco propizio, si muove con uno scopo simile a quelli di «La Fiumanella» e di «Delta»: l'intermediazione tra le varie culture.<sup>30</sup> Sono già tempi in cui la politica culturale fascista cerca di influenzare la letteratura, e le pubblicazioni. Il caporedattore nel 1941, quando esce il numero sulla letteratura ungherese, è Gerini, fra i collaboratori ci sono scrittori di grande qualità e per niente compromessi

politicamente, come Enrico Morovich o Franco Vegliani. Nel 1937 nel numero croato esce per es. Ivo Andric, mentre fra gli italiani pubblicano, fra gli altri, Gadda, Montale, Moravia. Nel gennaio del 1938 sulla Romania, a un anno di distanza dagli accordi con Belgrado, pubblica su Mestrovi, nel gennaio del 1939 informano sulle traduzioni serbe, nel gennaio del 1940 sulla letteratura e sulla filosofia albanesi. In modo particolare dopo lo scoppio della guerra pubblica sempre di più letteratura e cultura ungheresi, forse anche a causa del moltiplicarsi dei temi-tabù aumentava l'interesse per la letteratura, per la cultura del paese alleato.

Il «Fascicolo straordinario» del 1941 è viva testimonianza dell'importanza che attribuiscono alla cultura ungherese.<sup>31</sup> Il volume è di due parti: la prima presenta la letteratura e la cultura italiana in lingua ungherese, mentre la seconda quelle ungheresi in lingua italiana. Nella premessa il caporedattore ringrazia i promotori del numero: nomina in primo luogo János Hankiss professore di francese dell'Università di Debrecen, Kálmán Ternay dell'Università di Trieste e poi Gábor Oláh; i fiumani che vengono menzionati per il contributo al volume sono i professori Gino Sirola e Silvino Gigante. L'articolo che riguarda la politica culturale tratta della scuola italiana<sup>32</sup>, mentre vengono forniti articoli riassuntivi sulla cultura ungherese.

Il volume sembra rispecchiare una linea duplice: da una parte i criteri della politica, dall'altra quelli dell'alto livello estetico-culturale: accanto alla demagogia fascista, alla politica ungherese sempre più vicina all'irrigidimento, ci sono, concordemente alla premessa di Babits, le migliori tradizioni della cultura europea, degli alti valori dell'umanesimo, della letteratura, delle arti. Succede così che ritroviamo nello stesso volume Babits, *La preghiera di Giona*, Attila József, *Senza speranza*<sup>33</sup> e il resoconto di Kálmán Ternay sul nuovo elenco dei giornalisti ariani stilato da Kolozsváry-Bortsa, segno dell'ormai «purificata» politica culturale ungherese.

L'attività della generazione di Gigante, Sirola, Burich viene interrotta – nel caso di Gino Sirola anche tragicamente conclusa – dalla seconda guerra mondiale. Fra di loro è Burich quello che continua a lavorare anche nel secondo dopoguerra: Lukács lo traduce probabilmente dal tedesco ed è opera sua il romanzo-memoria di Kőrmendi: *l'Eclisse*. La storia tragica della città però non ostacola la nuova generazione degli uomini di cultura nel proseguire nelle loro attività: Leo Valiani storico, più tardi Senatore della Repubblica, Enrico Morovich, Franco Vegliani, Ladislao Mittner, Paolo Santarcangeli, Giorgio Radetti e altri fanno parte della cultura italiana.

#### N O T E

1 Cfr. E. Apih *Fascismo e antifascismo...* pp. 100–101 «che a suo modo rompeva, (D'Annunzio), per opera di letterati e giornalisti ansiosi di azione, la tradizione classicheggiante italiana della letteratura pura, che pareva esaurita. Larga diffusione ebbe, ... del 21 marzo 1919, un discorso sulla questione adriatica tenuto a Trieste dal Sem Benelli, che alcuni gruppi avevano allora proposto quale capo di un costituendo esercito fiumano (il progetto fu poi lasciato cadere per il timore che, oltre il confine jugoslavo, a Sussak, potesse realizzarsi un'iniziativa analoga». «A Trieste, già dalla

primavera del 1919, esisteva pure un Comitato segreto formato da ufficiali volontari ex-irredenti, il quale arruolava uomini per la causa fiumana... Il Comitato si radunava negli uffici ITO del Governatorato della Venezia Giulia (...); Giurati ritornò ancora a Fiume, con regolare permesso firmato proprio da quelli che avevano l'ordine di segnalare il passaggio e il fermo suo (...) Nel mese di agosto era continuata l'infiltrazione dei volontari (...) con passaporti falsi (...) Le condizioni per gli ufficiali che volevano portare la loro cooperazione era pari al trattamento economico dell'esercito regolare» (...). *ibidem*. p. 102.

«Evidente era l'interesse del capitalismo triestino all'annessione di Fiume all'Italia in quanto, non esistendo più la divisione delle sfere d'influenza commerciale fra i due porti, che la duplice monarchia aveva istituito, solo con l'annessione Trieste poteva controllare la possibile e temuta concorrenza dell'altro grande scalo giuliano. Lo stesso Wilson, durante una seduta del Consiglio supremo degli alleati, nel maggio 1919, disse:..., e questo interesse venne rilevato da altri uomini politici, e furono fatti pure i nomi di alcuni esponenti del capitale triestino, o ad esso legati, come Alberto Cosulich, Oscar Sinigaglia, ed il deputato fiumano Ossoinack, indicati come finanziatori e procacciatori di appoggi finanziari per D'Annunzio. Questo capitale era anche preoccupato di un possibile insediamento a Fiume di gruppi finanziari ed industriali francesi ed americani, con propositi di penetrazione economica nel retroterra che Trieste ancora considerava proprio.»

2 E. A. Fascismo pp. 104–105.

3 Lo cita P. Hansen, *op.cit.* p. 12, E. Apih: *L'area giuliana dalla dissoluzione dell'Austria-Ungheria allo scoppio della seconda guerra mondiale*, in «Società e Storia», 37, 1987, p. 642.

4 Si veda anche Zoltán Éder in *Contributi per lo studio della convivenza delle lingue e culture italiana ed ungherese nella città di Fiume*, in Roma e l'Italia nel contesto della storia delle Università, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1985, e Péter Sárközy, *Letteratura ungherese – Letteratura italiana*, Carucci editore, Roma 1990

5 Si veda anche di Ilona Fried, *Scelte di intellettuali fiumani*, in «A Meeting of Cultures», Penna, Budapest 1994, a cura di Ilona Fried; *Antonio Widmar, letterato e uomo politico*, in Tra totalitarismo e democrazia, Italia e Ungheria, ELTE TFK – Budapesti Dante Társaság, 1995; *Anni di guerra nella Fiume di Santarcangelo* in «La Frontiere par temps de guerre», Novecento, a cura di Gilbert Bosetti, Cahiers du Cercic, n. 19/1995, Grenoble, *Colloqui milanesi con il Senatore Leo Valiani (1993–1997)*, in «Metodi e ricerche», Rivista di studi regionali, n.2, luglio-dicembre, Udine 1999, *A «fiumaner dallam»: Antonio Widmar – Vidmar Antal a kultúrában és a politikában*, ITK, 1999, «Giobbe» un intellettuale del Novecento, «Nuova Corvina», 00, *La «geografia dell'anima»*, in «Barriera o incontro? I confini nel XX secolo», a cura di Marta Petricoli e Vittore Collina, Mimesis, Milano, 2000, *Még egyszer Antonio Widmarról*, «Élet és Irodalom», 2000. szeptember 8.

6 Numeri 1 e 3, dell'ottobre e del dicembre 1921. Gli autori dei numeri sono:

Ady Endre, Awe Renzo, Bezruc Petr, Bondois Virgilio, Cassandra (pseudonimo), Cocchi Giuseppe, De Zuani Ettore, Ewers Hanns Heinz, Fleischelen Căsar, Gelletich Ezio, Goll Iwan, Hajnal de Mario, Kalen A. Vilim, Kallós Zsigmond, Kamos Janko Polic, Krleža Miroslav, Leopardi Giacomo, Mariani Luigi, Mikszáth Kálmán, Moscardelli Nicola, Neri Bruno, Pillepich Piero, Ravegnani Giuseppe, Rilke Rainer Maria, Schiller Friederich, Schopenhauer Artur, Sirola Gino, Terzoli Ugo, Tomasi Francesco

7 *A Haldl rokona*

8 *A rossz anyag*

9 *op.cit.*, p. 150

10 si veda in Folco Tempesti, *La letteratura ungherese*, Sansoni, 1969

11 si veda Marchi, *op.cit.*, p. 137

12 «La Vedetta d'Italia» dà notizia simpatizzante del ballo organizzato da *La Fiumanella* – dato l'indirizzo filo-irredentista di La Vedetta – particolare potrebbe contribuire a un'immagine della

- rivista in questa direzione –, ma in sé non ne sarebbe prova, anche se fra i collaboratori si trovava Gino Sirola, collaboratore di *La Vedetta*. Bruno Neri, uno dei redattori della rivista, sarà più tardi anche collaboratore di «Delta». – si veda G.P. Marchi op.cit. pp. 137–138
- 13 *La Vedetta d'Italia*, Fiume, 1929. május 19
- 14 Gli autori dei numeri del 1923 sono i seguenti: Angheben Mario, Buzzi Paolo, Caecilia Marcella, Cazzamini-Mussi Francesco, Comisso Giovanni, De Zuani Ettore, Fiumi Lionello, Frontini Manzella, Gigli Lorenzo, Govoni Corrado, Marpicati Antonio, Meriano Francesco, Monti Augusto, Moscardeli Nicola, Neppi Alberto, Ortolani Sergio, Pompeati Arturo, Prezzolini Giuseppe, Provenzal Dino, Puccini Mario, Ravagnani Giuseppe, Rinaldi Renato, Widmar Antonio, Zanfognini Pietro.
- 15 «Delta», marzo 1923, Premessa della Redazione
- 16 Sulla fortuna del romanzo poi si vedano anche i saggi su A. W. elencati sopra.
- 17 «Delta», dicembre 1923
- 18 Annunciano i progetti per le pubblicazioni seguenti: Giuseppe Prezzolini, *Mi pare*, Arturo Marpicati, *La coda di Minosse*, A. Hernandez Catà: *I morti*, Kosztlányi, *Il poeta insanguinato Nerone*
- 19 Su Leone Kochnitzky si veda anche Giovanni Comisso: *Le mie stagioni*
- 20 «Delta», p. 22
- 21 Lipsia-Vienna, 1921
- 22 *Ivi*, pp. 23–24
- 23 *Ivi*, p. 25
- 24 *Ivi*, p. 25
- 25 N° 2
- 26 N° 3
- 27 N° 8
- 28 N° 12
- 29 Opere di Silvio Benco, Umberto Saba, Virgilio Giotti, Piero Pillepich, Osvaldo Ramous, Antonio Widmar, Giulio Barni, Biagio Marin, Giani Stuparich
- 30 Cfr. Folco Tempesti: *La letteratura ungherese*, Sansoni, 1969, bibliografia della letteratura ungherese
- 31 Gino Sirola, *Amore e dolore di terra magiara*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1932 p. 6
- 32 *op. cit.*, p. 6
- 33 Diventa poi bimestrale, nell'ultimo periodo esce semestrale, con l'ultimo numero del primo semestre 1943.
- 34 «Fascicolo straordinario», Numeri 53–61, Fiume 1941, Anno VI
- 35 di Giuseppe Bottai
- 36 Jónás imája, *Lassan, tünődve*



# Facetudine barocca nel Tesaurus

«Le facetie dunque sono i più dolci condimenti della civil conversation»  
(Emanuele Tesaurus, *Filosofia morale*)

ÉVA VIGH

L'EUROPA UNITA TENDE A CREARE ANCHE UN PARTICOLARE LINGUAGGIO UNITO, E NON SOLO SETTORIALE DELLE VARIE PROFESSIONI O MESTIERI, MA SOPRATTUTTO NEI RAPPORTI TRA I SINGOLI CITTADINI. NELL'ERA COMPUTERIZZATA I MASS MEDIA, I MESSAGGI CODIFICATI, I SEGNI LACONICI IN TUTTA EUROPA TRASMETTONO UNA POSSIBILITÀ DI COMUNICAZIONE CHE STA RENDENDO OMOGENEA LA CONVERSAZIONE. L'ITALIA, GIÀ NELLA CULTURA barocca secentesca, contribuì notevolmente alla formazione di un linguaggio unito, metaforico, che appunto per il suo significato altamente emblematico parlava a tutti coloro che erano pronti a captare, con la loro acutezza, i messaggi codificati, e della poesia, e dei rapporti interpersonali.

Lo stile laconico, enigmatico, il gusto per gli emblemi e per gli epigrammi, per i sensi figurati e metaforici, erano giochi prediletti dei poeti e scrittori barocchi, dotati di un'acutezza al di sopra del quotidiano e del consueto. L'ingegno acuto del Seicento era aperto verso le soluzioni più bizzarre e più astruse, purché ci fossero proposte eccentriche e difficilmente decodificabili all'insegna del motto del secolo: «meraviglia e diletto»<sup>1</sup> Matteo Peregrini, teorico moderato dell'acutezza barocca, parla di «elogi, iscrizioni, motti d'impres e simili coserelle, nelle quali tutte si professa chiaramente pregio d'ingegno»<sup>2</sup>. È sempre lui ad affermare, riferendosi ad uno dei maestri della retorica, Cicerone, e riproponendo i dettami di Quintiliano e Demetrio,

Éva Vigh, attualmente direttrice del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Szeged. Insegna letteratura italiana del Rinascimento e del Barocco. Si occupa prevalentemente delle questioni di etica e retorica dell'epoca barocca. Ha pubblicato recentemente un libro in ungherese dal titolo *Tra Ethos e Kratos. Corte e cortigiano in Italia tra i secoli XVI-XVII*, Budapest, Osiris, 1999.

che «figura, traslato, comparazione, verso d'autor noto, allegoria, l'improvviso, l'inconsequenza, immagini, proverbi, favole e altri tali, sono i luoghi o fonti onde... traersi i detti graziosi»<sup>3</sup>: quindi le facezie derivano da una vasta gamma di acutezze ingegnose, classificate magistralmente dal Peregrini stesso.

Ogni autore, dal Peregrini al Tesauro, pone limiti all'uso delle acutezze e delle facezie secondo la loro tipologia e considerando il luogo, il tempo, le persone e le circostanze in cui ci si serve di questi «dolci condimenti della civil conversazione»<sup>4</sup>. Emanuele Tesauro prende in esame il tema della facetudine in due dei suoi trattati più famosi: il *Cannocchiale aristotelico*, in cui l'acutezza faceta è considerata ovviamente una forma della metafora, e la *Filosofia morale*, nel cui tredicesimo libro le facezie vengono trattate dal punto di vista etico-comportamentale. Quindi è naturale che convenga analizzare parallelamente i due libri anche nel caso della facetudine, la quale deve disporre delle qualità attribuite alla metafora barocca, cioè la brevità, la novità e la chiarezza, le quali sono, infatti, le virtù indispensabili di qualunque specie di metafora tesauriana. La brevità, che coincide con lo stile laconico tanto caro ai poeti barocchi, «costipa in una voce sola più d'un concetto». La novità, «un parto proprio di te», con la forza della sorpresa di concetti mai visti e sentiti procura il piacere, il diletto o il 'ricreamento' delle menti argute, predisposte a «mirar molti obietti per un istraforo di prospettiva»: ciò si attua tramite la meraviglia che «t'imprime nella mente il concetto» (C. A., p. 200). La chiarezza nasce dalle prime due virtù della metafora in quanto la metafora deve colpire subito e deve essere tanto evidente che risulti chiara, nel momento stesso in cui viene pronunciata.<sup>5</sup> «Un obietto rattamente illuminato dall'altro ti vibra come un lampo nell'intelletto» (C. A., 200), quindi la metafora, nella sua forma di facetudine, tende a soddisfare l'intelletto.

Il Tesauro, nel passo dedicato all'ottava specie di metafora, la decezione, fa riferimento alle «facezie piacevoli, figlie della Decettione» (C. A., p. 2), che è una «figura veramente cavillosa, ma piacevolissima e per dirla breve: madre di tutte le facetie e arguti sali: la cui virtù consiste nel sorprendere la tua opinione, facendoti formar concetto, ch'egli voglia finire in un modo e inaspettatamente parando in un altro. Onde la novità dell'improvviso obietto ti ricrea...» (C. A., p. 196). I motti arguti, le facezie urbane, pur essendo parti essenziali delle figure retoriche, appartengono «a quella giocosa e gioconda virtù morale, che il nostro autore chiamò Eutrapelia, cioè verbalità d'intelletto, adattantesi al genio di coloro con cui lietamente conversa e passa il tempo» (C. A., p. 304).

Il Tesauro, consapevole dell'importanza sociale della facetudine, la rende mezzo efficace della conversazione civile, essendo soltanto l'uomo faceto in grado di procurarsi la virtù dell'affabilità. In altre parole: può guadagnarsi, 'con maniera ingegnosa', «il cuor di coloro con cui ragiona... nel passeggio, ne' circoli, nelle veglie, ne' giochi, e ne' conviti»<sup>6</sup>, per uno scopo socialmente ben definito. La funzione sociale della facetudine è ovviamente legata strettamente alla retorica in quanto la conversazione faceta è «una cavillazione ingegnosa in materia civile: scherzevolmente persuasiva... fondata sopra una metafora» (C. A., p. 326). Il Tesauro identifica l'argutezza stessa con l'entimema urbano, il quale nella *Retorica* aristotelica, a sua

volta, è il frutto di quelle espressioni brillanti che «derivano dalla metafora e da una sorpresa ingannevole» (*Retorica*, 1412 a).

In tal modo non è un caso che il Tesauro analizzi la facetudine in un «altro luogo più opportuno» (C.A., 304), che è appunto l'altro capolavoro tesauriano, la *Filosofia morale*, ideata ed elaborata quasi parallelamente al suo *Cannocchiale*. Emanuele Tesauro, nella sua *Filosofia morale*, attenendosi con una mentalità del tutto moderna, ma con un rigore metodologico ad Aristotele, sostiene l'idea della facetudine essere «alcun civile ricreamento», e la definisce parte dell'urbanità o della buona creanza, siccome «è una operatione dell'intelletto che insegna alcuna cosa con maniera ingegnosa» (F.M., p. 309, 311). Forse meglio che altrove è rintracciabile qui la stretta affinità e correlazione tra ingegno e intelletto, sottolineata a più riprese dal Tesauro stesso anche nel suo *Cannocchiale aristotelico*, per poter risolvere il paradosso attaccato alla facezia sin dagli autori antichi.<sup>7</sup> La creazione delle facezie, infatti, esige l'ingegnosità, ma la messa in atto dipende dall'intelletto, il cui compito è di porre limiti all'effetto del *risus*, provocato dalle facezie, ponderando le circostanze secondo la convenienza del tempo, del luogo e delle persone anche nelle situazioni decisamente comiche. È ovvio che la fonte di tutti e due i trattati sia il divino Aristotele, ma il Tesauro saccheggia, qua e là, anche altri classici: oltre a Cicerone e a Quintiliano, non possono mancare nelle sue enunciazioni, pensieri di autori italiani, quali ad es., il Pontano o il Castiglione che, in un contesto prevalentemente etico, formarono l'idea dell'*homo facetus*.

L'uomo *faceto*, a sua volta, è contraddistinto dalle belle maniere del comportamento e da una piacevolezza, chiamata dal Tesauro affabilità, che è la virtù per eccellenza della buona creanza, tema al quale viene dedicato l'intero libro undicesimo della *Filosofia morale*. La buona creanza, con forti reminiscenze dell'acassiana, è quell'«anonima virtù dei modi amabili nelle relazioni sociali» dell'*Etica nicomachea* di Aristotele (IV, 12), i quali si riferiscono sia alle parole che ai fatti nella civil conversazione, per usare la terminologia rinascimentale-barocca. Il Tesauro, dando nome a quest'anonima virtù, nella definizione<sup>8</sup> riporta vari sinonimi della buona creanza, come per esempio buona costumatezza, urbanità, civiltà, cortesia, gentilezza e leggiadria. Nel caso di alcune categorie, vi è una forte carica sociale: l'urbanità (dei greci) o *civilitas* (prediletta dai latini) segnala la pertinenza alla cultura cittadina, o comunque non campagnola, mentre gentilezza e cortesia sono proprie della società aristocratica di corte. La buona creanza è senz'altro il termine socialmente meno determinato, e dimostra il fatto che le regole del *Galateo* (tanto caro e citato dal Tesauro stesso) stavano per diventare norme del comportamento civilizzato anche per strati o gruppi medioalti della società italiana secentesca, benché la casta privilegiata fosse tuttavia l'aristocrazia cortigiana.

La vita cortigiana, con le sue maniere raffinate e sofisticate, serviva da modello, almeno sin dal *Cortegiano* castiglionesco, ovviamente anche per lo stile delle conversazioni altrettanto fini e facete. Il Castiglione propone che il discorso del cortigiano «sia tale che mai 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 dilette»<sup>9</sup>. La funzionalità delle facezie è ampiamente





EGREGIO INSPEROS REPREHENDIT CORPORE NEVOS H

*D. Picla um. G. Tamiere Sculpsit. Turin.*



dimostrata anche in questo passo, e il Castiglione trova modo anche di avvertire l'utente delle modalità d'uso in un universo cortigiano e in un processo concettuale che vuole classificare e definire tutto. Il Castiglione espone il tema dell'umorismo su premesse ciceroniane, in quanto, tutta la sua strategia si basa sul riconoscimento del fatto che la facetudine è una forma di *ethos* che tende a mettere in risalto l'acutezza, l'ingegno e l'intelletto del cortigiano.

Aristotele, come è noto, colloca la facezia tra le virtù delle relazioni sociali, essendo, anche essa, una disposizione di mezzo i cui estremi viziosi, la rustichezza e la buffoneria, non conoscono i limiti della convenienza retorico-sociale. Il Tesauro, pur seguendo la genealogia delle virtù e dei vizi relativi sulla base dell'*Etica nicomachea*, concede maggiore spazio alla facetudine rispetto ad Aristotele, e la analizza, sempre sulla scia di Aristotele, come forma di manifestazione e mezzo dell'affabilità «circa il compiacere ad altri nel giocoso» (*F. M.*, p. 77). La facetudine si manifesta nei momenti di riposo e di divertimento, quando l'anima si rilassa concedendosi alla compagnia di altri ingegni in grado di dare e ricevere gentilmente motti arguti e detti spiritosi «a guisa de' cagnolini che tra loro scherzando con denticelli innocenti rissano, e stanno in pace, si mordono e si carezzano» (*F. M.*, p. 311). Essere faceti, quindi, significa e esige la reciprocità, perché «non ha intero l'habito, chi volentieri altrui motteggia, e non vuol' essere motteggiato». Essendo la facetudine «uno scherzo amichevole», l'uomo faceto deve comportarsi come si suole tra amici. Tra loro, infatti, tutto è comune e vicendevole: quindi, similmente alle Grazie che danno, ricevono e ricompensano, anche le facezie devono essere contraccambiate. Il Tesauro, anche a questo punto, dà una carica sociale alle facezie, in quanto un bel detto faceto può avere la stessa forza che la grazia del comportamento: «Onde Mercurio dio della facondia si fingeva accompagnato dalle Gratie» (*F. M.*, p. 333). Se con la grazia (e con le Grazie in senso metaforico) è possibile acquisire la benivolenza altrui, anche le facezie servono allo stesso fine, rendendo piacevole la civil conversazione. La facezia, bisogna aggiungere, opera nella società tra gruppi e persone che, culturalmente (e anche socialmente), sono allo stesso livello.

Nel corso dell'esposizione, il Tesauro sottolinea di nuovo la premessa base: la facezia è fortemente legata alla buona creanza in contesto sociale, e alla metafora, in contesto retorico. Per di più: i motti faceti sono ingegnosità o acutezza dette, e «questa ingegnosità si divide in tante specie generiche, quante sono le differenze delle figure metaforiche, come abbiamo dimostrato nel nostro Cannocchiale»<sup>10</sup>, aggiunge il Tesauro. Se, quindi, «la metafora meritevolmente si può chiamare urbanità ingegnosa» (*C. A.*, p. 202), «perciò con ragione le faceticie dal nostro Filosofo son chiamate *urbanità*, cioè civiltà: perché come si è detto della buona creanza, non nascono nel suolo incolto de' selvaggi e rusticani cervelli, ma nelle menti cittadinesche, le quali, o per costume, o per arte sia *divenute* ingegnose» (*F. M.*, p. 311). L'acutezza, che inventa le metafore ingegnose della poesia<sup>11</sup>, è capace di creare motti spiritosi, detti faceti e urbani, convenienti alla conversazione civile. La convenienza è, tra l'altro, il connotato prettamente etico della facetudine, la quale, quindi, appartiene all'*ethos* dell'utente, ma ne fa parte anche per conto suo, essendo parte integrante dell'individuo. Chi ne è privo (e su questo vanno d'accordo filosofi da

Democrito e Montaigne, a Kierkegaard, Freud e a Pirandello), chi manca di leggiadria e di disinvoltura nel comportamento, chi non ha un briciolo di senso d'umorismo, è troppo presuntuoso e borioso, rigido e secco: di conseguenza, quasi sempre è privo di magnanimità, di mansuetudine e di rispetto. Nell'interpretazione del Tesauro «chi lascia il ridicolo, mal può assegnar li confini del lecito e dello illecito», per aggiunta «non può sputar dolce, chi ha fiele in bocca» (*FM.*, p. 334, 340).

La facetudine in tal modo è considerata dal nostro Tesauro non soltanto segno e manifestazione dell'ingegno acuto, ma nel contempo ne riconosce il ruolo sociale: «è un'habito dell'anima, circa il dire e udire le cose facete e giocose, con la mediocrità che conviene nella conversazione di persone civili e onorate» (*FM.*, p. 331). L'esercizio di questa virtù richiede il senso del giusto mezzo aristotelico che non pecca né in più né in meno, e presuppone, naturalmente oltre all'*ingenium*, il *iudicium*.

L'*ingenium* pone un problema intrinseco tanto discusso fin dagli antichi, cioè: la facetudine è un'attitudine naturale, una dote innata per cui non valgono precetti e studio, oppure è possibile imparare ad essere faceti, perché ci sono regole d'oro da seguire. Aristotele, parlando delle fonti delle facezie, sottolinea che esse «possono essere create per talento naturale e per esercizio» (*Retorica*, III, 10), ma la tesi di Cicerone esclude lo studio, affermando che «a differenza di tutto il resto, che può essere anche insegnato dalla teoria, questi [lo scherzo e le battute di spirito] sono senz'altro doni di natura e non hanno bisogno di precetti» (*De oratore*, II, 216). Quintiliano sostiene prevalentemente l'opinione di quest'ultimo, dicendo che non esiste alcuna arte che possa insegnare l'acutezza faceta o l'arte dell'umorismo, essendo, questa, dono di natura, benché l'occasione possa intervenire e facilitare l'uso delle battute e dei detti spiritosi. Il Tesauro, ora sembra privilegiare Cicerone, ora prende a modello Aristotele, ma fondamentalmente segue la traccia aristotelica, affermando che «non è sì bel fiore che in alcun terreno spontaneamente non nasca. Così in alcun'ingegni felici naturalmente fioriscono arguti e faceti motti. In altri si coltivano con l'esercizio o con lo studio, e dagli atti frequenti si forma l'habito» (*FM.*, p. 331). In tal modo, il Tesauro sottolinea di nuovo il fatto che la facetudine è una virtù morale che si apprende similmente agli altri costumi, che diventano virtuosi appunto tramite l'esercizio. Ciò, ovviamente, non esclude che la facetudine sia il frutto dell'ingegno il quale produce metafore retorico-poetiche.

Il *iudicium* invece, riposto nell'intelletto, riguarda un problema etico-comportamentale, in quanto l'uomo bencreato e costumato, appoggiandosi sulla sua vastissima cultura, guidata dall'intelletto, sa ponderare le circostanze in cui può valersene e può dimostrare, con la massima naturalezza, la facetudine nei fatti e nelle parole, e «nella civil conversazione dentro i termini della mediocrità; questa è l'opera della moral filosofia» (*FM.*, p. 332). Il giudizio è quella forza moderatrice che rende possibile che l'uomo, «con una certa temperata e faceta piacevolezza», come disse il Castiglione, possa volgere in pratica i prodotti della propria ingegnosità. Anche a prescindere dalla buona creanza, è il giudizio che regola il modo in cui opera l'uomo faceto. Il Tesauro, tenendo presenti i suggerimenti del Castiglione, dichiara che, «essendo il fine della civil conversazione un divertimento onorevole», la facezia deve attenersi a diverse regole. Tra esse, considerando il luogo e il tempo, «altra legge

## CAPITOLO QUARTO.

*Genealogia delle Virtù Morali, & de' lor  
Vitij estremi.*

## RETTITUDINE.

*Dell'Intelletto circa il ben Consultare.*

Imprudenza PRVDENZA. Astutezza.

*Della Volontà circa il Distribuire, & Cōmutare.*

Ingiustitia nel più GIUSTITIA Ingiustitia nel meno.

*Della Passione circa i Mali Corporei.*

Codardia FORTEZZA. Temerità.

*Circa i Beni Corporali.*

Stupidità TEMPERANZA. Intemperanza.

*Ne' Beni Esterni; circa gli Vtilli Mediocri.*

Auaritia LIBERALITA'. Prodigalità.

*Circa i Beni Vtilli Grandi.*

Paruificenza MAGNIFICENZA. Oltradecenza.

*Circa i Beni Honoreuoli Mediocri.*

Non curanza MODESTIA. Ambitione.

*Circa i Beni Honoreuoli Grandi.*

Puffillanimità MAGNANIMITA'. Superbia.

*Circa i Mali esterni, prouocanti l'Ira.*

Infensatagine MANSVETVDINE. Iracondia.

*Nella Conuersatione, circa il parlar di se.*

Fintione VERACITA'. Arroganza.

*Circa il compiacere ad altri nel Giocofo.*

Rufficezza FACETVDINE. Scurrilità.

*Circa il compiacere ad altri nel Seruo.*

Adulatione PIACEVOLEZZA. Contradicenza.

*Circa il Timor del proprio Dijonore.*

Timidezza VERECUNDIA. Sfacciatagine.

*Circa il Dolor de' Beni altrui non meritati.*

Inuidia INDIGNATIONE. Maleuolenza.

D ; CA-

adunque non ha la virtù della facetudine, fuorché il giudizio di colui che la possiede», e in base a questo giudizio bisogna decidere «quai facezie si dicano, chi le dica, e a cui si dicano». «Gran senno adunque ci vuole per andare a verso a ciascuno nelle facetie sicche a tutti piacciono, e niuno offendano. Perciò il faceto dal nostro filosofo si chiama nel greco idioma eutrapelo, cioè versatile, e destro, che al genio di tutti si acconcia, come lo specchio a tutti i volti. Con l'erudito più eruditi userà i motti, con l'ingegnoso, più acuti, con l'inletterato, più piani, con le matrone più honesti. Ma principalmente con il padrone e il principe, più rispettosi, non essendo molto sicuro lo scherzar con leoni, benché dimestici» (F.M., p. 335, 334, 338).

L'interesse per le specie del temperamento e per la fisionomia (scienza tanto ambita anche da altri teorici del Barocco) induce il Tesauro a classificare le persone in base alle loro «complessioni». La finezza dell'intelletto e il giudizio migliorano e modificano in positivo il comportamento (ecco

l'importanza della filosofia morale!), ma il Tesauro, delineando il ritratto dell'uomo faceto, è convinto che egli «avrà complessione temperata di sanguigno e malinconico, aspetto misto di grave e gioviale, occhi piuttosto lieti che mesti, ma non ridenti. Perché il sanguigno contribuisce la gioivialità, ma la malinconia contribuisce l'acume e l'una è la moderazione dell'altra» (F.M., p. 332). Il Tesauro, parlando dei due estremi viziosi della facetudine, la rustichezza e la scurrilità, torna a dare una sintesi fisionomica: «venendo adunque al parallelo di questi duo estremi della facetudine, dico che nel rustico predomina la malinconia nera, ch'il rende fieramente solingo e tetrico. Nello scurrile predomina il sangue bilioso, ch'il rende sommamente conseruevole e giososo. Quello avrà nel volto i vestigi della villana tristezza: fronte rugosa, occhi mesti, color fosco, voce grave. Questo avrà negli occhi e nella bocca i lineamenti d'un'huom che ride: faccia sfacciata, color rubicondo, voce chiara, ... quello nelle vesti sarà negletto, nella barba inculto, questo sarà affettato e pulito: perché l'un fugge le civili conversazioni, e l'altro le cerca» (F.M., 341-342).

Quindi la facezia, che è una *mediocritas*, è il prodotto di convergenza di varie disposizioni, temperamenti e attitudini dell'uomo civile, il quale dà segno della propria



civiltà o cortesia appunto se si serve di detti arguti nei momenti dell'«ozio della anima». Il Tesauro, una volta classificate le forme delle facezie, in un maniera molto chiara, veloce, ma molto meno nuova, rispetto anche al suo *Cannocchiale*, ne individua tre tipi: di parole, di fatti e miste, collocandole in un formulario recettivo, e ovviamente umoristico, da filosofi e moralisti dell'età antica e moderna. A proposito delle facezie di parole, senz'altro i tipi di metafora possono orientarci verso una tensione linguistico-concettuale dell'imprevisto e dell'improvviso. Per ciò che concerne le facezie di fatti, è rilevante l'importanza che il Tesauro attribuisce ai «cenni, che sono immagini di concetti, come le parole, onde possiamo chiamarli parole mutole o voci senza suono» (*FM.*, p. 328).<sup>12</sup> L'immagine dei gesti metaforici rappresenta una scenografia composta e ragionata a seconda di un'associazione ingegnosa, fonte di meraviglia. Alla logica associazionistica del Tesauro non sfugge il terzo tipo della facezia, che mescola, similmente alle imprese, un motto arguto con la rappresentazione visualizzata. Forse vale la pena di ricordare l'*excursus* più famoso del *Cannocchiale aristotelico*, il *Trattato delle imprese*, il quale nella sua prima ideazione, nell'*Idea delle perfette imprese*<sup>13</sup> sostiene «ch'il motto dell'impresa deve essere arguto» (capo XV). L'impresa ideale in tal modo è una metafora, e la facezia mista di parole e di fatti, nella sua forma metaforica, contiene anche qui tutti i paradigmi etico-retorici della definizione dell'acutezza.

Nella civil conversazione, le belle maniere del comportamento devono esser completate con le facezie ingegnose le quali servono «a spiegar gli affetti nostri, e piegar gli animi altrui» (*FM.*, p. 333), quando la facetudine, il senso d'umorismo, la voglia di riso portano il diletto e un po'di sollievo contro le miserie del mondo. La facetudine, inoltre, insegna i mezzi con cui si possono rendere sopportabili anche i vizi e le sofferenze, mostra le armi con cui, almeno metaforicamente, è possibile combattere l'inerzia, la sofferenza e l'indifferenza; insegna a non prendere sul serio neanche noi stessi in un mondo codificato e decodificabile solo con le metafore argute. Il metaforismo dei motti e delle azioni da decifrare offre, senza dubbio, un quadro intrigato del Seicento, un «secolo più ingegnoso che saggio»<sup>14</sup>, e anche in questo sta il fascino giocoso e meraviglioso del barocco e della sua acutezza.

#### N O T E

1 I termini chiave della retorica e poetica barocca, come acutezza, ingegno, meraviglia, diletto ecc., all'epoca degli ideali di corte, sono identificati con una superiorità intellettuale e con una egemonia culturale di quello strato sociale privilegiato, aristocratico, che trovava la letteratura un raffinato gioco del proprio ingegno. Come constata Raimondi: «Meraviglia, stupore e diletto non sono dunque emozioni sensuali, ma godimenti, atti intellettuali, fuori della portata degli indotti». (E. Raimondi, *Le figure della retorica*, Torino, Einaudi, 1990, p. 149.

2 M. Peregrini, *Delle acutezze*, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, p. 156.

3 *Ivi*, pp. 132-133.

4 E. Tesauro, *Cannocchiale aristotelico*, Venezia, Baglioni, 1674, p. 310. Questa edizione è la «sesta impressione accresciuta dall'Autore di due nuovi trattati», cioè *De' concetti predicabili e degli emblemi* (frontespizio dell'opera che in seguito viene indicata con la sigla: C.A.)



- 5 Aristotele, parlando delle «fonti delle espressioni brillanti e popolari», sostiene l'importanza del «rapido apprendimento», per cui gli entimemi non risultano tali se «una volta pronunciati, restano incompresi». Si veda Aristotele, *Retorica*, III, 1410 b, 1412 a.
- 6 E. Tesauro, *Filosofia morale*, Venezia, Pezzana, 1719, p. 310. La questione della buona creanza viene inserita dall'autore stesso nella prima edizione veneziana del 1673, seguita da varie ristampe, tra cui l'edizione del 1719. (Le citazioni sono da quest'ultima edizione, indicate con la sigla *F.M.*)
- 7 È da ricordare in questa sede che la facezia, in quanto procura riso, deriva da una qualità negativa, da una deformazione, ma il riso non deve mai offendere o recare dolore. Aristotele constata che «il ridicolo è infatti un errore e una bruttezza indolore e che non reca danno, proprio come la maschera comica è qualcosa di brutto e di stravolto senza sofferenza» (*Poetica*, 5, 35). Cicerone richiama l'attenzione sul fatto che «il posto e il terreno, per così dire, da cui scaturisce il comico... è costituito dai difetti morali e dalla bruttezza fisica» (*De oratore*, II, 236). Quintiliano, altra fonte dei trattati barocchi, dichiara – sulle orme di Cicerone – che il riso «ha sede... in qualche deformità e bruttezza; e il mostrarla negli altri è chiamato arguzia; (*Institutio oratoria*, VI, 3, 8).
- 8 La definizione suona così: «La buona creanza altro non è che la stessa virtù dell'affabilità, in quanto nella civil conversazione procura di compiacere altrui con modi seriosi e cortesi nelle parole e negli atti quanto richiede il decoro» (*F.M.*, p. 280).
- 9 B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di A. Quondam, Milano, Garzanti, 1981, II, 41. Il corsivo è mio. Per la funzione delle facezie nel Castiglione si veda il saggio fondamentale di G. Ferroni, *La teoria classicistica della facezia da Pontano a Castiglione*, in «Sigma», Nuova serie, Anno XIII, n. 2/3, 1980, pp. 69–96.
- 10 *F.M.* p. 313. A questo punto il Tesauro passa in rassegna, spesso con gli stessi esempi, le forme delle figure metaforiche trattate nel *suo* *Cannocchiale*, e cioè parla della metafora di proporzione, di attribuzione, di equivoco, di ipotiposi, di iperbole, di laconismi, di contrapposto e di decezione.
- 11 Forse non è superfluo citare la definizione della metafora del *Cannocchiale*: «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'humano intelletto» (p. 178).
- 12 I cenni, i gesti metaforici erano tema prediletto anche per altri autori barocchi. Uno dei trattati più «acuti» è quello di Giovanni Bonifaccio, *L'arte dei cenni*, pubblicato nel 1616 (Vicenza, Grossi), che tratta della muta eloquenza, del linguaggio del silenzio in un contesto socio-culturale.
- 13 Il trattato, edito da M. L. Doglio (Firenze, Olschki, 1975) originalmente è un'opera giovanile del Tesauro, concepito intorno alla metà degli anni '20, secondo la tesi avanzata da Ezio Raimondi. *Il Trattato delle imprese*, invece, che costituisce un capitolo del *Cannocchiale*, attesta «un processo di rielaborazione strutturale, tematica, linguistica per cui dalla primitiva *Idea* si arriva al *Cannocchiale*», citando l'affermazione della Doglio, dalla prefazione all'edizione critica.
- 14 E. Tesauro, *Arte delle lettere missive*, Torino, 1674, p. 36. È un'opera concepita quasi contemporaneamente alla revisione della *F.M.* e del *C.A.* La costante presenza delle metafore e del simbolismo come abitudine di pensiero sottolinea l'affermazione base del Tesauro quando riprende, anche nelle *Lettere missive*, con vena classificatoria il tema del metaforismo: «... la metafora sola si chiama propriamente figura ingegnosa e sola madre di quegli che si chiamano arguti e spiritosi concetti, de' quali, come di lucidissime gemme si fa tanta pompa nelle lettere missive e in ogni elegante componimento onde dal gran filosofo son chiamati urbanità perché appartenendo alla virtù dell'affabilità e facetudine, differentiano le lettere e il ragionamento di persone civili ed eruditi da quello di persone zotiche e grossolane.» (*Ivi.*, p. 303.)

ARRIVANDO ALLE SOGLIE DEL TERZO MILLENNIO, DOBBIAMO DEDICARE ALCUNI PENSIERI AL NOSTRO PASSATO, NEL QUALE SI TROVANO LE RADICI DELLA NOSTRA MODERNITÀ.

# La formazione dell'uomo moderno europeo e il *Galateo* di Giovanni Della Casa

JUDIT TEKULICS

QUESTO MOMENTO PARE PARTICOLARMENTE ADATTO ANCHE A RICHIAMARE L'ATTENZIONE SU ALCUNI AUTORI E OPERE CHE HANNO AVUTO UN IMPORTANTE RUOLO NEL *PROCESSO DELLA CIVILIZZAZIONE* DELL'UMANITÀ. IN QUESTO CONTRIBUTO ESAMINEREMO, ATTRAVERSO ALCUNE OPERE, LA NASCITA DELL'UOMO MODERNO NEL SUO ASPETTO SOCIALE ED INDIVIDUALE, CON SPECIALE RIGUARDO AL *GALATEO* DI GIOVANNI DELLA CASA. L'intenzione di quest'articolo non è quella di individuare le fonti dell'opera dellacasiana, ma semplicemente di collocarla in un contesto culturale-letterario un poco più ampio.

La formazione e l'educazione dell'uomo secondo certi criteri etici ed estetici era tema prediletto di pensatori insigni a partire dall'Antichità, come Aristotele (*Politica*, *Etica Nicomachea*), Cicerone (*De officiis*), Senofonte (*L'educazione di Ciro*), Plutarco (*L'educazione dei ragazzi*) o Teofrasto (*Caratteri*). Senza dubbio, nelle opere di questi autori troviamo i primi, e in molti casi, fino ai nostri giorni validi, tentativi di delineare un modello di comportamento che, considerando l'individuo inseparabile dal «consorzio degli uomini», lo aiuta sia a stabilire contatti con gli altri, cioè con il mondo esterno, sia a trovare la sua identità ed il suo equilibrio interno. Per questi filosofi, come più tardi, per i loro seguaci rinascimentali, la *societas* degli uomini<sup>1</sup> aveva la duplice funzione di tenere uno specchio in cui uno può guardarsi, e di giudicarlo in base alle sue opere e parole. I libri

Judit Tekulics, laureata in Lingua e Letteratura Italiana all'Università «Attila József» di Szeged nel 1999, con una tesi sulla *Civil conversazione* di Stefano Guazzo, è ora dottoranda al Dipartimento di Italianistica della stessa Università. Il suo campo di interesse abbraccia la letteratura del comportamento durante il Rinascimento.

dei suddetti moralisti contenevano anche molte regole che, forse meno sublimi dal punto di vista della filosofia morale, ma altrettanto importanti nei rapporti interpersonali, costituiscono il punto di partenza ideologico anche per il nostro *Galateo*<sup>2</sup>. Partendo da questo presupposto, lo storico inglese Peter Burke ha chiamato tutti i manuali sul comportamento del XVI secolo «*a series of footprints to Cicero*»<sup>3</sup>.

Anche alcuni autori medievali cercarono di dare regole di buon comportamento ai loro lettori. Gli scrittori più importanti, dal punto di vista della loro influenza, erano forse Ugo da San Vittore (*De institutione novitiorum*) nel campo dell'educazione monastica, e Bonvesin de la Riva (*Quinquaginta curialitates ad mensam*), rappresentante della crescente importanza di un'educazione scolastico-cittadina. Malgrado queste testimonianze e le altre citate dal prestigioso volume di Norbert Elias<sup>4</sup>, visto che questo fenomeno coinvolgeva uno strato molto ristretto della società di allora, e così determinato e ben delineato come quello monastico-clericale, la medievalista Daniela Romagnoli afferma che «è difficile parlare di galatei prima del *Galateo*»<sup>5</sup>.

Inoltre, tutta l'epoca dell'Umanesimo si dedicava in qualche maniera all'intento di conoscere ed istruire l'uomo. La maggior parte degli umanisti metteva l'uomo al centro delle indagini svolte nel campo della filosofia morale, retorica e politica. Queste scienze elevate naturalmente non hanno molto in comune, in senso stretto, con l'etichetta e le regole del buon comportamento, ma sicuramente ponevano certe basi teoriche sulle quali si farà leva anche lo stesso Della Casa nel suo trattato. Qui penso soprattutto all'esigenza di acquistare l'amore, la benevolenza degli altri, inoltre, onore e sollazzo, annunciata già da Alberti e segnalata anche da Della Casa come frutti della conversazione costumata<sup>6</sup>. Durante l'epoca l'Umanesimo, dunque, personaggi come Leon Battista Alberti (*Libri della famiglia*), Matteo Palmieri (*Il libro della vita civile*) e Giovanni Pontano (*Dialoghi*) si occupavano della precettistica del costume, solo per menzionare alcuni degli autori più famosi dei libri sul comportamento civile<sup>7</sup>. Gli umanisti, seguendo la scia degli antichi, immaginarono l'uomo nella sua pienezza ed integrità, e di conseguenza nei loro trattati non parlavano di regole completamente differenti per la vita familiare e quella civile-politica, cioè per la vita privata e pubblica. Questa tendenza però cambierà nelle opere degli autori rinascimentali<sup>8</sup>, e lo stesso Della Casa nel *Galateo* esamina solo la «conversazione comune», cioè le regole che ognuno deve rispettare in compagnia di gente che non vuole sentir parlare del tema noioso della vita familiare, dei figli, dei servi o dei sogni<sup>9</sup>.

L'enorme popolarità e la vera proliferazione dei libri di comportamento arriva però con il Cinquecento, quando questo genere, pur essendo indirizzato originalmente a gentiluomini, cioè membri del ceto nobile, diventa accessibile anche alle masse dei lettori meno sofisticati e colti, fino a diventare una vera e propria «trattatistica di consumo»<sup>10</sup>.

Uno dei primi e più importanti trattati comportamentali del secolo, radicato fortemente nella cultura umanistica, era l'opera di Erasmo, intitolata *De civilitate morum puerilium*, pubblicata nel 1530. Menziono questo volumetto in relazione al *Galateo*, pur essendo consapevole anche delle differenze fondamentali esistenti tra essi per vari motivi: per la struttura simile e il fine educativo (dedicati ambedue dal

«maestro» a un giovane nobile per aiutarlo nella conversazione e nella convivenza con la gente), per lo stile mediano, quasi colloquiale (dedicati a un gentiluomo, ma destinati a diventare manuali per tutti), e per il gran numero di argomenti comuni, a partire dal comportamento a tavola fino ai gesti, ai movimenti del viso, alla postura del corpo o alla maniera di vestirsi. Il volumetto di Erasmo, anche questo *best seller* del XVI secolo, aveva soprattutto due grandi pregi. Il primo consiste nel dare al concetto di *civiltà* il significato che avrà continuazione nei libri d'*institutio* successivi, soprattutto come la già menzionata *Civil conversazione* di Stefano Guazzo, cioè «la qualità della vita e la politezza dei costumi»<sup>11</sup>. Il secondo, in stretta relazione con i sopradetti, consiste nel lanciare un forte messaggio ai secoli a venire della cultura cortigiana, riservata ai pochi eletti, sulla possibilità ed importanza di una certa *trasparenza sociale*. Questo implica un incoraggiamento per tutti ad appropriarsi delle buone maniere. Con le parole dello stesso Erasmo: «Per loro che sono di nobile nascita è vergognoso non avere costumi corrispondenti alla loro origine. Coloro che la sorte ha voluto fossero plebei, uomini di umile condizione, anche contadini, devono sforzarsi in proporzione di compensare con delle buone maniere i vantaggi che il caso ha loro negato. Nessuno sceglie il proprio paese o i propri genitori: tutti possono acquistare qualità e costumi»<sup>12</sup>. A questo punto dobbiamo aggiungere però anche il fatto che quest'intenzione naturalmente non sarà rintracciabile letteralmente nel *Galateo* (essendo nato da esperienze e per un'educazione di tipo cortigiano-aristocratico), ma, ciononostante, nella pratica della vita anche il libro dellacasiano compirà molte volte la stessa funzione.

L'altra grande corrente ideologica nel campo della letteratura d'*institutio*, presente nel Cinquecento accanto a quella erasmiana, trae le sue origini dalla cultura e dalla letteratura cortigiana, fondata naturalmente dal *Cortegiano* del Castiglione, pubblicato nel 1528, due anni prima del *De civilitate* di Erasmo. È un'ideologia differente soprattutto per il suo carattere chiuso, elitario, che crea le proprie regole proprio per differenziarsi dalle masse invece di mettersi al servizio del vero e proprio *bene comune*. In questa sede non intendo soffermarmi a lungo sui capolavori della letteratura cortigiana, come i già citati *Cortegiano* e la *Civil conversazione*: li ho menzionati semplicemente perché non si può parlare del *Galateo* di Giovanni della Casa senza riferirsi a queste due opere, che lo accompagnavano e ne erano indivisibili durante vari secoli dell'Antico Regime. Il *Cortegiano*, essendo il primo membro di questa grande triade di capolavori, era un manuale di comportamento completo per il «gentiluomo che viva in corte de' principi»<sup>13</sup>, cioè includeva sia sublimi teorie di filosofia neoplatonica, che regole di comportamento per il «conversar cotidiano»<sup>14</sup>, più vicini al campo dell'etichetta, così come il nostro *Galateo*. Castiglione, anche se ci spiega tutto in un tono più elevato e meno didattico di quello di Della Casa, vuole sempre che il suo cortegiano «rida, scherzi, motteggi, bali e danzi, nientedimeno con tal maniera, che sempre mostri esser ingenuo e discreto ed in ogni cosa che dica o faccia sia aggraziato»<sup>15</sup>, non sia né «gran mangiatore», né «gran bevitore»<sup>16</sup>, vada sempre ben vestito e presti attenzione anche ad altri ornamenti del corpo<sup>17</sup>, eccetera. In tutto ciò, Castiglione naturalmente non vuole entrare nei particolari, analizzare i singoli atti dell'uomo e scendere completamente al livello



dell'etichetta: lui mira a formulare delle osservazioni generali sul comportamento cortese. Neanche il terzo membro della *triade*, cioè Stefano Guazzo, vuole parlare di gesti e altre azioni concrete dell'uomo, perché considera che questo «sarebbe un voler recitare il Galateo»<sup>18</sup>. Ho citato questi esempi solo per accentuare ancora una volta il fatto che, malgrado la moltitudine di opere più o meno serie, e più o meno complesse scritte sull'uomo, delle quali io ho fatto menzione qui, solo le più conosciute e popolari, l'opuscolo di Giovanni Della Casa rimaneva sempre la chiave di ogni educazione e comportamento costumato, essendo insostituibile e inevitabile.

Della Casa, già all'inizio del suo libro afferma di non voler trattare il tema delle virtù morali o come dice lui, delle «virtù nobili», ma della «dolcezza de' costumi, la convenevolezza de' modi e delle maniere e delle parole», che «potrebbe a molti parer frivolo»<sup>19</sup>. Certo che il dare degli ammaestramenti generali sull'etichetta, la descrizione del comportamento in compagnia, a tavola, entrando fino ai minimi particolari e nelle sfere più intime delle azioni umane, e chiarire tutti questi precetti con esempi lampanti, e per giunta negativi, prende la sua forza ed unicità proprio dal fatto che nessun altro scrittore cortigiano si degnava di parlarne. Ciò nonostante, formulare e rappresentare queste norme in maniera tanto chiara e netta, anche se a volte raccontando di «sconci modi» che, secondo lo stesso trattato, non si potrebbe neanche nominare, era molto importante, specialmente in un'epoca in cui i giovani non avevano a disposizione altri «strumenti di socializzazione» che questi libri del comportamento<sup>20</sup>.

Ma il *Galateo* è un'opera molto più complessa di quanto uno possa pensare a prima vista. Non possiamo accontentarci di considerare questo volumetto una pura e semplice raccolta di esempi di comportamenti maleducati e scostumati destinati ad incitare il lettore a «schifarli». Attraverso la chiarezza degli esempi e il tono molto «famigliare» del volume arriviamo a conoscere le regole di un'«arte»<sup>21</sup>, quella della conversazione. Ora vediamo in poche parole, alcune categorie teoriche sulle quali si fonda l'arte della «conversazione comune», la cui realizzazione pratica viene presentata attraverso esempi e ammonimenti dettagliati.

Trattando dell'atteggiamento dell'individuo nei confronti degli altri membri della società, come scrivono anche altri moralisti e teorici della conversazione all'epoca, prima di tutto ognuno deve vincere in sé l'amor proprio «fuor di misura»: fatto questo, sarà capace di provare amore per gli altri, che è il vero legame tra gli uomini anche nel *Galateo*<sup>22</sup>. Della Casa dunque condanna con queste parole l'uomo che ama troppo se stesso: «non è chi gli possa patir vedere, perciocché troppo amano se medesimi fuor di misura, e in ciò occupati, poco di spazio avanza loro di poter amare altrui»<sup>23</sup>. Con questa disposizione d'animo l'uomo deve inserirsi nella compagnia degli altri e rispettare la prima e fondamentale regola della convivenza umana che, sia per Della Casa come per il suo illustre antecedente, Cicerone, è la seguente: «vuole ciascun nostro atto avere alcuna significazion di riverenza e di rispetto verso la compagnia nella quale siamo»<sup>24</sup>. Anche Castiglione richiedeva «rispetto e riverenza» dal suo Cortegiano, ma soprattutto nei confronti del principe, non parlando esplicitamente della stessa regola nei confronti degli altri suoi compagni<sup>25</sup>. Della Casa invece si rivolge alla compagnia dei gentiluomini, e dunque tratta le regole di

convivenza e conversazione tra *uguali*, che lui non guarda dal punto di vista del principe, come Castiglione, ma dal punto di vista di un membro qualsiasi di un'«onesta brigata»<sup>26</sup>. L'uomo, dunque, secondo il libro di Giovanni Della Casa, deve imparare a rispettare l'altro uomo nella sua compagnia, non solamente un principe o qualcuno che sia superiore a lui, il che era ovvio, obbligatorio, e nessuno lo metteva in dubbio. Questo è un passo fondamentale nell'evoluzione del comportamento sociale, regola presente in ogni epoca, che però va sempre forzata perché nessuno possa dimenticare che la sua affermazione sociale non dipende solo da un solo individuo, ma da tutta la comunità. Quest'affermazione verrà poi seguita da altre, sempre più severe, che indicano più precisamente in che cosa consiste questo rispetto e riverenza: «temperare ed ordinare i tuoi modi non secondo il tuo arbitrio, ma secondo il piacer di coloro co' quali tu usi e a quello indirizzargli; e ciò si vuol fare mezzanamente»<sup>27</sup>. Cioè, non basta che l'individuo prenda in considerazione in ogni momento la presenza, la compagnia degli altri, ma deve comportarsi secondo «i piaceri» loro. Il «gentiluomo costumato» dunque deve, per dirlo con la famosa categoria castiglionesca, «accomodare» le voglie, le esigenze altrui. Oltre all'«opinione comune» che, seguendo le regole menzionate possiamo manipolare a nostro favore, c'è un'altra forza che ordina il comportamento dell'uomo: naturalmente si tratta dell'«usanza comune» che, leggendo il *Galateo*, ci pare un'altra forza invincibile: «non abbiamo potere di mutar le usanze secondo il nostro senno, ma il tempo le crea, e consumale altresì il tempo. Puossi bene ciascuno appropriare l'usanza comune»<sup>28</sup>.

Finora abbiamo visto espresso anche nell'opera dellacasiana che «chiunque si dispone di vivere non per solitudini o ne' romitorii, ma nelle città e tra gli uomini»<sup>29</sup>, cioè in *societas*, deve seguire le norme create da essa, e non può vivere per conto suo, come un «lupo solitario». L'individuo deve sottomettersi a norme che riguardano tutti, senza distinzione di rango o posizione, ma naturalmente deve rivolgersi al suo compagno tenendo sempre presente le obbligazioni di un rigoroso ordine sociale. Queste regole, dunque, nacquero dall'esigenza dell'epoca, e la loro conoscenza era indispensabile non soltanto da un punto di vista pratico, per non dire economico, visto che con il loro aiuto e grazie all'acquistata benevolenza delle persone adatte, molti «sono pervenuti ad altissimi gradi»<sup>30</sup>, ma anche perché l'essere costumati era importante quasi quanto essere «virtuosi»: «l'essere costumato e piacevole e di bella maniera [...] nondimeno è o virtù o cosa a virtù somigliante»<sup>31</sup>. Non parliamo più di virtù morali, ma cerchiamo di individuare le *virtù sociali* che operano nella «comune conversazione», e sono così importanti che senza di esse le altre virtù «nulla o poco adoperano»<sup>32</sup>. Vorrei accentuare quest'affermazione del *Galateo*, che dà tanta importanza alla pratica delle virtù sociali che quasi le mette sullo stesso livello delle virtù morali! Questa presa di posizione così determinata non poteva non destare attenzione all'epoca, e di conseguenza la considero fondamentale nell'evoluzione dell'educazione comportamentale dell'uomo.

E quali erano precisamente queste virtù sociali? Sappiamo che il concetto della conversazione si riferiva a due cose, agli atti e alle parole, e così il nostro Della Casa doveva dare precetti per ambedue i campi della comunicazione, cioè sia quella

verbale sia quella non verbale, attraverso gesti, movimenti, vestiti, eccetera. La regola fondamentale, cioè che contiene in sé la sostanza di tutto il lungo discorso, è uguale per tutto il comportamento umano: «Non si dee adunque l'uomo contentare di fare le cose buone, ma dee studiare di farle anco leggiadre. E non è altro leggiadria che una cotale quasi luce che risplende dalla convenevolezza delle cose che sono ben composte e ben divise l'una con l'altra e tutte insieme: senza la qual misura eziando il bene non è bello e la bellezza non è piacevole»<sup>33</sup>. Qui troviamo elencate, e nello stesso tempo anche spiegate, le categorie-base del comportamento. L'autore ripete che non basta fare e dire le cose bene: secondo altre scienze, come per esempio l'etica o la retorica, l'uomo deve studiare, sforzarsi di agire e di parlare sempre in una maniera conveniente, cioè prendendo in considerazione le circostanze, il tempo, il luogo, le altre persone. Inoltre, ogni nostro atto e detto deve essere armonioso (leggiadro), piacevole (spiritoso, affabile), e soprattutto misurato e temperato, cioè privo di ogni tipo di eccesso. La virtù che regna su tutte le altre sopra elencate è invece la discrezione, cioè un generale *savoir-faire* del vivere quotidiano la cui posizione centrale in altri autori sarà occupata dalla «nobile virtù» della prudenza, e più tardi addirittura dalla dissimulazione<sup>34</sup>.

Giovanni Della Casa e il suo *Galateo* avevano lo scopo di educare l'uomo che, con l'uso della sua ragione, poteva differenziarsi dalle bestie e sollevarsi dal livello degli animali<sup>35</sup>. Sia Giovanni della Casa sia gli altri autori che abbiamo menzionato credevano profondamente nella capacità dell'uomo di cambiare e migliorarsi continuamente e, con le loro opere, hanno delineato la via della civilizzazione umana che ci ha portato ormai fino al terzo Millennio.

## N O T E

1 Vedi per es.: Aristotele, *Politica*, 1253a, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1948, p. 5: «Ond'è manifesto che la città è un fatto naturale, e che l'uomo è animale per natura socievole».

2 Cfr.: Cicerone, *Dei doveri*, Milano, A. Mondadori Editore, 1994, p. 81: «Perché il non curarsi della pubblica opinione, è indizio non solo di arroganza, ma addirittura di sfrontatezza. Per altro, nei rapporti tra uomo e uomo, v'è una certa differenza tra giustizia e discrezione. Compito della giustizia è di non recar danno degli altri, compito della discrezione è di non recar molestia».

3 Peter Burke, *The Art of Conversation*, Cambridge, Polity Press, 1993, p. 96.

4 Norbert Elias, *La civiltà della buone maniere*, Bologna, Il Mulino, 1982.

5 Daniela Romagnoli, *Parlare a tempo e luogo: galatei prima del Galateo*, in AAVV, *Educare il corpo, educare la parola nella trattatistica del Rinascimento*, a cura di G. Patrizi e A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 43-63; p. 43.

6 Giovanni della Casa nel *Galateo* scrive così: «Appetiscono adunque quello che può conceder loro questo atto del comunicare insieme; e ciò pare che sia benivolenza, onore e sollazzo, o alcuna altra cosa a queste simigliante». (Milano, Garzanti, 1995)

7 E. Garin, *L'Umanesimo italiano*, Roma-Bari, Biblioteca Universale Laterza, 1993.

8 Per esempio, Stefano Guazzo, autore de *La civil conversazione* (1574), tratta i due temi separatamente: il secondo libro della *Civil conversazione* parla delle maniere del «conversare fuori casa», mentre il terzo libro è dedicato alla «domestica conversazione». Per non parlare della miriade di trattati dedicati al segretario, al padre di famiglia, ecc.

- 9 Cfr. Giovanni Della Casa, *Galateo*, cap. XI, XII.
- 10 Arnaldo di Benedetto, *Prose di Giovanni della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, Torino, UTET, 1970, p. 10.
- 11 Stefano Guazzo, *La civil conversazione*, a cura di Amedeo Quondam, Ferrara, ISR, 1993, p. 103, p. 124.
- 12 Lo cita Jacques Revel, nel suo saggio *Gli «usi» delle buone maniere*, in Ph. Arès, G. Duby, *La vita privata dal Rinascimento all'Illuminismo*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 125–161: cit. p. 131.
- 13 Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Milano, Garzanti, 1995, p. 15.
- 14 *Ivi*, p. 143.
- 15 *Ivi*, p. 55.
- 16 *Ivi*, p. 176.
- 17 *Ivi*, 158 e sgg.
- 18 Stefano Guazzo, *op. cit.*, p. 91.
- 19 *Galateo, op. cit.*, p. 4.
- 20 Antonio Santosuosso, *Vita di Giovanni Della Casa*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 150.
- 21 Cfr.: *Galateo, op. cit.*, p. 71.: «raccozzare in questo volume quasi le debite misure dell'arte, della quale io tratto».
- 22 Contrariamente succede nell'altra opera dellacasiana intitolata *Trattato degli uffici comuni tra gli amici superiori e inferiori*, in cui l'unico legame tra le persone è l'utilità.
- 23 *Galateo, op. cit.*, p. 4.
- 24 *Ivi*, p. 20. Cfr. Cicerone, *Dei doveri*, libro I, cap. XVIII.: «Pertanto, nei nostri rapporti con gli uomini, noi dobbiamo usare un rispettoso riguardo, non solo verso i migliori, ma anche verso gli altri.», *op. cit.*, p. 81.
- 25 Come si legge nel *Cortegiano*: sia «modesto e ritenuto, usando sempre, e massimamente in pubblico, quella reverenza e rispetto che si conviene al servitor verso il signor...», *op. cit.*, p. 146. e sia «modesto e ritenuto, usando sempre, e massimamente in pubblico, quella reverenza e rispetto che si conviene al servitor verso il signor...», Castiglione, *Ibidem*.
- 26 *Galateo, op. cit.*, p. 7.
- 27 *Ivi*, p. 6.
- 28 *Ivi*, p. 80.
- 29 *Ivi*, p. 6.
- 30 *Ivi*, p. 5.
- 31 *Ivi*, p. 4.
- 32 *Ivi*, p. 6.
- 33 *Ivi*, p. 78.
- 34 Cfr. Mario Santoro, *La discrezione nel Galateo di Giovanni Della Casa*, in ID, *Fortuna, ragione e prudenza nella civiltà letteraria del Cinquecento*, Napoli, Liguori Editore, 1978, pp. 545–581.
- 35 *Galateo, op. cit.*, pp. 72–74.



# Ma io non vo' fermarmi, come altri fa, tra simili lordure

(Motivi scatologici nella tradizione  
letteraria italiana e francese)

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

**L**A FRASE POSTA EPIGRAFICAMENTE AD INDICARE L'ARGOMENTO DI QUESTO CONTRIBUTO È DI PIETRO FANFANI, LESSICOLOGO, EDITORE E COMMENTATORE OTTOCENTESCO DEL *DECAMERON* CHE, AL MOMENTO DI CHIUSARE L'APPARENTEMENTE ALLETTANTE PROPOSTA DI BUFFALMACCO A MAESTRO SIMONE NELLA NOVELLA NONA DELL'OTTAVA GIORNATA, PROPOSTA DI CARNALE UNIONE CON LA CONTESSA DI CIVILLARI (FIGURAZIONE TUTTA fiorentinamente allegorica delle facoltà escretorie dell'umana natura) della quale *baroni si veggono per tutto assai, sì come è il Tamagnin della Porta, don Meta, Manico di Scopa, lo Squacchera ed altri...* (Boccaccio: VIII, 9, 76), dopo aver argutamente estrapolato il senso tutto deformante del primo nome, reso con *stronzolo corto e grosso* (cfr. Boccaccio: VIII, 9, n.5) dichiara di non volersi addentrare nella selva dell'analisi degli altri soprannomi, quasi a porre la giusta distanza fra sé e quanti altri provavano o avrebbero provato un sottile piacere nel *fermarsi tra simili lordure*. Non è questa la prima novella boccacciana in cui la beffa ordita ai danni di un credulone si incarna in una riluttante immersione nell'elemento che Dante stesso utilizza per i dannati del XVIII canto dell'Inferno (*Le ripe eran grommate d'una muffa, / per l'alito di giù che vi s'appasta, / che con li occhi e col naso facea zuffa. [...] Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso / vidi gente attuffata in uno sterco / che da li uman privadi pareva mosso. / E mentre ch'io là giù con l'occhio cerco, / vidi un col capo*

Laureato in Filologia e Storia dell'Europa Orientale all'Istituto Universitario Orientale di Napoli, tiene corsi di storia della letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento presso la Scuola di Studi Superiori *Dániel Berzsenyi* di Szombathely. Si interessa della narrativa italiana del Trecento e dei problemi della traduzione letteraria tra Italia ed Ungheria.

*si di merda lordo, /che non pareva s'era laico o chercò.* Dante, Inf. XVIII, vv. 106–108, 112–117): in verità, la punizione che attende seduttori ed adulatori sembra nel *Decameron* riversarsi piuttosto su sedotti ed adulati, se i due esempi di bagno escrementizio avvengono ai danni del già ricordato maestro Simone, adulato per beffa da Bruno e Buffalmacco (benché il medico desiderasse essere anch'egli seduttore, della contessa di Civillari appunto!) e del povero Andreuccio, seduttore mancato, scaraventato da una sorpresa all'altra in quella *bruttura, della quale il luogo era pieno* (Boccaccio: II, 5, 38). Data l'esiguità degli esempi di compiaciuto, seppur distaccato, impiego di questi espedienti altrove o altrimenti atti ad aumentare la comicità popolaresca delle novelle (stupisce, semmai, piuttosto la crudeltà cruenta ed orrorosa dimostrata dal Certaldese in alcune novelle della quarta giornata, condite di particolari tanto truculenti da contrastare con la misura generalmente adottata nelle descrizioni più realistiche), non potremo tacciare il Boccaccio di trivialità, ma pure ci interrogheremo sullo scarto stilistico che separa l'accenno lieve alla disgrazia di Andreuccio (tutto in quella *bruttura* di eco dantesca e poi ricordato dal fetore che il giovane perugino emana, richiamando l'attenzione dei briganti) dalla virata narrativa che avviene nella novella di maestro Simone: d'altronde, in quest'ultima narrazione ci appare tanto forte la volontà di Boccaccio di immortalare taluni aspetti dell'immaginario (*represso?*) dei suoi contemporanei, che piuttosto avvicineremo la beffa escogitata da Bruno e Buffalmacco (con la preziosissima testimonianza della *maschera che aveva viso di diavolo e era cornuta*, Boccaccio: VIII, 9, 92, ben analizzata da antropologi e studiosi del folklore, cfr. Toschi: 172–177) al finale della novella di Frate Alberto (IV, 2), seduttore mascherato, ed alla citazione parodica e godereccia di antichissimi riti magici nella vicenda di Donno Gianni e compar Pietro (IX, 10). Analizzando i moduli popolareschi dell'opera boccacciana, Mario Baratto aveva parlato di *un mondo inferiore, proposto da un'osservazione larga ed aperta (...) che non va disconosciuto, ma controllato, anche ideologicamente, con appropriati strumenti narrativi* (Baratto: 355); a proposito della novella che vede scornato maestro Simone, lo stesso studioso aveva sottolineato come il racconto sia *innanzi tutto una commedia di linguaggio: un giuoco da repertorio sul linguaggio comico fiorentino* (Baratto: 319), affermando in fine di analisi come corresse *nella novella il ritmo affascinante e disincantato insieme della battuta accolta nella sua labile esistenza teatrale, quasi fuori del testo (...): in queste pagine, prima della riscoperta di Plauto, si pongono le premesse e i modelli del teatro comico del Cinquecento.* (Baratto: 322) Dunque, l'analisi di Baratto tende ad accentuare la verve teatrale di certo linguaggio che, effettivamente, tornerà attuale nello sproloquiare di Messer Nicia nella *Mandragola* machiavelliana: ma quanto deve piuttosto, la fortuna di questo esperimento boccacciano, alla sotterranea tradizione *scatologica* che penetra la letteratura romanza medievale? Parleremo in questa sede di scatologia per una convenzione unificatrice, più che altro, poiché esiste sicuramente un *discrimen* tra la volontà realistica di certa poesia e narrativa *popolare* o *popolaresca* e l'intento di volta in volta affiorante nella letteratura *alta*, di concedersi un momento di rivolta, di protesta contro la naturale pudicizia di non accostarsi a determinati argomenti. A tal proposito mi sembra notevole la riflessione più generale di Guido

Almansi, che va sotto il titolo de *La bassa voglia*, parte del volume *L'estetica dell'osceno*: citando l'opera di Morse Peckam *Man's Rage for Chaos*, come *sfida all'ultimo sangue all'estetica tradizionale*, Almansi riferisce che *l'arte, secondo Peckam, non soddisfa il desiderio di ordine*, ma appunto il desiderio di disordine, di sovversione, ribaltando in questo modo gli assunti dell'estetica tradizionale. Ben presto, il discorso di Almansi va a parare su Rabelais e sulla definizione che diede, della sua lingua, Céline, in un suo saggio sul grande autore francese: *Rabelais avait voulu faire passer la langue parlée dans la langue écrite: un échec. Tandis qu'Amyot, les gens maintenant veulent toujours et encore de l'Amyot, du style académique. Ça c'est écrire de la merde: du langage figé. Les colonnes d'un grand quotidien du matin, qui se flatte d'avoir des rédacteurs qui écrivent bien, en est plein. Ça donne un cloaque à verbe bien filé, etc...* (in Almansi: 203-204) Come si evince dal testo citato, l'accademicità di una lingua codificata, di un volgare illustre, diventa nel saggio dello scrittore francese un esempio negativo, *fecale* di scrittura, mentre l'espressione diretta, a volte grossamente esagerata di Rabelais, anche per la sua unicità, per la sua voglia di dissacrare, di costituire un'alternativa vera, sanguigna alla lingua esangue delle accademie, si pone come esempio di *langue extraordinaire et riche*. Possiamo però parlare davvero di unicità, di singolarità di questi esperimenti, sempre escludendo quelle esperienze improntate al gusto del triviale e quindi senza alcuna aspirazione letteraria? Fondamentalmente, il ricorso a descrizioni che coinvolgono gli aspetti più intimi (*privadi* erano le latrine nel passo citato di Dante, Inf. XVIII) della corporalità non sensuale, appare come citazione di un mondo alla rovescia, di una situazione estrema ovvero ridicolmente fraintesa: uno degli esempi a mio parere meglio esemplificativi è il *fabliau* detto del *Peto del villano* (*Le pet au villain*) che postula una fondamentale ignoranza, da parte di un *povero* diavolo (nel senso letterale dell'espressione), sul come e donde gli uomini rendano l'anima:

*Maintenant que leenz descent,  
un sac de cuir au cul li pent,  
quar li maufez cuide sanz faille  
que l'ame par le cul s'en aille.*

*Appena sceso là dentro, il diavolo  
gli appende al culo un sacco di cuoio,  
perché il diavolo è convinto  
che è dal culo che esce l'anima.  
(Fabliaux, Le pet au villain: vv. 29-32)*

Il villano è tra la vita e la morte, sta lottando contro il suo male con l'aiuto di una pozione, il cui effetto si realizza attraverso un peto gigantesco, quasi figurazione dell'emissione degli spiriti negativi che sottopongono a tortura il suo corpo! A differenza della allegra facilità di *rumoreggiamento* del Barbariccia dantesco (Dante, Inf.: XXI, 139), l'uomo ci appare quasi laocoontico nel suo sforzo immane, ampiamente chiosato con ripetizioni ed assonanze:

*N'a més doute qu'il soit periz:  
s'or puet poirre si est gariz.  
A cest enfort forment s'esforce,  
a cest esfort met il sa force;*

*Non sospetta di essere morto:  
se riesce a fare un peto è guarito.  
A prendere forza si sforza con forza,  
in questo sforzo mette ogni forza:*

*tant s'esforce, tant s'evertue,  
tant se torne, tant se remue  
c'uns pès en saut qui se desroie.*

*tanto si sforza, tanto si rinforza,  
tanto si gira, tanto si rigira  
Che ne viene fuori un peto potente.  
(Fabliaux, Le pet au villain: vv. 39–45)*

Il diavolo, contento di aver catturato quella che crede l'anima del villano, veloce corre in inferno e svuota il sacco tra i suoi compari, che per il fetore ammorbante maledicono l'anima villana (*ame a vilain*): il giorno dopo terranno capitolo per sancire, una volta per tutte,

*que jamés nus ame n'aport  
qui de vilain sera issue:  
ne puet estre qu'ele ne pue.*

*che nessuno vi porti mai l'anima  
uscita dal culo di un villano:  
quest'anima non può non puzzare.  
(Fabliaux, Le pet au villain: vv. 60–62)*

Al di là della forzatura della traduzione italiana (*uscita dal culo di un villano* invece che *che da villano sia uscita*) al v.61, la conclusione tirata dai diavoli non può che perseverare nell'errore originale, quello che ha inficiato la riuscita della missione del diavolo protagonista del *fabliau*: con un pizzico di avventatezza esegetica potremmo affermare che mentre l'anima di signori, chierici e borghesi passa per la bocca, suo canale naturale, quella dei villani preferisca il passaggio opposto, a coronamento di una vita vissuta a quotidiano contatto con l'abbruttimento e la repressione delle sensazioni tipicamente umane. Se infatti, come trattatisti e poeti si sforzavano di far credere, il villano è condannato a servire ed a vivere bestialmente, perché dovrebbe la sua anima assomigliare a quella degli uomini degni di questo nome? A questo proposito sono illuminanti le affermazioni di un Andrea Cappellano sugli appetiti sessuali dei villani:

*Dico che difficilmente i contadini sono cavalieri della corte d'amore, ma sono naturalmente portati, come il cavallo o il mulo, alle opere di Venere nel modo che l'impulso naturale insegna. Al contadino basta il lavoro quotidiano e il continuo piacere del vomere e della zappa, senza mai pausa.* (Cappellano: 121)

ovvero l'incredibile antiepopoea in cui Matazone da Caligano descrive la nascita del contadino, più tardi confrontata in tutta la sua animale inferiorità con la floreale e serica nascita del *cavaler*:

*Là zoxo, in uno hostero, / s'è era un somero; / de dré s'è fé un sono / s'è grande come un tono: / de quel malvaxio vento / nascé el vilan puzolento.* (Contini: 793–794)

Se per cercare le origini classiche del motivo consultiamo la *Letteratura europea e Medio Evo latino* di Curtius, troviamo appena un riferimento a questo genere di accostamento alla comicità di tipo popolare, nella ben più ampia trattazione di *serio e faceto nella letteratura medievale* (umorismo culinario e altri *ridicula*), a proposito del motivo del *πρωχτὸζλαλῶν* (all'incirca *parlato con l'intestino*) che, ricordato a proposito dell'operetta sulla *zucchificazione* di Claudio tradizionalmente attribuita a Seneca, si ritrova in numerosi esempi di letteratura agiografica di epoca merovingia (leggenda di San Gangolfo), ma anche più tardi, in esempi di epoca



carolingia: l'illustre latinista la nomina *comicità cruda*, e ne pone il punto di arrivo proprio nel *Barbariccia* dantesco (Curtius: 485–486). Si avverte chiaramente, però, dalle proporzioni di trattazione degli altri *ridicula*, che assai più spassose e consone al gusto di lettori ed ascoltatori dovevano essere le situazioni in cui venisse ridicolizzata la nudità, la goffaggine, finalmente il sentimento di vergogna di chi veniva denudato (notevoli esempi se ne trovano sempre nella letteratura dei *fabliaux*).

Fermo restando che flatulenze ed altre esternazioni siffatte altro non sono che manifestazione insopprimibile di una ben più arcaica ma spiacevole nudità umana, dovremo notare, però, che le soluzioni scatologiche non saranno timbro caratteristico dei soli villani descritti nella continua umiliazione della loro umanità (valga per tutte la storia narrata nel *fabliau* de *L'asinaio* [*Du vilain asnier*], incentrata sull'effetto quasi fatale degli aromi finissimi e delicatissimi degli speciali, sul sistema olfattivo del contadino abituato a respirare odor di letame e puzza di stallatico, topos poi ripreso mirabilmente da Giulio Cesare Croce nella morte di Bertoldo, che *morì con aspri duoli, per non poter mangiar rape e fagioli!*, in Croce: 85) ma, nel capovolgimento operato da alcuni scrittori delle convenzioni sociali e morali, approderanno a ben altri contesti: è nella parodia dell'epica che, attraverso l'esempio degli italiani (soprattutto Folengo), sospinge la penna di François Rabelais, che vediamo magistralmente realizzato il trionfo della visceralità, della corporalità più elementare ed iperbolica, naturalmente osservata attraverso la lente dalle dimensioni gigantesche degli eroi rabelaisiani. Gargantua, oltre ad essere gaudente fin dalla nascita, ci tiene ad apparire, agli occhi del padre, raffinato utilizzatore di ogni minimo piacere che possa venire dalla stimolazione delle viscere, avvenga questo in entrata o in uscita: il capitolo dell'apoteosi del nettaculo (tredicesimo del libro primo *Gargantua* e che qui non citiamo per esigenze di spazio, ma consigliamo di rileggere), al di là della sua esplicita volontà di dissacrare le discussioni filosofiche o scientifiche sulla bontà di un metodo ovvero sull'efficacia di un rimedio (nel capitolo settimo del libro secondo, la biblioteca di San Vittore contiene perle quali le sicuramente interessantissime *Ars honeste petandi in societate*, *De modo cacandi*, *Antipericatametanaparbeugedamphicribra-tiones mercantium*, *Cacatorium Medicorum*, *Campi Clysteriorum*, per citare solo quelle che recano nel titolo il crisma della ufficialità latina), realizza l'esempio più articolato e sicuramente meno riprovevole del genere in questione, giustificando l'esigenza di parlare di questa umile eppur sommamente piacevole attività del corpo e dell'inventiva umana, come di qualcosa di ineludibile, di fondamentale, epperò degno di esser celebrato in rima! Non dimentichiamo che Buffalmacco, parlando della ormai nota contessa di Civillari, ne aveva sottolineato l'universalità dicendo che *poche case ha per lo mondo nelle quali ella non abbia giurisdizione* (Boccaccio: VIII, 9, 74): Sacchetti, nel suo *Trecentonovelle*, farà ampio uso di trovate escrementizie per caratterizzare, ad esempio, la figura di Messer Dolcibene (novelle X e XXIV), mentre nella novellistica dialettale di qualche secolo più tardi, nel magnifico *Pentamerone* di Giambattista Basile, la defecazione di alcuni animali sarà necessaria per il manifestarsi di prodigiosi arricchimenti, come accade nel primo passatempo della prima giornata (un asino fatato in grado di *cacare perne, rubine, smeraude, zaffire e diamante quanto na noce l'uno* in Basile: 36) e nel primo della quinta (una papera





« ... il humoit le lait de 4 600 vaches »

ILLUSTRATION DE GUSTAVE DORÉ, pour les *Œuvres de Rabelais*  
Paris, Garnier, 1873



che *commenzaie a cacare scute riccie, de manera che a cacata a cacata se ne 'nchiero no cascione* in Basile:888–890), dove ad ogni modo la manipolazione dell'animale fatato, il suo impiego non ortodosso, vengono puniti con la trasformazione della defecazione da miracolosamente aurea a tragicamente catabolica.

Le valenze, dunque, del contatto con le feci, ovvero con la visceralità di uomini ed animali, si propongono nella tradizione europea in chiave fortemente contraddittoria: se da un lato esiste la tendenza ad esorcizzare la negatività del mondo inferno con l'espulsione di quanto nelle viscere umane sembra rappresentare l'elemento diabolico, sulfureo (l'anima nel caso del villano protagonista del *fabliau*), d'altro canto tale aspetto della vita dell'organismo, che pure era fondamentale, se non nei procedimenti diagnostici (in cui era fondamentale l'uroscopia, tanto da divenire uromanzia, cfr. Cosmacini: 34), in quelli terapeutici (come uno dei possibili metodi per ripristinare l'equilibrio degli umori) del Medioevo, viene sempre più celato, parallelamente alla nuova concezione delle misure igieniche che devono necessariamente essere instaurate nelle città che divengono sempre più grandi e popolose e prevedono al loro interno strade più ampie, meglio aerate, con scoli fognari non più tanto *pubblici* come quelli, ad esempio, scelti da Bruno e Buffalmacco per farvi cadere il povero maestro Simone (in quel caso si trattava di strade dove chiunque poteva depositare tali ingombri, poiché venivano appositamente scavate delle fosse a che meglio si accumulassero gli escrementi, poi utilizzati come concime!). È probabile che il graduale allontanamento dalla *normalità* delle feci, ne abbia generato la divertita citazione e quasi rivoluzionaria valenza presso alcuni autori, come possiamo notare nel massimo esponente macaronico dell'argomento, quel Teofilo Folengo-Merlin Cocaio che ha proprio nell'incipit del Baldus così esemplificato il timore e tremore:

*Altisonam cuius phamam, nomenque gaiardum  
terra tremat, baratrumque metu sibi cagat adossum.* (Baldus, I, 3–4)

e poi insiste spesso con similitudini uropatologiche ed uromantiche, nella descrizione delle pene d'amore:

*Guido suspirans occhiadam volgit amico,  
atque facit veluti qui spandere stentat orinam,  
nam quando aut cruciat vesighae petra budellum,  
aut quando nequeunt pissari grana renellae,  
confortat se se medico veniente pochettum.* (Baldus, I, 273–277)

o nel passaggio che apre il libro secondo, in cui si descrivono le attività solite della gente di città:

*cortesianus adit corte, properante chinaea,  
causidicus tornat sassini ad iura palazzi,  
percurrent urbem medicus contemplet orinas, ...* (Baldus, II, 8–10)

solo per citare alcuni passi illuminanti e per non limitare il giudizio sull'epopea baldiana a simili ridanciane soluzioni; non possiamo dimenticare, in questa rassegna (non sistematica né cronologica, ma parziale e tematica) di glorie italiane, il poema più tardo *La secchia rapita*, nella fase di passaggio tra i canti decimo ed undecimo, dedicata tutta all'eroicomico Conte di Culagna protagonista della messa in scena di *un gran dolor di ventre* (Tassoni, XI, 12, 8), curato dall'intervento del *provido barbiere*, *ch'intese il male e gli fe' subitamente un serviziale* (Tassoni, XI, 13, 7 e 8), preceduta da ben altre e ben più potenti cure qualche ottava più sopra:

*Chi gli ficcava olio o triaca in gola,  
e chi biturro o liquefatto grasso.  
Avea quasi perduta la parola,  
e per tanti rimedi era già lasso;  
quand'ecco un'improvvisa cacarola,  
che con tanto furor proruppe a basso,  
che l'ambra scoppiò fuor per gli calzoni  
e scorse per le gambe in su i taloni.* (Tassoni, X, 53)

Il deposito sistematico e quasi inavvertibile di tanto riflettere sulle intestinalità umane ha poi dato origine ad una tradizione che, nella poesia napoletana ad esempio, corona in pezzi di bravura (alquanto greve!) quali l'*Idillio 'e mmerda* oppure *'O pireto* di Ferdinando Russo, e che ancora oggi sembra sopravvivere nel gusto marginale del pubblico di certo teatro postavanspettacolistico, se alcuni anni fa Roberto Benigni aveva inciso la canzone chiaramente rabelaisiana *L'inno del corpo sciolto* (Benigni: 102), di cui riportiamo una parte, quella finale, accanto all'originale un tempo declamato da Gargantua (Rabelais 1991: 56) ed alla traduzione italiana (Rabelais 1983: 47-48) dello stesso, al fine di meglio illustrare questa continuità:

Cacone	Chiart,	Cacone,
merdone	Foirart,	Puzzone,
stronzone	Petart,	Pettone,
puzzone	Brenous,	Merdoso,
la merda	Ton lard,	La pappa,
che mi scappa	Chappart	Che ti scappa,
si spappa	S'espert	Si spappa,
su di te!!!	Sus nous.	Su me...

La presenza di un motivo scomodo, certamente non aulico, di cui Padre Dante non poté darci esempio nella monca redazione del *De vulgari eloquentia*, passa dunque da una minore tradizione latina (elegiaci, epigrammatici e Seneca) ad una ben più rappresentata casistica italiana e francese, da un consolidamento medievale ad un leggiadro pindareggiare dal Rinascimento in poi.



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

- Almansi 1974 Guido Almansi, *L'estetica dell'osceno*, Torino
- Baldus 1927 Merlin Cocai (Teofilo Folengo), *Le maccheronee* (a cura di Alessandro Luzio), Volume primo, Bari
- Baratto 1986 Mario Baratto, *Realtà e stile nel Decameron*, Roma
- Basile 1986 Giambattista Basile, *Lo cunto de li cunti* (a cura di Michele Rak), Milano
- Benigni 1996 Roberto Benigni, *E l'alluce fu*, Torino
- Boccaccio 1996<sup>4</sup> Giovanni Boccaccio, *Decameron* (a cura di Vittore Branca), Torino
- Branca 1996 Vittore Branca, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze
- Cappellano 1992 Andrea Cappellano, *De Amore* (traduzione di Jolanda Insana), Milano
- Contini 1995 Giorgio Cosmacini, *Poesia didattica del Nord. Poesia popolare e giullaresca* (a cura di Gianfranco Contini), Volume I, Tomo II, Milano-Napoli
- Cosmacini 1995 Giorgio Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia. Dalla peste europea alla guerra mondiale. 1348-1918*, Bari
- Croce 1973 Giulio Cesare Croce, *Bertoldo e Bertoldino. Con l'aggiunta della novella di Cacasenno e del dialogo di Salomone e Marcolfo* (a cura di Luigi Banfi), Milano
- Curtius 1992 Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (traduzione di Anna Luzzatto e Mercurio Candela), Firenze
- Dante 1965 Dante Alighieri, *Tutte le opere* (a cura di Fredi Chiappelli, edizione del Centenario), Milano
- Fabliaux 1980 *Fabliaux. Racconti Francesi medievali* (traduzione di Rosanna Brusegan), Torino
- Rabelais 1983 François Rabelais, *Gargantua e Pantagruelle* (traduzione di Mario Bonfantini), Vol. I, Torino
- Rabelais 1991 François Rabelais, *Oeuvres complètes*, Vol. I, Bordas, Paris
- Sacchetti 1984 Franco Sacchetti, *Trecentonovelle* (a cura di Antonio Lanza), Firenze
- Tassoni 1930 Alessandro Tassoni, *La secchia rapita. L'Oceano e Le Rime* (a cura di Giorgio Rossi), Bari

# *Linguistica*

IN QUESTA TERZA<sup>1</sup> PARTE DELLE INDAGINI SUI NOMI PROPRI ITALIANI PRESENTI NELL'UNGHERESE SI PARLERÀ DEI NOMI DELLE ISTITUZIONI INTESI IN SENSO LATO.

# Nomi propri italiani nell'ungherese

ZSUZSANNA FÁBIÁN

**V**ERRANNO PRESI IN CONSIDERAZIONE, OLTRE ALLE CLASSICHE CATEGORIE (COME LE DENOMINAZIONI DELLE SCUOLE, DEI TEATRI, MUSEI ECC.), ANCHE I NOMI DELLE DIVERSE ASSOCIAZIONI (POLITICHE, SPORTIVE ECC.), LE TESTATE GIORNALISTICHE O I NOMI DEI MEZZI DI COMUNICAZIONE, I NOMI DEGLI AVVENIMENTI O DELLE FESTIVITÀ.

PREMETTO CHE NON È SEMPRE FACILE SEPARARE I NOMI DELLE ISTITUZIONI DA CERTI TOPONIMI: I NOMI PROPRI *IMOLA*, *MONZA*, PER ESEMPIO, POSSONO ESSERE CONSIDERATI, DA UNA PARTE, toponimi, dall'altra invece (quando si tratta delle gare di Formula 1) nomi dell'istituzione delle gare automobilistiche. Altre volte emergono invece difficoltà nella separazione tra nomi propri e nomi comuni; qui aiuta prima di tutto prendere in considerazione il riferimento della parola in questione ad un denotato unico (con o senza l'aggiunta di un eventuale complemento o allargamento contestuale) o meno, quindi la scrittura con la maiuscola o con la minuscola (la regata = 'gara di vogatori in generale', = nome comune, la *Regata (a Venezia)* = nome proprio di istituzione; *palio* «gara 'storica' con cavalli, tipica di molte città italiane» in generale, = nome comune, ma: *il Palio (di Siena)* = nome proprio di istituzione).

Aggiungo ancora che il corpus dell'analisi è stato raccolto dal linguaggio della stampa, da elenchi telefonici,

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. Borsista Széchenyi da quest'anno.



da insegne, ecc., fonti quindi a stretto contatto con la vita quotidiana dell'ungherese di media cultura. Gran parte dei dati risale agli Anni Novanta, e proprio in questo periodo rifioriscono i contatti italo-ungheresi. Ben conscia del carattere casuale e limitato del campionario linguistico sotto presentato, perché attinge quasi esclusivamente alla realtà della Capitale, premetto che in questa sede ho l'intenzione di additare solo le ultime tendenze dell'influsso esercitato dall'italiano sull'ungherese.

## NOMI DELLE ISTITUZIONI

### a) Nomi di istituzioni italiane nell'ungherese

In seguito all'allargamento e all'intensificazione dei contatti culturali-economici-politici tra l'Italia e l'Ungheria, molti nomi di istituzioni italiane appaiono nell'ungherese, prima di tutto sulle pagine dei giornali o nei programmi degli enti radiotelevisivi.

I nomi delle istituzioni più famose, conosciute anche dall'ungherese medio, vengono spesso usati, nel testo ungherese, nella versione originale: *Piccolo Teatro*<sup>2</sup>; *Cinecittà*<sup>3</sup>. Viene però spesso aggiunto un attributo che precisa la località in cui l'istituzione si trova, o ancora una specie di apposizione (di solito la traduzione del sostantivo che figura da determinante nel sintagma italiano), con la quale si spiega, ai meno informati, di che tipo di istituzione si tratti: *a velencei La Fenice operaház*<sup>4</sup>; *Fenice Opera*<sup>5</sup>; *a Teatro Stabile, a torinói állandó színház*<sup>6</sup>; *a milánói La Scala*<sup>7</sup> / *a milánói Scala*<sup>8</sup>; *a veronai Aréna*<sup>9</sup> / *Veronai Aréna*<sup>10</sup>; *a milánói Piccolo Teatro*<sup>11</sup>; *a firenzei Uffizi képtár, a firenzei Palazzo Pitti*<sup>12</sup>; *a világ egyik legnagyobb filmgyára, a Cinecittà*<sup>13</sup>; *a palermói Grand Hotel delle Palme*<sup>14</sup>. Anche un calco-traduzione può servire alla spiegazione: *Santa Cecilia Akadémia*<sup>15</sup>; *Umberto klinika*<sup>16</sup>; *Gemelli klinika*<sup>17</sup>; *Risorgimento Nemzeti Múzeum*<sup>18</sup>; *La Sapienza egyetem*<sup>19</sup>. È frequente l'uso abbreviato (segno di familiarità) delle denominazioni: *(a) Scala, Scalában*<sup>20</sup>; *a La Fenice*<sup>21</sup>; *a Santa Cecilia*<sup>22</sup>; *Merre tovább, Piccolo*<sup>23</sup>. Accanto al nome originario, per niente trasparente per il lettore ungherese, può stare un'apposizione spiegativa: *az olasz statisztikai hivatal, az Ista*<sup>24</sup>. Sono rari i casi di una traduzione completa di tutti i suoi elementi (*Olasz Fagylalt Intézet*<sup>25</sup>), anche con la precisazione della località: *Firenzében az Akadémiai Galériában*<sup>26</sup>; segno che si cerca di mantenere qualche tocco di originalità nel testo ungherese.

In conseguenza degli stretti rapporti economici, notizie sulle maggiori imprese italiane si leggono spesso non soltanto sulle riviste specializzate in economia e commercio, ma anche sui quotidiani. Trattandosi di settori specialistici che il lettore comune non sempre conosce, spesso si coglie un intento didattico da parte del giornalista, in quanto i nomi (dati spesso in abbreviazione come in italiano) vengono esplicitati con traduzioni o aggiunte ungheresi: *Cariplo, a legnagyobb olasz takarékpénztár*<sup>27</sup>. Si avverte la stessa tendenza anche con i nomi dei sindacati: *CGIL (Általános Olasz Munkásszövetség)*, *CISL (Olasz Szabad Szakszervezeti Szövetség)*, *UIL (Olasz Dolgozók Egységsszervezete)*<sup>28</sup>; *a második legnagyobb szakszervezeti szövetség, a CISL*<sup>29</sup>; sebbene altrove si leggano invece solo le abbreviazioni.<sup>30</sup>

Parallelamente alla democratizzazione della vita politica in Ungheria, sempre più frequentemente vengono fornite notizie (anche molto dettagliate, specialmente





in occorrenza di elezioni politiche, dell'istituzione di nuovi governi o dell'elezione di un nuovo Presidente della Repubblica) sui partiti italiani, sulle istituzioni concernenti l'attività politica. In quest'ultimo caso non viene salvaguardata la denominazione italiana, come avviene per le istituzioni trattate precedentemente; è più facile che le denominazioni dei partiti vengano tradotte in ungherese forse perché risultano sconosciute anche al pubblico più colto, che non riesce a stare al passo con i veloci cambiamenti politici dei paesi stranieri: *Olajfa*<sup>31</sup>, *Szabadság pólusa*, *Északi Liga*, (*a*) *Baloldal Demokratikus Pártja*, *Nemzeti Szövetség*, *Néppárt*, *Haladók*<sup>32</sup>; *Lombard Liga*<sup>33</sup>; *a jó kormány pólusa*<sup>34</sup>; *Baloldali Demokraták*<sup>35</sup>; «*Szövetség Olaszországért*»<sup>36</sup>. Non viene invece tradotto *Forza Italia*, e solo molto raramente *Rifondazione Comunista*<sup>37</sup>; *Kommunista Újjászületés Pártja*<sup>38</sup>; *Rifondazione Kommunista Párt*<sup>39</sup>; *Kommunista Újraalapítás párt*<sup>40</sup>. Queste traduzioni, in un primo momento, possono essere differenti non solo nei diversi organi di stampa ma persino presso i diversi giornalisti dello stesso organo, e solo dopo il rinforzarsi del partito stesso si consolida anche la versione ungherese del suo nome. Oscillano ancora nell'ungherese *a Baloldali Demokrata Párt*<sup>41</sup> – *a Baloldal Demokratikus Pártja*<sup>42</sup>; *Kommunista Újjászületés Pártja* – *Rifondazione Kommunista Párt* – *Kommunista Újraalapítás párt* – *Kommunista Újjáalakítás*<sup>43</sup>; *Északi Liga* – *Északi Liga párt*. Spesso i nomi dei partiti vengono completati con attributi che alludono anche all'indirizzo politico: *a baloldali pártok Haladó Szövetsége*, *az újfasiszta Nemzeti Szövetség*<sup>44</sup>, *a jobbközép Szabadság és a balközép Olajfa választási tömörülések*<sup>45</sup>; *a baloldali Ulivo koalíció*<sup>46</sup>; *az ellenzéki Polo*<sup>47</sup>; *a szeparatista Északi Liga*<sup>48</sup>; *a jobboldali Alleanza Nazionale*<sup>49</sup>. In uno stesso articolo può capitare di leggere i nomi dei partiti anche nella versione italiana, per

evitare ripetizioni e per avvicinare di più il lettore alla realtà italiana. Non mancano, in questi casi, le scritture sbagliate: *a kommunista utódpárt, a Rifondazione Comunista*<sup>50</sup>; *Rifondazione Comunista*<sup>51</sup>. Ogni tanto si danno anche le abbreviazioni dei nomi, quasi sempre esplicitate: *PDS (a Baloldal Demokratikus Pártja)*<sup>52</sup>; *Olasz Szociális Mozgalom (MSI)*<sup>53</sup>; *Olasz Megújulás (RI) mozgalma*<sup>54</sup>; non esplicitato: *a Cossiga-vezette UDR*<sup>55</sup>; *a posztkommunista PDS*<sup>56</sup>. L'ex-partito comunista (*PCI*), a causa dei frequenti riferimenti ad esso nella stampa ungherese, aveva anche un'abbreviazione assai nota nell'ungherese (*OKP = Olasz Kommunista Párt*).

Menziono separatamente *Vörös Brigádok*,<sup>57</sup> nome che figura pure in traduzione, ormai consolidato nel linguaggio della stampa ungherese. Non viene invece tradotta *Cosa Nostra*.<sup>58</sup>

A causa della collaborazione militare tra i nostri Paesi, sempre più frequentemente sono menzionate unità militari italiane: *a Novara városában fekvő Centauro (Kentaur) nevet viselő bersaglieri dandár fűvószenekara*<sup>59</sup> – *a novarai Centauro dandár Bersaglieri fűvószenekara*<sup>60</sup>; *a Garibaldi brigád elitalakulata, a San Marco zászlóalj*<sup>61</sup>.

Al contrario dei nomi dei partiti, i nomi delle associazioni sportive vengono mantenuti nella versione originale, soprattutto per la grande popolarità, in Ungheria, del calcio italiano. Arrivano in Ungheria prima di tutto i nomi delle squadre calcistiche: *Milan – AC Milan, Internazionale e Inter, Roma, Lazio, Juventus e Juve*, ecc.

I nomi delle testate giornalistiche e di informazione radiotelevisiva vengono pure mantenuti nella forma originale. Osservo che le denominazioni dei giornali italiani contengono spesso l'articolo definito, e nei testi ungheresi essi sono riportati correttamente, cioè assieme all'articolo (*il Tempo, l'Espresso, La Stampa, La Repub-*





*blica, Panorama, Chi, La Gazzetta dello Sport, Il Giornale, l'Unità*<sup>62</sup> ecc.). Oscilla la scrittura con maiuscole o con minuscole dell'ente televisivo statale (RAI<sup>63</sup> – Rai<sup>64</sup>).

I nomi degli avvenimenti culturali, che spesso sono delle vere e proprie feste in Italia, vengono il più delle volte riportati nella forma originaria e poi corredati di una, spesso, abbondante descrizione dell'avvenimento stesso; così tutto l'insieme (il nome in italiano, la descrizione) serve da «richiamo esotico» per potenziali turisti: *beköszöntött a ferragosto, a szabadság időszaka*<sup>65</sup>; *Velence a Regata Storica ünnepén*,<sup>66</sup> *Paliodonna Udinében*,<sup>67</sup> *a sienai Palio nevű történelmi lovasverseny és felvonulás; megismétlik a történelmi lovasjátékot, a «calcio in livreat»; a «kosztümös football»*.<sup>68</sup> Non mancano tentativi di traduzione misti a informazioni: *a kocsifelrobbantása néven ismertté vált húsvéti ünnepség Firenzében, a kosztümös harci játék és a csónakverseny Pisában, a velencei regatta*.<sup>69</sup> – Nell'anno Duemila si festeggia il *Giubileo*. È interessante notare che già alcuni anni fa, quando si leggeva dei primi preparativi,<sup>70</sup> i giornalisti cercavano di usare, accanto al corrispondente corretto *szent év* anche la parola *jubileum* che ha nell'ungherese soltanto il significato di 'ricorrenza',<sup>71</sup> non ha invece l'accezione specifica in questione: *a szent év, a jubiluem; a jubileum éve* (si tratta, chiaramente, della traduzione letterale di *l'Anno del Giubileo*); *a jubileum technikai előkészítő bizottsága*<sup>72</sup>; */ a felvonulás/ a jubileummal egy időben legyen*<sup>73</sup>. Siamo, in questo caso, testimoni di come una parola si arricchisce di una nuova accezione. Nel linguaggio giornalistico si nota anche la convivenza dei due termini: *a jubileumi szent év*<sup>74</sup>. Esistono anche le varianti combinate con il numero dell'anno (*a 2000., jubileumi év*;<sup>75</sup> *a 2000-es szentév*;<sup>76</sup> *a kétezredik év nagy jubileumát*<sup>77</sup>).





Parlando degli influssi che possono arrivare dall'Italia degli ultimi decenni, è impossibile non menzionare il grande movimento politico di «Mani Pulite». L'espressione stessa viene sempre tradotta, e sempre in *Tiszta kezek*, alcune volte con l'aggiunta di *politikájamoalgalma*, spesso tra virgolette.<sup>78</sup> Le pure usatissime *Tangentopoli* ed *Affittopoli* sono apparse invece nell'ungherese nelle versioni originarie.<sup>79</sup>

Vorrei menzionare ora le denominazioni delle manovre militari italiane di cui siamo stati testimoni durante il conflitto in Albania. L'*Azione Alba* era stata tradotta in *Napkelte akció*<sup>80</sup>, in un altro quotidiano troviamo in un primo momento *a Napkelte (Alba) fedőnevű albániai katonai misszió*<sup>81</sup>, che più tardi viene semplificato in *Napkelte hadművelet*<sup>82</sup>. La stessa voce è stata resa (con il mantenimento della parola italiana) con *Alba akció/hadművelet* nella sezione ungherese della BBC.<sup>83</sup>

Vengono resi in traduzione i nomi dei titoli e delle onorificenze (*a Köztársaság Lovagja*<sup>84</sup>; *az Olasz Köztársasági Érdemrend Lovagi Nagykeresztje*<sup>85</sup>) e le denominazioni dei premi artistici (*Arany Oroszlán, Arany Palma*<sup>86</sup>).

#### b) Nomi di istituzioni indigene d'impronta italiana

In conseguenza dei plurisecolari rapporti italo-ungheresi (che in ultima analisi possono essere detti pacifici e basati su una reciproca simpatia e attrazione) e ancora, in conseguenza dell'immagine positiva dell'Italia agli occhi degli ungheresi, ultimamente nel nostro Paese proliferano diverse denominazioni italiane (o pseudo-italiane).

Sono presenti prima di tutto le grandi ditte che hanno istituito filiali o ditte miste anche in Ungheria. I nomi *FIAT, Ferrero, Italgas, Pirelli, Parmalat, Ganz Ansaldo*,





*Olivetti, Beretta, Generali, Italinox* ecc. entrano nella realtà quotidiana dell'ungherese medio, anche attraverso gli slogan pubblicitari. La loro presenza, assieme al loro successo, incita le imprese a scegliere nomi italiani.

Anche in Ungheria sono forse la moda e il *design* che risentono di più di un'impronta italiana; ecco alcuni nomi, tra i moltissimi, che si vedono per le strade sulle insegne dei negozi, o tra quelli che si trovano sui diversi elenchi telefonici<sup>87</sup>: *Bianca divatáru, Bossi divatáru, Nervesa Sartoria d'Europa, Capri Kereskedelmi Bt, Moderno Olasz Divat Kft., Ritmó Divatáru, Rocco Jeans Kft., Signora Női Divatáru Kft., Simeoni Divatáru, Italia-Moda Kft.*<sup>88</sup>; *Giorgió Divatáru, Emporium Kft.* (molto probabilmente per influsso dell'*it. emporio* usato nei nomi delle ditte di moda, cfr. *Emporio Armani*), *primaVera divatáru, Bambola Klub; Tuttomobili, Quattromobili, Caracalla konyha-stúdió, CasaItalia Mobili, Unico Bútorstúdió* ecc. In altri campi, talvolta difficili da individuare, le denominazioni italiane sono meno frequenti: *Creditori Rt., Fornetti Kft., Baggió műszaki bizományi, Ceramica Bella Kereskedelmi Bt., Ceramica Italiana Kft., Cellini ötvösműhely Gmk., Canova Bt., Lancetta Épületszobrász Kft., Lombardi Kft., Cuore Italiano Kft., Cosimo Kft., Corsi és Corsi Kft., Ombra di Luna Kft., Corvo Bianco Külkereskedelmi Kft., Csento Bt. Borkimérés, Ultimo Auto*, ecc.

Come in tutto il mondo, la cucina italiana è molto popolare anche in Ungheria. Viene notata senz'altro anche dai «non addetti ai lavori» la frequenza di nomi italiani sulle insegne dei ristoranti, di gelaterie, di pizzerie<sup>89</sup> ecc.. Elenco, dal mio campionario, denominazioni prima di tutto budapestine: *Belcanto Étterem, Café Verdi, Claudia Vendéglő, Galilei Étterem és Pub, Isolabella Café, Laguna Vendéglátó Bt., La-Luna Exkluzív Bt., Marcello Olasz Kisvendéglő, Marco Polo Étterem, Mirillő Vendég-*





*látó Kft., Napoletana Étterem, Pizzéria és Biliárd, Pizzeria Trattoria, Ristorante Italiano, Spagetti-Ház, Szicíliai Étélbár, Venezia Étterem/Ristorante, Bella Itália Vendéglő, Faustó Étterem, Mare-Monti Olasz Vendéglő, Ristorante da Bello il Mare, Burattino Bt., Kis Itália, Old Firenze, Ginó jégkrémüzem, Primavera fagyalaltozó, Artigiana Gelati Fagyalaltozó, Okay Italia, Don Dodó Étterem, Fiorentina Espresso, Pasta-Pusztta Kft, Cappuccino Tejivó, Milánó Bár, Tiamo Bár, Franco Cukrászda, ecc. Portano il nome di personaggi italiani Papageno Pizzéria, Visegrád Rigoletto Kft., Pinocchio szendvicsbár, Pinocchio Ristorante/Pizzéria. Nella denominazione *Tintoretto borozó*, il nome del famoso pittore italiano non dev'essere inteso nel suo significato originale di nome proprio, qui si tratta dell'ormai consueto *slang* dei bevitori in cui *tintázni* equivale a 'bere', e da qui lo scherzoso *tintoretto* 'il bere, lo stato di ubriachezza, ecc.'*

Per quel che riguarda invece i locali i cui nomi contengono la parola *pizza* o *pizzeria/pizzéria*, l'elenco potrebbe essere infinito. Contengono la parola *pizzeria*, tra tanti altri, i seguenti: *La Palma, Donna, Franco Ricci, Leonardo, Mamma Rosa, La Gondola, Sandro, Don Roberto, Trattoria-Pizzeria Al Danubio*; contengono invece *pizzéria* le seguenti: *Szieszta, Il Treno, La Prima, Lagúna, Mammamia, Don Francesco, Don Roberto, Inferno, Kispesti Fórum, Kutas, Piedone, Toscana, Rimini, La Gondola, Don Corleone, Don Papa, Don Stefano, Donna Tonna, Capri, Judit, Paradiso, MOB, Rocco*. Contengono, infine, la parola *pizza*: *Pizza Pronto Kft., Pizza Udvar Gmk., Pizza-Bravó, Pizza-Gigi Kft.* In questi ultimi si avverte l'inversione del determinante e del determinato, ordine consueto nei sintagmi attributivi ungheresi, giacché i ristoratori ritengono importante mettere al primo posto, come richiamo, la parola «esotica» *pizza*.

Come curiosità menziono infine *San Gelato gelateria* a Nyíregyháza (il dato risale all'anno 1997).

Molti tra questi nomi, sono semplici richiami al gusto italiano; altri vogliono essere spiritosi o cercano, anche linguisticamente, una «pacifica soluzione» con l'ungherese in quanto si tratta di nomi misti dalla musicalità incerta.

Per quel che riguarda i classici nomi di istituzione, un'impronta italiana è quasi inavvertibile. Tra le scuole abbiamo, a Budapest, meno di dieci casi: *Giorgio Perlasca, Montessori, Don Bosco, San Filippo Neri, San Vincenzo da Paola* (le ultime ovviamente, cattoliche); sono scuole private per l'insegnamento della lingua italiana lo *Studio Italia* e il *Centro Italiano*. Tra i nomi degli alberghi menziono gli hotel *Marco Polo, Dunabardi, Luna, Ventura*, e inoltre *Rosella Panzió e Siesta Villa*. Portano nomi italiani anche alcune agenzie di viaggi (*Cipollino, Giulia Travel, Budaventura*, ecc.). Menziono, infine, la nascita di un nuovo teatro che fu denominato *Piccolo Színház*<sup>90</sup>, forse non soltanto a causa delle sue dimensioni ridotte.

Da un paio di anni si usa anche in Ungheria alzare, durante le partite, degli striscioni da parte dei sostenitori delle squadre. Una raccolta delle iscrizioni (in parte anche italiane) sugli striscioni è stata pubblicata sul nostro quotidiano sportivo;<sup>91</sup> il fenomeno è stato analizzato invece da un punto di vista linguistico nel 1994 da Imre P. Kovács.<sup>92</sup> Anche un nostro ex studente, Norbert Farkas, ormai provetto giornalista sportivo, ha raccolto altri dati ancora (gennaio del 1997). Ecco un elenco delle espressioni raccolte da queste tre fonti, molte delle quali forse non sono più

in uso: *Vecchi Leoni*, *Forza Kispest*, *Senza tregua*, *Irriducibili*, *Curva Nord*, *Corleone*, *Oro orda*, *Ultras dei curva rosso*, *Forza ragazzi*, *Avanti leoni*, *Nuova guardia* (tifosi del Kispest-Honvéd); *Viola versione*, *Viola corps*, *Viola caos*, *Inferno viola* (tifosi dell'Újpest); *Angelo territorio* (tifosi del Vasas); *Commando Ultra d'Isola* (Csepel); *Ultras rossi neri* (Pécsi Msc); *Brigate Ultra* (Debreceni VSC); *Arancia Meccanica* (Nagykanizsa); *Viola Fanatics*, *Forza Viola*, *Viola settore* (Békéscsaba); *Torcida* (?), *Brigade /sic// della Morte* (Zalaegerszeg); *Partigiani Azzurri* (Szeged). *Arancia Meccanica* fu importato, secondo Farkas, dai supporter della Juventus ed è un prestito dal titolo del famoso film. Farkas mi ha ancora comunicato che, parlando con i tifosi, ha saputo che le espressioni sono state prese dal giornale italiano *Supertifo* e che i tifosi non hanno la minima idea del significato delle espressioni usate (anche se è giusto l'uso dei nomi dei colori per le proprie squadre!). Si vede anche un'iniziativa propria nell'inventare le scritte, che sono spesso sbagliate o, essendo «calchi», poco comprensibili (*Angelo Territorio* = Angyalföld!).

La popolarità e il prestigio dello sport italiano si rispecchiano nel fatto che perfino una rivista sportiva fondata nel 1995 (sebbene di vita effimera) venne intitolata *Sportissimo*. (Sull'uso e sull'espressività, anche nell'ungherese, del suffisso *-issimo* parlerò trattando, prossimamente, i marchionimi.)

Ha lasciato traccia nell'ungherese perfino il movimento di «Mani Pulite»: nell'estate del 2000, infatti, si è formata l'associazione *Tiszta Kezek Alapítvány*, che ha lo scopo di difendere i cittadini dagli abusi dell'amministrazione e di tutelare l'immunità della vita pubblica.<sup>93</sup>

È curioso che sui battelli da diporto sul Danubio si leggesse, alla fine degli Anni Novanta, il nome di un programma presentato sulle navi: *Dunabella*; un perfetto conio mitteleuropeo?

## N O T E

1 Si è parlato dei nomi propri italiani nell'ungherese su «Nuova Corvina» 4–1998 (pp. 75–85) e 6–1999 (pp. 104–112).

2 «Pesti Hírlap», 29. 1. 1993, 29–30. 1. 1994; «Új Magyarország», 23. 6. 1992; 10. 8. 1992; «Magyar Nemzet», 15. 6. 1989

3 «Népszabadság», 21. 3. 1992; «Pesti Hírlap», 5. 3. 1992

4 «Magyar Nemzet», 31. 1. 1996

5 «Magyar Nemzet», 2. 1. 1999

6 «Magyar Nemzet», 2. 9. 1994

7 «Magyar Nemzet», 23. 7. 1996; 11. 9. 1999

8 «Magyar Nemzet», 11. 9. 1999

9 «Magyar Nemzet», 28. 8. 1989

10 «Népszabadság», 28. 12. 1991

11 «Magyar Nemzet», 11. 9. 1999

12 «Magyar Nemzet», 22. 8. 1998; 24. 12. 1998

13 «Autósélet», gennaio 1992

14 «Magyar Nemzet», 24. 1. 1996

15 «Magyar Nemzet», 22. 2. 1995



- 16 «Új Magyarország», 1. 11. 1993
- 17 «Magyar Nemzet», 20. 5. 1995
- 18 «Pesti Hírlap», 18. 6. 1993
- 19 «Magyar Nemzet», 20. 5. 1995
- 20 «Pesti Hírlap», 4. 11. 1993; 24. 12. 1993
- 21 «Magyar Nemzet», 31. 1. 1996
- 22 «Magyar Nemzet», 22. 2. 1995
- 23 «Pesti Hírlap», 27. 9. 1993
- 24 «Magyar Nemzet», 9. 1. 1996
- 25 «Magyar Nemzet», 16. 8. 1995
- 26 «Magyar Nemzet», 11. 10. 1997
- 27 «Új Magyarország», 12. 2. 1994
- 28 «Pesti Hírlap», 12. 8. 1992
- 29 «Magyar Nemzet», 18. 9. 1995
- 30 «Magyar Nemzet», 18. 4. 1995, 13. 6. 1995
- 31 Noto che nel TG serale del 17. 5. 1996 della Televisione Ungherese *Ulivo* fu tradotto *Olajág ...*
- 32 Tutti dal resoconto delle elezioni dell'aprile 1996, su «Új Magyarország», 23. 4. 1996 e anche su «Magyar Nemzet», 11. 11. 1996
- 33 «Magyar Nemzet», 26. 3. 1994, 12. 6. 1995
- 34 «Új Magyarország», marzo 1994
- 35 «Magyar Nemzet», 20. 10. 1999
- 36 «Új Magyarország», 12. 2. 1994
- 37 «Magyar Nemzet», 22. 4. 1996; 23. 4. 1996, 11. 11. 1996; 18. 10. 1997
- 38 «Új Magyarország», 23. 4. 1996
- 39 «Magyar Nemzet», 10. 4. 1997
- 40 «Magyar Nemzet», 29. 4. 1997
- 41 «Új Magyarország», 10. 12. 1993; «Népszabadság», 12. 4. 1997
- 42 «Magyar Nemzet», 26. 3. 1994; 16. 9. 1996
- 43 «Új Magyarország», marzo 1994
- 44 «Magyar Nemzet», 26. 3. 1994
- 45 «Magyar Nemzet», 20. 4. 1996
- 46 «Magyar Nemzet», 10. 4. 1997
- 47 «Magyar Nemzet», 10. 4. 1997
- 48 «Népszabadság», 12. 4. 1997
- 49 «Magyar Nemzet», 16. 9. 1996
- 50 «Magyar Nemzet», 18. 9. 1995
- 51 «Magyar Nemzet», 23. 4. 1996
- 52 «Magyar Nemzet», 26. 3. 1994, 16. 9. 1996
- 53 «Magyar Nemzet», 26. 3. 1994
- 54 «Magyar Nemzet», 23. 4. 1996
- 55 «Magyar Nemzet», 20. 10. 1999
- 56 «Magyar Nemzet», 14. 6. 1995
- 57 «Magyar Nemzet», 4. 8. 1981; «Új Magyarország», 4. 11. 1993
- 58 «Magyar Nemzet», 24. 4. 1993, 4. 3. 1995, 26. 7. 1997; «Népszabadság», 11. 6. 1997
- 59 «Napi Magyarország», 13. 6. 1998
- 60 «Magyar Nemzet», 13. 6. 1998
- 61 «Magyar Nemzet», 22. 4. 1997

- 62 Dati trovati in diversi quotidiani ungheresi tra il 1984 e il 2000
- 63 «Új Magyarország», 5. 11. 1992, 6. 8. 1993; «Népszabadság», 25. 2. 1992; «Magyar Nemzet», 14. 6. 1995
- 64 «Pesti Hírlap», 29-30. 1. 1994; «Magyar Nemzet», 9. 9. 1996
- 65 «Magyar Nemzet», 1. 8. 1987
- 66 «Új Magyarország», 18. 8. 1995
- 67 «Magyar Nemzet», 4. 10. 1997
- 68 «Magyar Nemzet», 6. 7. 1995
- 69 Si tratta dello «scoppio del carro» e del «gioco del ponte»; «Magyar Nemzet», 6. 7. 1995
- 70 Il mio primo dato a proposito risale al 11. 8. 1995 sul «Magyar Nemzet»
- 71 «Jubileum Nevezetes v. örvendetes esemény /kerek/ évfordulója, emlékünnepe; jubileumi jubileummal kapsz.» (Magyar Értelmező Kéziszótár, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978, p. 631)
- 72 «Magyar Nemzet», 4. 1. 1997
- 73 «Magyar Nemzet», 11. 7. 2000
- 74 «Magyar Nemzet», 1. 10. 1999, 18. 2. 2000
- 75 «Népszabadság», 26. 2. 1997
- 76 «Magyar Nemzet», 26. 3. 1999
- 77 «Magyar Nemzet», 11. 7. 2000
- 78 «Magyar Nemzet», 16. 4. 1996, 20. 4. 1996; «Új Magyarország», 9.5. 1996, 16. 4. 1996; Radio Kossuth, 10. 10. 1996
- 79 «Magyar Nemzet», 18. 9. 1995, 13. 11. 1995; «Népszabadság», 12. 4. 1997
- 80 «Magyar Nemzet», 7. 4. 1997
- 81 «Népszabadság», 8. 4. 1997
- 82 «Népszabadság», 15. 4. 1997
- 83 La sera del 15. 4. 1997
- 84 «Nemzeti Sport», 4. 7. 2000
- 85 «Magyar Nemzet», 25. 3. 1989
- 86 «Magyar Nemzet», 30. 12. 1996
- 87 Ho utilizzato l'elenco degli abbonati di Budapest del 1999 e del 2000.
- 88 Tutti dalle Pagine Gialle (*Arany Oldalak*) dell'anno 2000
- 89 La parola *pizzeria* è entrata nell'ungherese, pare definitivamente, nella forma *pizzéria*, e questo viene attestato anche dai dati da me raccolti.
- 90 «Magyar Nemzet», 6. 10. 2000: «A Hírnév című musical diszbemutatójával nyitja meg kapuit a Piccolo Színház holnap 19 órakor a IX. kerületi Török Pál utca 3. szám alatt, a korábbi Pinceszínház helyén.»
- 91 «Nemzeti Sport», 11. 7. 1993
- 92 V. anche P. Kovács Imre: «Nyelvi vetélkedő» a futballpályákon. *Édes Anyanyelvünk*, XVI (1994), 2, p. 7
- 93 «Magyar Nemzet», 14. 7. 2000

IL *DIZIONARIO DEL DIALETTO FIUMANO* (DDF) DI SALVATORE SAMANI, OLTRE AD ESSERE UNA PREZIOSA, MA LIMITATA FONTE DEL LESSICO DEL VERNACOLO IN QUESTIONE, CONTIENE ANCHE INDICAZIONI ETIMOLOGICHE RIGUARDANTI I PRESTITI.

# Noterelle etimologiche fiumane

ISTVÁN VIG

EL **DIZIONARIO**, TUTTAVIA, DI NUMEROSE PAROLE CHE SICURAMENTE PROVENGONO DA ALTRE LINGUE, NON VIENE CITATO ALCUN ETIMO, MENTRE ALTRE SONO SEGUITE SOLTANTO DA UNA GENERICA ALLUSIONE ALLA LINGUA A CUI RISALGONO; INFINE, TALUNE ETIMOLOGIE PRESENTI DOVREBBERO ESSERE MEGLIO PONDERATE, RIVEDUTE E MODIFICATE. LO SCOPO DI QUESTO CONTRIBUTO È APPUNTO QUELLO DI FACILITARE UN LAVORO DI REVISIONE, COLMANDO ALCUNE DELLE LACUNE PRESENTI NEL DDF: precisando gli etimi controversi, potremo contribuire a che si abbia una migliore conoscenza dell'origine del lessico fiumano.

**Batic'** [batit?] «s.m., pestello. Voce croata» (DDF:32). Diminutivo di bat 'mazza; maglio', 'strumento di legno con manico e testa' (HSTRj:34; RjHj:23), batic' '1. piccolo martello 2. Moncherino' (RjHT:14) è documentato anche nel croato ciacavo nel senso di 'Klöppel, Trommelstock' (ČDL 1:39). Nella parola fiumana c' è il segno grafico per [tʃ] che sostituisce il fonema croato /č/.

**Càssiza** «s.f., polenta poco soda sulla quale si versa il latte. La si dà ai bambini e alle gestanti. Voce slava» (DDF:45). Dalla parola base croata kaša [kaʃa] 'cibo di frumento, di miglio, di granoturco, di fagioli, ecc. macinati' documentata sia nella lingua standard che nei dialetti ciacavi (Arj 4:884; ÈDL 1:412; RjHj:256; RjHT:327). L'etimo può essere tanto kašica quanto cassa (da kaša) munito

Collaboratore della «Nuova Corvina» fin dal primo numero, docente universitario, insegna croatica all'Istituto di Lingue Slave e Baltiche dell'Università Loránd Eötvös di Budapest, dove tiene anche corsi di storia della lingua italiana. Tiene inoltre vari corsi di linguistica italiana alla Scuola di Studi Superiori Daniel Berzsenyi di Szombathely. Si occupa di rapporti linguistici e letterari italo-croati, nonché di storia della lingua italiana.



del suffisso croato *-ica* tanto produttivo nel fiumano, aggiunto a parole di varia origine, cfr. *bubize*, *butoriza*, *caiseriza*, *capoviza*, ecc. (DDF: 39, 40, 41, 44). Il fonema /ʃ/ che manca nel sistema fonologico fiumano, è stato sostituito da /s/. *Kása*, prestito da una lingua slava non identificabile con precisione, esiste anche in ungherese (TESz 2:396).

*Clobasse* «s.f. pl. antiq., salsicce. Dal croato *kobasa*» (DDF:49). L'etimo presupposto dal Samani non spiega la presenza di /l/ nella parola fiumana. Si tratta piuttosto del triestino *clobasa/clobaza* di origine slovena (GGDT:159), passato anche nel fiumano, che di *klobasa*, diffuso nei dialetti ciacavi dell'Istria (cfr. Arj 5:134). Il croato standard ed i dialetti ciacavi di Dalmazia hanno *kobasica* (ĀDL 1:424; RjHJ:265; RjHT:343). L'ungherese *kolbász* è un prestito dalle lingue slave meridionali (nell'ipotesi più probabile) o dallo slovacco (TESz 2:523).

*Coprivici* «T. bot., frutto del bagolaro (*Celtis Australis*)» (DDF:53). Risale al croato dialettale *koprivíc* 'bagolaro: pianta e frutto', documentato nella zona dell'Adriatico nordoccidentale, diminutivo di *kopriva* 'ortica'. Il significato 'bagolaro' è dovuto alla somiglianza tra le foglie delle due piante (Arj 5:313; ERjHSJ 2:150).

*Cripiza* «s.f., piccola carrozza con mantice» (DDF:55). Cfr. triestino *grìpiza/crìpiza* 'carrozzella rustica' prestito dallo sloveno *kripica* 'specie di vettura, canestro' derivato da *kripa* 'cesta', che risale a sua volta al tedesco medio *Krippe* 'cesta; greppia, mangiatoia' (ESSJ 2:93; GDDT:282). *Gripica* e *kripica* 'vettura signorile' (Arj 3:434; ERjHSJ 1:619), 'calesse, carretta' (RjHT:364), a Lika ed altrove, risalgono a *kripa* documentata in Istria dal XVII secolo in poi: questo sembra confermare l'origine slovena anche delle voci croate. Scartata la provenienza croata, siamo propensi a ricondurre la parola fiumana al triestino, proprio in virtù del maggiore prestigio culturale di Trieste rispetto a quello esercitato dalla civiltà slovena. La parola è diffusa anche in altri dialetti romanzi in Istria, *grìpisa* 'carro a traino equino, con pianale, sponde e cassetta' a Capodistria (DSFEDC:97), 'sorta di carrettina' a Valle (DDV:54).

*Crizici* «s.m. Usato nella loc. avv. «far crizici» (rinunziare, farci la croce). Dal croato «*križ*»» (DDF:55). Risale a *križić* 'crocetta, piccola croce' diminutivo di *križ* (Arj 5:591). Il fonema /ʒ/ è stato sostituito da /z/.

*Gemper* «s.m. maglia di lana colorata che s'indossa sopra la camicia 'pullover'. Dall'inglese 'jumper'» (DDF:77). L'etimo della parola si rivela, in ultima analisi, veramente *jumper*, ma non si tratta di un prestito diretto dall'inglese. Ne sono prova la mancanza del termine in italiano, veicolo di trasmissione di tante voci di civiltà da altre lingue verso i dialetti, nonché la mancanza dello stesso in altri dialetti veneti. La voce risale al croato *dzemper*, prestito dall'inglese e documentato anche nei dialetti veneti di Dalmazia (VDVD:88), esposti anch'essi all'influsso croato.

**Jaraz** ['jarats] «s.m., orzaiolo. Voce regionale croata» (DDF:220). Da **jarac** [jarats] '1) capro(ne), becco 2) orzajuolo 3) orzo estivo' (RjHT:297). I dialetti ciacavi di Dalmazia ed il croato standard non hanno il significato 2) (Arj 4:464; ČDL 1:371; RjHJ:237).

**Landize** «s.f. pl., dolce popolare fatto con fettine di pane raffermo, latte, uova e zucchero» (DDF:92). Dal croato **landica**, diminutivo di **landa** 'fetta' (Arj 5:897; RjGMS:159; RjHT:384), che sarebbe di origine dalmatica (ERJHSJ 2:267).

**Palacìnca** «s.f., frittella d'uova, latte, farina, ripiena di marmellata. La voce è di provenienza piuttosto croata (*palacinka*) che ungherese (*palacsinta*) in quanto l'ungherese, lingua lessicalmente molto povera, ha mutuato dal croato, come da altre lingue, numerose voci.» (DDF:120). L'etimo della parola fiumana è *senza dubbio* croato, altrimenti non si potrebbe spiegare la presenza di /k/. Per quanto attiene al resto della spiegazione fornita dal Samani, esso rivela l'elevatissimo grado di diletterantismo dell'autore. Analizziamolo per punti:

- 1) La voce croata, documentata dal 1881 in poi, è un prestito dall'ungherese, che a sua volta risale al rumeno (ErJHS 2:590; Hadrovics:393)!
- 2) Quanto alle lingue europee (in senso geografico e non limitatamente alla sola Unione Europea), non ha nessun senso parlare di ricchezza o povertà lessicale di una lingua rispetto all'altra, perché ciascuna di esse è in grado di esprimere né più né meno quello che le altre possono esprimere: sul piano della **comunicazione**, infatti, non esiste tra esse differenza alcuna. Sotto questo aspetto l'origine del lessico di una lingua non ha rilevanza di sorta.
- 3) Ogni lingua europea contiene (o conteneva) un certo numero di prestiti che variano (o variavano) a seconda di circostanze e ragioni politico-culturali. Per completare il quadro del diletterantismo dell'autore, riporteremo qualche altro esempio illuminante. 1) Sotto il lemma **gulas** (p.82), volendo esemplificare il carattere agglutinante dell'ungherese, Samani cita il falso **embe-rekinknek** 'ai nostri uomini' al posto di **embereinknek**! 2) Nel tentativo di classificare l'italiano e l'ungherese, l'autore asserisce che il primo è indo-europeo flessivo, mentre il secondo è asiatico agglutinante. Prescindendo dal fatto che l'italiano ha numerosi tratti non flessivi e, parimenti, l'ungherese ne presenta di non agglutinanti, le coppie di aggettivi appena citate rispecchiano due tipi di classificazione diffusissimi nella linguistica: quella **tipologica** (flessivo, agglutinante) e quella **genetica** (indoeuropeo). La classificazione genetica usa, per le lingue turche agglutinanti, l'aggettivo **altaico**, ed il termine **ugro-finnico** per altre lingue agglutinanti come l'ungherese, il finnico, l'estone, ecc.: l'aggettivo **asiatico**, in questo contesto, non ha nessun senso!

**Pàprica** «s.f. bot., peperone» dall'ungherese **paprika** secondo il Samani (DDF:122). La parola si spiega senza problemi né forzature anche come prestito croato. La voce croata è passata anche in ungherese (TESz 3:93-94). **Papriche** è documentato anche a Capodistria (VG:733).

**Pèc** [pek] «s.m., fornaio. Dal ted. «**Backer**» con sostituzione della labiale, donde il croato «**pekar**»» (DDF:126). Non si tratta di sostituzione di fonemi, perché già nei dialetti tedeschi meridionali ed austriaci l'opposizione **sordo:sonoro** non esiste in posizione iniziale: si ha solo la consonante sorda. **Pèc** si trova anche nel capodistriano (DSFEDC:156). Tenendo conto della diffusione della nostra parola in altre lingue geograficamente vicine (sloveno, croato caicavo e ciacavo, ungherese) in cui essa risale direttamente al bavaro-austriaco **Beck** con [p] iniziale (se escludiamo il rumeno, dove è passata dall'ungherese), è superfluo postulare una mediazione slovena per le voci triestina e capodistriana: anch'esse sono prestiti bavaro-austriaci (Arj 9:760; CDL 1:789; ERjHSJ 2:628; RjHT: 632-633; TESz 3:146-147).

**Pèsterna** «s.f., bambinaia. Voce d'uso comune derivata dal croato 'pjestovati', allevare i bambini.» (DDF:132). In croato esiste solo **pestinja** 'bambinaja' (RjHT:636), da cui è difficile spiegare **pesterna**. Si tratta di una parola irradiatasi dal triestino, come sostengono alcuni studiosi a proposito della sua diffusione a Pirano e nelle zone non direttamente esposte all'influsso sloveno, e che risale allo sloveno **pestrna** (DSFEDC:159; GDDT:453; VG:769). In sloveno la forma antica è **pestunja** (SSKJ 3:578). L'ungherese **pesztonka**, oggi di uso prevalentemente dialettale, è un prestito dallo slovacco o dall'ucraino (TESz 3:174).

**Pognava** «s.f. antiq., coperta di lana da letto» (DDF:137). Dal croato **ponjava** [poava] (anche) coperta, coperta da letto, dial. **ponava** (Lovran, Istria) 'Bettedecke' (Arj 10:769; ERjHSJ 3:8). L'ungherese **ponyva** è un prestito da qualche lingua slava meridionale, o forse dal russo (TESz 3:251).

**Zifut** «s.m. spreg., ebreo. La voce è diffusa nei paesi slavi» (DDF:213). Proviene dal croato **čifut** 'spreg. giudeo, ebreo' (Arj 2:51; RjHT:77) che a sua volta risale al turco **çifit/çifat** (ERjHSJ 1:322). La parola doveva esistere anche nei dialetti veneti di Dalmazia, cfr. ciferia 'comunità ebraica (con significato spregiativo)' (VDVD:52). L'adattamento della parola croata presenta due tratti interessanti: a) la sostituzione di /tʃ/ con /ts/, malgrado l'esistenza del fonema /tʃ/ anche in fiumano; b) la conservazione di /t/ finale.

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

- Arj** *Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, I-XXIII, Zagreb, 1880-1976  
**ČDL** M. Hraste-P. Šimunović-R. Olesch (Hrsg), *Čakavisch-Deutsches Lexikon*, I, Köln-Wien, 1979  
**DDF** S. Samani, *Dizionario del dialetto fiumano*, Venezia, 1980  
**ERjHSJ** P. Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, I-IV, Zagreb, 1971-1974  
**DSFEDC** G. Manzini-L. Rocchi, *Dizionario storico fraseologico etimologico del dialetto di Capodistria*, Trieste-Rovigno, 1995  
**DDV** D. Cernecca, *Dizionario del dialetto di Valle d'Istria*, Trieste, 1986  
**ESSJ** F. Bezljaj, *Etimološki slovar slovenskega jezika*, Ljubljana, I (A-J) 1976, II (K-O) 1982



- GDDT** M. Doria, *Grande dizionario del dialetto triestino. Storico, etimologico, fraseologico*, Trieste, 1987
- Hadrovics** L. Hadrovics, *Ungarische Elemente im Serbokroatischen*, Budapest, 1985
- HSTRj** M. Deanović–J. Jernej, *Hrvatsko ili srpsko talijanski rječnik*, Zagreb, 1988
- RjGMS** A. Piasevoli, *Rječnik govora mjesta Sali*, Zadar, 1993
- RjHJ** V. Anić, *Rječnik hrvatskoga jezika*, Zagreb, 1991
- RjHT** D. Parčić, *Rječnik hrvatsko-talijanski*, Zadar, 1901
- SSKJ** *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, I–V, Ljubljana, 1970–1991
- TESz** *A magyar nyelv történeti, etimológiai szótára*, I–IV, Budapest, 1967–1984
- VDVD** L. Miotto, *Vocabolario del dialetto veneto-dalmata*, Trieste, 1991
- VG** E. Rosamani, *Vocabolario giuliano*, Bologna, 1958

L'INTENZIONE DI COMPRENDERE L'IMMAGINE NELLA SUA FUNZIONE E FUNZIONALITÀ SEMIOTICA, SIA PURE ALLA CONVERGENZA DI ESIGENZE FILOSOFICHE, COGNITIVE, SCIENTIFICHE OLTRE CHE LETTERARIE O ARTISTICHE, NON È DEI NOSTRI GIORNI COME IN EFFETTI NON È DEI NOSTRI GIORNI LA CREAZIONE DI PRESUPPOSTI SEMIOTICI PER UN METODO DI ANALISI DEI LINGUAGGI.

# Breve storia dell'immagine semiotica

LUIGI TASSONI

**I**NTUITIVAMENTE SI PUÒ RISALIRE FINO ALLE ORIGINI DEL PENSIERO ANTICO, E A QUELLA ESPOSIZIONE SUO MODO SISTEMATICA CHE SI DEVE AGLI STOICI, NONCHÉ ALLE CURIOSITÀ DEI FILOSOFI GRECI IN GENERE (PLATONE IN TESTA, COME RAMMENTO QUI NEL CAPITOLO INTRODUTTIVO), FINO AD ARRIVARE A GRANDI BALZI AD AGOSTINO (CFR. QUI IL CAPITOLO 3), E, SEMPRE COME CANGURI MILLENARI, A QUEL JOHN LOCKE CHE NEL 1690 ASSEGNA ALLA *SEMEIOTICHÉ* IL RUOLO DI SCIENZA CON DIGNITÀ DI INDAGINE. A TACER D'ALTRO. MA APPUNTO ALCUNI DECENNI PRIMA DEL CELEBRE *Essay*, l'attenzione più specificamente incentrata tanto sul linguaggio dei segni quanto sui segni come linguaggio dà frutto nel famoso *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro (1654, edizione accresciuta 1670). Il trattato di Tesauro consiste in una articolata, labirintica e affascinante esposizione di immagini e conseguenti immaginari, che non pretende di avere carattere sistematico. Là dove l'autore esamina le *arguzie*, ovvero una sorta di retorica della rappresentazione verbale, tocca il punto nodale della questione che molti conflitti ha generato in quanti l'hanno studiata, ovvero della relazione fra immagine come tale e pensiero verbalizzato, qui nello specifico scrittura come elaborazione e rappresentazione visiva. Dunque, è del tutto lecito qui concederci una parentesi sotto il segno di Tesauro, che scrive:

Le arguzie scritte sono Imagini delle vocali: perché lo scritto è un segno della voce, e lo scrivere è un seminar parole sopra la pagina. Ma questa maniera è assai più varia, e più arguta, e più feconda d'ingegnosissimi parti, che la vocale. Percioché di qui nascono le Inscrizioni acute, i Motti delle Imprese, le Sentenze mozze, le Missive laconiche, i Misteriosi caratteri, gli Epigrammi, gli Hierogrammi, i Logogrifi, le Cifre, i Gerghi, che in mille accorte maniere palesano i concetti col ricoprirli. (Tesauro, 1670, p. 20)

A parte la suggestione che nel Sei e nel Settecento coinvolge molta parte del pensiero più impegnato (si pensi, ad esempio, a Vico), qui ci interessa quello speciale rapporto intuito da Tesauro tra segno grafico e segno fonico, voluto, a volte ingenuamente, per disegnare e designare un'immagine del pensiero così come il pensiero in quanto immagine (discorso per immagini, fantastico, criptico, non apparente), per cui è possibile che si «palesino i concetti col ricoprirli», ovvero che si mostri la cosa da dire o da rappresentare nascondendola dentro segni di varia natura. E appunto i segni di varia natura, come spie che mettono in funzione un codice espressivo, comunicativo e cognitivo a un tempo, possono partire per Tesauro da quel potenziale dispositivo semiotico che è il corpo umano:

Tal che possiam dire che le Parole son Cenni senza movimento, e i Cenni son Parole senza romore. Parlano gli occhi con gli occhi: e hanno ora il riso, e ora il pianto per parole. Parlano le ciglia coll' inarcarsi e spiegarsi, parla la bocca, or sogghignando, or sospirando, parla tutto il capo, affermando o negando, parlano i piedi, or tripudiando di gioia, or battendo il suolo distizza, parlano le braccia, or supplici e stese, or inalzate e festanti, parlano le mani tutto ciò che la lingua sa dire e l'arte sa fare. Tutte le dita sono alfabeti, tutto il corpo è una pagina sempre apparecchiata a ricever nuovi caratteri, e cancellarli. Insomma egli è meraviglia come l'Anima tenga ascoso alcun pensiero, havendo d'intorno tante spie quante membra. (Tesauro, 1670, p. 24)

Naturalmente anche per Tesauro tanto la parola udita quanto la figura vista consentono di formarsi *immagini delle cose*, ovvero di chiamare in causa una realtà referenziale, e soprattutto di avviare un processo di trasformazioni mentali che oggi chiameremmo immaginario, vero punto di attrazione del suo trattato, entro il quale si produce una modificazione dei referenti (del riferimento alle cose in quanto immagini):

le Parole passando per le orecchie, non meno che le pitture passando per gli occhi, stampano altrui nella mente le vive Imagini delle cose. La mente adunque (...) ad ogni tua parola successivamente nelle rappresentate forme si trasforma: e fa che l'Anima gioisca, se quelle son gioiviali inhorridisca se horribili se grandi, ammiri se vili, dispregi: i quai mutamenti nel mutamento del ciglio e del sembiante dell'Uditore, come in ispecchio naturale dell'Anima, se malizia nol macchia, vedrai manifestamente apparire. (Tesauro, 1670, p. 155)

Da questi pochi cenni sembrerebbe che l'uomo semiotico di Tesauro sprizzi energia comunicativa da tutti i pori del corpo, trovandosi in quella posizione di rapporto con il reale secondo la quale, se è lecito percepire con tutti i sensi, è egualmente possibile inviare istintivamente segnali, tracce, messaggi, tutto un insieme di indicazioni persino provvisorie, prima ancora che discorsi, anche al fine di farsi percepire.

Nel disegno di una ipotetica storia dell'immagine semiotica, l'immagine in generale sembra essere stata considerata prima di tutto da un punto di vista esterno, come insieme referenziale finito a cui magari rapportarsi per metafora, analogia, corrispondenza, e non sempre come insieme di elementi, e in codici differenziati, anche come percezione a vari livelli. E uno dei punti più spinosi, come si diceva, ha



rischiato di essere il suo rapporto con il pensiero verbalizzato: l'immagine a livello di elaborazione nella mente dell'uomo che è capace di pensare parole in quanto parole. In qualche maniera l'immagine nella sua genericità corrisponde all'ipotesi di un pensiero pre-linguistico che non trova pieno rispecchiamento nell'articolazione del linguistico. L'immagine, informe come quella informale, per esempio dei sogni, si inserisce nell'ordine del linguaggio e nell'ordine del discorso, ma portando con sé l'elemento inquietante e insieme produttivo del caotico. In ogni caso par logico parlare tanto nel caso delle immagini, come la semiotica novecentesca dice sin dai suoi albori, quanto nel caso della lingua e dei linguaggi, di insiemi frammentati, ovvero di significanti che nella loro articolazione tracciano il Senso, ovvero il discorso stesso. Solo se si commette l'errore di far combaciare il Significato con il Referente (vedi la *Breve storia del referente*, a cui questo capitolo si richiama, in Tassoni, 1999, pp. 227–240) si rischia di pensare all'immagine come ad un riflesso di oggetti, di cose, di referenti stabiliti, e inequivocabili. Se invece si guarda alla questione diversamente, e si intende il differente spazio di azione occupato dal Referente rispetto a quello del Significato, meglio si comprende in che misura la funzione del Referente assuma una sua dignità nell'operazione semiotica di presa di coscienza cognitiva del reale o di «interpretazione del mondo»: ed è a questo punto che anche lo statuto dell'immagine andrà considerato da un'altra prospettiva e secondo una dinamica cognitiva del tutto nuova.

Dice Foucault, segnalando il passaggio fondamentale avvenuto nella storia culturale dell'epoca moderna, proprio l'epoca segnata dai Locke e dai Tesauro: «il linguaggio, invece di esistere in quanto scrittura materiale delle cose, non troverà più il proprio spazio se non nel regime generale dei segni rappresentativi» (Foucault, 1996, p. 57)

Come abbiamo visto con Tesauro, quando la mente percepisce qualcosa se ne figura un'immagine, che può essere la raffigurazione generalizzata di cose o cose in movimento, o segnali, o lettere dell'alfabeto, o parole visualizzate mentalmente. A livello percettivo l'immagine si comporta, dunque, come Referente e anche come Segno, quindi nessuna paura se essa si mostra in uno dei possibili linguaggi o codici che l'uomo ha facoltà di intendere: linea, alfabeto, profumo, suono, calore, sapore che sia. Evidentemente la supremazia della lingua, delle lingue umane, fa in modo che qualsiasi tipo di immagine percepita o prodotta cerchi, ma non in assoluto, una traducibilità linguistica. Questo decentramento della supremazia della lingua a favore della relazionabilità fra codici-linguaggi d'altra natura ha determinato nel mondo contemporaneo la necessità di interrogarsi sul ruolo dell'immagine come contenitore e come produttore a più livelli, ipercodificato, costituita da frammenti interdipendenti fra loro. Ed è appunto questa difficile configurazione che cercheremo di intendere riportando le questioni sul tracciato della semiotica nella sua storia più recente: ovvero cercheremo di capire, fra gli interstizi del pensiero semiotico, di quale base ha bisogno per prodursi l'immagine e, in senso opposto, quali operazioni deve compiere la mente umana nel momento in cui percepisce un'immagine come frutto dei cinque sensi (isolatamente o combinati), come frutto dell'elaborazione mentale, creativa, tecnologica, onirica, e così via.

Alla convergenza di queste due frecce (produzione e percezione) sta l'immagine come superficie composita: in questo modo vedremo prima di tutto come lo statuto dell'immagine, in qualsiasi campo, non poggi su certezze, e come essa non nasca mai dal niente, da una *tabula rasa*, e anzi necessiti sempre di «materiali» intralinguistici, agenti spesso come collegamento fra campi, saperi e discipline differenti. Che lo sapessero o no i semiologi, l'immagine è l'oggetto semiotico per eccellenza, tanto affascinante quanto spesso sfuggente.

## SAUSSURE

Nel *Cours de linguistique générale*, quando Ferdinand de Saussure tenta di finalizzare alcune operazioni che nascono nel linguaggio, non può fare a meno di porsi in una posizione intermedia, ovvero tra il problema del funzionamento della mente umana e quello della sua relazione con la realtà circostante. Una situazione elementare, certamente, ma che negli anni in cui Saussure lavora alle sue note e appunti (per i corsi universitari tenuti a Ginevra fra il 1906 e il 1911), assume un carattere piuttosto originale.

Ripercorriamo ora alcuni punti salienti delle lezioni ginevrine, che configurano una inconsapevole teoria dell'immagine verbale rispetto a tutto ciò che *non è verbale*. Dunque, Saussure separa l'aspetto non verbale da quello verbale come produttori di immagini (a differenza del nostro Tesoro che li fondeva reciprocamente trovandovi addirittura delle somiglianze, e considerandoli produttori e prodotti a un tempo), e si concentra soprattutto sul «segno figurativo verbale», come lo chiamerà Lotman (Lotman, 1976, pp. 71-73).

Saussure pensa che

l'immagine verbale non si confonde con il suono stesso e che è psichica allo stesso titolo del concetto ad essa associato. (Saussure, 1976, p. 22)

L'immagine verbale è qui un risultato, o meglio il risultato di un'operazione psichica fra suono e concetto (Significante e Significato).

L'atto di separazione, a cui alludevo più sopra, riguarda la pretesa (linguistica) di separare ovvero, come dice Saussure negli appunti per il *Cours*, di depurare la lingua da *tutto il resto*, onde poter pensare a una lingua come prodotto sociale basato su delle *impronte* comuni lasciate dall'attività ricettiva e coordinativa:

È attraverso il funzionamento delle facoltà ricettiva e coordinativa che si formano nei soggetti parlanti delle impronte che finiscono con l'essere sensibilmente le stesse in tutti. Come bisogna rappresentarsi questo prodotto sociale perché la lingua appaia perfettamente depurata dal resto? Se potessimo abbracciare la somma delle immagini verbali immagazzinate in tutti gli individui, toccheremmo il legame sociale che costituisce la lingua (Saussure, 1976, p. 23)

**UNIVERSALE LATERZA**

**UL**

# Corso di linguistica generale

Ferdinand de Saussure



NC  
12.2000

117



Ecco allora il primo nodo da sciogliere: se per Saussure l'attività ricettiva umana mira a creare queste impronte comuni e la lingua come prodotto sociale stabilisce la sua separazione da *tutto il resto*, sarà ben difficile per il futuro linguista e poi per il semiologo rendersi conto che *tutto il resto* si forma a livello di codici e linguaggi, o semplicemente traduzioni, che, sia pure nell'incertezza, forniscono di un codice a più livelli anche l'oggetto che non ne possiede uno autonomo, sociale, normativo (è il caso della fotografia detta da Barthes nel 1964 «messaggio senza codice»).

La scrittura invece garantisce una certa autorità e sicurezza normativa. Ma ecco che Saussure cerca di spiegarsene le ragioni di prestigio (rispetto alla forma orale) tracciando un interessante percorso che va dall'immagine grafica di una parola e arriva a essere addirittura terreno franco per il linguista. Leggiamo con attenzione il lungo brano:

Ma come si spiega tanto prestigio della scrittura?

1. Anzitutto, l'immagine grafica d'una parola ci colpisce come un oggetto permanente e solido, più adatto del suono a garantire l'unità della lingua attraverso il tempo. Il legame può essere superficiale e creare una unità meramente fittizia: esso è però percepibile assai più facilmente del legame naturale, il solo reale, il legame del suono.
2. Per la maggior parte degli individui le impressioni visive sono più nette e durevoli delle impressioni acustiche, cosicché ci si riferisce di preferenza alle prime: l'immagine grafica finisce per imporsi a spese del suono.
3. La lingua letteraria fa crescere ulteriormente l'importanza immeritata della scrittura. (...)
4. Infine, quando vi è discordanza tra la lingua e l'ortografia, il dibattito è difficilmente risolvibile per chiunque non sia linguista. Senonché il linguista non ha voce in capitolo e di conseguenza la forma scritta ha quasi fatalmente la meglio, poiché ogni soluzione che si richiama ad essa è più facile. Sotto questo aspetto la scrittura si arroga un'importanza cui non ha diritto. (Saussure, 1976, pp. 37-38)

Qui l'immagine grafica che prende il sopravvento sull'immagine acustica preoccupa Saussure che aveva legato a quest'ultima la sua definizione di Significante («image auditive»). Oggi ci preoccupa meno o non ci preoccupa affatto, giacché in entrambi i casi è la supremazia del Significante in generale a prender campo, e sensata si dimostra l'impostazione del linguista ginevrino che pone i due diversi tipi di Significanti, quello grafico e quello fonico, al centro dell'attenzione. *Graphé* o *phoné* che sia, si tratta di immagine che si presenta come Significante: si pone all'attenzione come concretezza, non ancora concettualizzata, materialmente percepibile, che penetra i sensi come elemento materiale (e non diversamente da quanto diceva Tesauro a proposito delle parole che passano «per le orecchie non meno che le pitture passando per gli occhi»).

Questa caratteristica, qui esemplata in miniatura, dell'immagine come Significante, che mantiene la sua materialità percettiva di Significante, rinviando altrove il discorso sul Significato e forse depistandolo, è una delle tipologie più sicuramente riferibili allo statuto dell'immagine.

Non poteva non domandarsi il curioso indagatore di Ginevra in che cosa consista la trasmissione fisiologica dell'immagine acustica, quella che più gli inte-

ressava, e allora eccolo con passione e acutezza disegnare una sorta di circuito che collega i cervelli di due individui, là dove, secondo Saussure, un concetto può far scattare nel cervello una corrispondente immagine acustica che viene emessa, mentre in chi riceve avviene una «associazione psichica di questa immagine con il concetto corrispondente» (Saussure, 1976, p. 21). E così via: dal fenomeno psichico al processo fisiologico (nel parlante), e viceversa (nel ricevente). Il circuito così disegnato cerca e crea corrispondenze, e dunque la percezione parte dalla materialità dell'immagine acustica per formalizzarsi in quel fenomeno psichico (per Saussure) che è il *concept*, ovvero il Significato nel Segno. Sappiamo che il semplice modellino avrà ripercussioni e applicazioni determinanti nella teoria della comunicazione (verbale), ma se estendiamo la nostra attenzione ben al di là del mero atto comunicativo, siamo proprio sicuri che la corrispondenza sia piena e infallibile?

Il potere dell'immagine come linguaggio dell'incertezza e, di pari passo, della possibilità (creativa e cognitiva) poggia su questo semplice dubbio. Dubbio che dovette sfiorare lo stesso Saussure dal momento in cui cominciò a occuparsi del pensiero considerandolo una massa amorfa e indistinta:

Psicologicamente, fatta astrazione dalla sua espressione in parole, il nostro pensiero non è che una massa amorfa e indistinta. Filosofi e linguisti sono stati sempre concordi nel riconoscere che, senza il soccorso dei segni, noi saremmo incapaci di distinguere due idee in modo chiaro e costante. Preso in se stesso, il pensiero è come una nebulosa in cui niente è necessariamente delimitato. Non vi sono idee prestabilite, e niente è prestabilito prima dell'apparizione della lingua.

Di fronte a questo reame fluttuante, i suoni offrono forse di per se stessi delle entità circoscritte in anticipo? Niente affatto. La sostanza fonica non è né fissa né rigida non è un calco di cui il pensiero debba necessariamente sposare le forme, ma una materia plastica che si divide a sua volta in parti distinte per fornire i significanti di cui il pensiero ha bisogno. (Saussure, 1976, p. 136)

Rimanendo pur sempre nell'ambito dell'attenzione alla lingua, non riesce a fare a meno di creare un modellino riguardante il fenomeno del «reame fluttuante» del pensiero *caotico*: la lingua come intermediario tra pensiero e suono attraversa delle ondate, e consente di trarre fuori dal caos, dal fluttuare, dall'indicibile, ciò che può essere certamente detto:

Il ruolo caratteristico della lingua di fronte al pensiero non è creare un mezzo fisico materiale per l'espressione delle idee, ma servire da intermediario tra pensiero e suono, in condizioni tali che la loro unione sbocchi necessariamente in delimitazioni reciproche di unità. Il pensiero, caotico per sua natura, è forzato a precisarsi decomponendosi. Non vi è dunque né materializzazione dei pensieri, né spiritualizzazione dei suoni, ma si tratta del fatto, in qualche misura misterioso, per cui il «pensiero-suono» implica divisioni e per cui la lingua elabora le sue unità costituendosi tra due masse amorfe. Ci si rappresenti l'aria in contatto con una estensione d'acqua: se la pressione atmosferica cambia, la superficie dell'acqua si decompone in una serie di divisioni, vale a dire di increspature appunto queste ondulazioni daranno una idea dell'unione e, per dir così, dell'accoppiamento del pensiero con la materia fonica. (Saussure, 1976, p. 137)

Qui è Saussure stesso a servirsi di immagini in modo funzionale, con lo scopo di spiegarci fenomeni, e ciò facendo ribadisce ancora la materialità tanto del pensiero quanto, ovviamente, del suono. È in questo senso che l'aspetto acustico è immagine: configura materialmente la possibilità di dire qualcosa sottraendo questo qualcosa all'indistinzione fluttuante, caotica, e perciò concreta, del pensiero.

E qui Saussure stesso, come dicevo, pensa per immagini. Non è in sé una scoperta sensazionale, e però ci suggerisce che l'intenzione implicita è quella di raffigurare i processi del significante fonico a livello di elaborazione mentale per immagini, e viceversa (ma la conclusione è mia) di ritenere l'immagine come Significante o insieme di Significanti. Il difficile cammino in cui si discute della sua relazione con l'universo dei Referenti possibili non era certamente da compiere in quella sede, fra i foglietti del *Cours*, che per di più escludono che ci si debba occupare del Referente, o almeno non danno importanza alla questione dal momento che sanciscono l'arbitrarietà del segno.

Ci basti fin qui aver rammentato che per Saussure il cervello funziona facendo ricorso ad immagini, sia che vi ricorra lo studioso con un uso rappresentativo ed esplicativo di fenomeni, sia che consideri la vista delle parole (le parole note) come immagine con valore ideografico per un comune lettore che le abbraccia in un sol colpo d'occhio (Saussure, 1976, p. 46). Allora è il *concept* in sé, come corrispondenza «esatta» con l'immagine acustica, a essersi allontanato, mentre l'ideografia colpisce la mente di questo lettore che si pone di fronte all'immagine della scrittura, necessaria al punto che se viene soppressa lascia, a dir poco, senza orientamento, come dice con «bella» similitudine ovvero ricorrendo ancora una volta ad un'immagine:

Quando mentalmente si sopprime la scrittura, chi è privato di questa immagine sensibile rischia di non percepire più niente altro che una massa informe di cui non sa che fare. È come se si levasse il salvagente a chi sta imparando a nuotare. (Saussure, 1976, p. 44)

## H U S S E R L

In effetti un sottofondo di produttivi dubbi agita anche le pagine che Edmund Husserl scrisse nel 1890, e che, inedite fino al 1970, costituiscono il saggio *Zur Logik der Zeichen (Semiotik)*. Husserl vi parla appunto di pensieri come «rappresentazioni improprie»: val la pena, dunque, di soffermarci ancora su una tipologia di immagini rappresentativa del pensiero, che in questo caso punta sulla questione dell'inconsistenza e dell'incertezza insidiose della rappresentazione del pensiero stesso:

Nel corso di ogni pensiero veloce le rappresentazioni improprie del tipo qui considerato prevalgono in misura straordinaria. Parole o segni della scrittura, accompagnati da fantasmi oscuri e vaghi, singoli e improvvisi elementi distintivi in essi e con essi, inizi rudimentali di attività psichiche, ecc., tutto senza un saldo contenuto e senza consistenza, che ora si riduce a una mera rappresentazione verbale, ora si avvicina, da questo o da quel punto di vista, alla chiarezza della rappresentazione effettiva: questi sono, se osservati da vicino, i nostri pensieri. (Husserl, 1984, p. 73)



Husserl parla di pensieri «osservati da vicino» e, come si è visto, li ritiene preda del più sfrenato relativismo: dagli oscuri e vaghi fantasmi alle tracce di attività psichiche, fino a screditare la «mera rappresentazione verbale». Qui il fluttuare trascinerebbe via ogni consistenza e ogni possibilità di materiale concretezza, se non notassimo la complessità di un tale disegno costituito da elementi provvisori perché simultanei e, come vediamo nel brano che segue, la preoccupazione di dare spazio alla possibilità del rinvio, del riconoscimento e persino della sostituzione in ogni attività di tipo immaginativo:

Sono dati i singoli elementi distintivi, il cui raggruppamento e la cui connessione viene attuata facilmente nell'immaginazione secondo modelli noti e la rappresentazione di qualcosa che assomiglia al fantasma formato serve come sostituto sufficiente per la cosa, che, quando appare, può essere riconosciuta. Se ci siamo sufficientemente familiarizzati con rappresentazioni simboliche ricche di contenuto, che sono sorte in questo modo, segue immediatamente la loro sostituzione con rappresentazioni più comode, più povere di contenuto o affatto esterne (...), quindi corrispondentemente al tratto economico del nostro spirito ripetutamente menzionato. (Husserl, 1984, p. 76)

Non possiamo dire che qui Husserl parli chiaramente di una sua «teoria dell'immagine», ma, come c'era da aspettarsi, si di una fenomenicità dell'immagine che percorre un circuito cognitivo: il qualcosa che assomiglia al *fantasma formato* garantisce il riconoscimento in luogo della cosa. Siamo forse già di fronte a una concezione iconica, ovvero a ciò che, secondo Peirce, partecipa ai caratteri dell'oggetto? (cfr. Peirce, 1980, p. 220)

Vedremo che il problema dell'icona e la critica all'iconismo, proposta da Umberto Eco, si insinua in questa sottile zona d'ombra nella quale la rappresentazione assume come riferimento un modello ed esige la riconoscibilità. Perché zona d'ombra? Perché non si può pigramente assumere la logica modello-copia in assoluto (nel senso di causa-effetto) come prioritaria nella discussione intorno allo statuto dell'immagine in prospettiva semiotica. Husserl lo intuisce al punto da supporre, come abbiamo sentito, che esista una successione di rappresentazioni più povere, ovvero private della forza rappresentativa di partenza. Sembrerebbe una indicazione del passaggio da un tipo di immagine piena legata ad una significatività (o simbolicità), a un tipo, corrispondente, di immagine-segno che permane nella ripetizione, mantenendo il proprio tratto di indicialità. Dunque, diremmo secondo il lessico di Peirce, che si tratta di un Indice, se non fosse da ritenersi oggi poco utilizzabile questa demarcazione fra Icona e Indice (l'Indice per Peirce è un segno «realmente e nella sua esistenza individuale connesso con l'oggetto individuale»). (cfr. Peirce, 1980, p. 220)

## PEIRCE

Nella convinzione che «non ci possa essere pensiero senza segni» (Peirce, 1980, p. 248, originariamente *Prolegomena to an Apology for Pragmaticism*, «The Monist», XV, 1906), in un articolo del 1868 Charles S. Peirce dedica ampio spazio ad una tipologia dell'immagine che pone in essere questioni funzionali e senz'altro utili alla

presente discussione, riguardanti il cosiddetto iconismo o ipoiconismo, che vedremo affrontato analiticamente e confutato da Eco. Non a caso Peirce (in *Some Consequences of Four Incapacities*, «Journal of Speculative Philosophy», II, 1868, pp. 140–57) esplora l'universo percettivo esemplandolo *dall'incertezza che viene dal sogno* (cito parafrasando Caillois): esiste una soggettività in azione che ha a disposizione pochi e inconsistenti dati, per cui la stessa «immagine immediata» altro non sarebbe che un'illusione ovvero, per dirla con Husserl, una ripetizione o una ricostruzione fallace della mente. Sostiene, dunque, Peirce:

non abbiamo alcun potere intuitivo per distinguere fra i vari modi soggettivi di cognizione e quindi spesso pensiamo che qualcosa ci si presenta come immagine immediata, mentre in realtà è costituita dall'intelletto sulla base di esili dati. Questo è il caso dei sogni, come si dimostra dalla frequente impossibilità di darne un racconto intelligibile senza aggiungere qualcosa che avvertiamo non essere nel sogno stesso. Molti sogni, che la memoria, da svegli, ha trasformato in storie elaborate e coerenti, probabilmente, di fatto, devono essere stati meri miscugli di sentimenti. (Peirce, 1980, p. 76)

Dobbiamo partire da questo *miscuglio* e incertezza che sono appropriati all'immagine tanto da divenirne caratteristiche intrinseche. Qualsiasi elaborazione teorica intorno allo statuto dell'immagine non potrà che forzosamente eliminare questo valore del provvisorio, della possibilità, dell'instabilità e della virtualità, che sta nell'immagine come insieme percepito dalla mente (molto simile, sembrerebbe, al flusso caotico per sua natura che Saussure vede nella raffigurazione del pensiero).

Per Peirce l'immagine visiva (che prevale qui al posto dell'immagine acustica di Saussure) è sì una costruzione ma che si basa su qualcosa d'altro, su un confronto, su una relazionabilità sperimentata in base a ciò che chiama «sensazioni precedenti». Secondo questa analisi

quando vediamo, abbiamo un'immagine davanti, si tratta di un'immagine costruita dalla mente in base alle proposte di sensazioni precedenti. Supponendo che le sensazioni visive siano segni, l'intelletto, ragionando su di esse, dovrebbe virtualmente raggiungere tutta la conoscenza delle cose del mondo esterno derivata dalla vista; ma le sensazioni in sé sono del tutto inadeguate a formare un'immagine ovvero rappresentazione assolutamente determinata. Se avessimo una tale immagine, dovremmo vedere sulla superficie totale di sfondo tante superfici particolari, e ciascuna superficie, per quanto piccola, dovrebbe avere un colore determinato. Però, se da una certa distanza osserviamo una superficie maculata, essa appare come se non vedessimo se è maculata o no; mentre, se avessimo davanti un'immagine immediata, essa dovrebbe apparirci o maculata o non maculata. Inoltre, è per via di educazione che l'occhio viene a distinguere minime differenze di colore; ma, se vedessimo soltanto immagini assolutamente determinate, dovremmo vedere ogni colore con una ben precisa tonalità particolare, tanto prima quanto dopo tale allenamento degli occhi. Così, supporre che, quando vediamo, abbiamo un'immagine immediata e compiuta davanti, è un'ipotesi che non solo non spiega assolutamente nulla, ma in effetti crea addirittura difficoltà che richiedono a loro volta nuove ipotesi per essere spiegate. (Peirce, 1980, p. 77)

È evidente che l'immagine non può essere determinata assolutamente. Se ne conclude, con Peirce, che l'immagine non è né immediata in sé né compiuta.

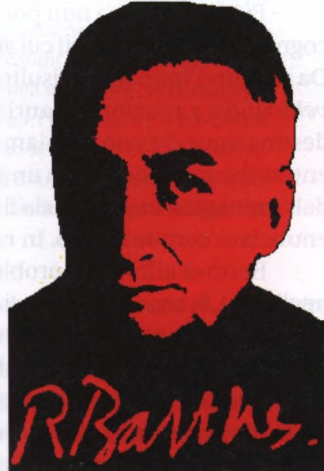
Il massimo che si può dire è che quando vediamo siamo in una considerazione nella quale abbiamo la facoltà di acquisire una considerevole e forse indefinitamente grande quantità di conoscenza delle qualità visibili degli oggetti. (Peirce, 1980, p. 78)

Anche se ci siamo limitati con Peirce, e sia pure un Peirce «addomesticato» per scelta in una direzione del nostro discorso, quella della tipologia dell'immagine visiva, potremmo supporre che questa riflessione ci porta a muoverci in un ambito cognitivo: conoscere il mondo, conoscere il reale, conoscere attraverso la percezione e la produzione di immagini vuol dire innanzitutto entrare in contatto con una gran quantità di informazioni. E fin qui, con la suggestione informazionista, non ci discosteremmo molto da quel cognitivismo ingenuo che ancora non mette in atto una vera e propria semiosi, ovvero anche la facoltà di analizzare l'immagine come linguaggio e come insieme di linguaggi stratificati, posti in quella relazione intertestuale che fa dell'immagine stessa un dispositivo enunciativo.

Il *miscuglio*, dunque, si potrebbe intendere come intertesto.

## BARTHES

Se oggi parliamo addirittura di *dispositivo enunciativo*, *discorso*, *intertexto*, sembrerà del tutto lecito che qualcuno sin dal lontano 1964 si ponesse di fronte al problema supponendo l'azione di una *Retorica dell'immagine*: «(cioè la classificazione dei suoi connotatori) è specifica nella misura in cui è sottoposta alle costrizioni fisiche della visione (diverse dalle costrizioni fonatorie, ad esempio), ma generale nella misura in cui le «figure» non sono altro che rapporti formali fra elementi». (Barthes, 1985, p. 39) Quel qualcuno era Roland Barthes che nell'ormai famoso articolo decide di partire, o meglio di ripartire, dall'origine etimologica della parola «immagine», che sta nel latino *imitari*: ed ecco nuovamente in campo lo spettro non solo dell'imitazione, ovvero dell'immagine come copia, ma anche quello di un più generale rapporto epistemologico con il concetto di reale (l'immagine riprodurrebbe per segni qualcosa di già dato, che appartiene al dominio del reale). Barthes da par suo punta il dito su ciò che, come dice, angoschia tanto i linguisti quanto la *vox populi*, ovvero pensare all'immagine «come un luogo di resistenza al senso, in nome di una certa idea mitica della Vita: l'immagine è ri-presentazione, cioè in definitiva resurrezione (...). Così, dai due lati, l'analogia è considerata come un senso povero: gli uni pensano





che l'immagine sia un sistema molto rudimentale in rapporto alla lingua, gli altri che la significazione non possa esaurire la ricchezza ineffabile dell'immagine. Ora, anche e soprattutto se l'immagine è in certo modo un *limite* del senso, è ad un'autentica ontologia del senso che essa permette di ritornare». (Barthes, 1985, p. 22)

Ma di quale tipo di immagine parla Barthes? Quella dentro la lingua o quella fuori della lingua?

Un'immagine fissa e formalizzata dal codice sistematico di espressione o quella non formalizzata nella sua codificazione apparentemente sfuggente o addirittura mista? È forse con questo dubbio che si rivolge a un «genere misto» qual è il linguaggio su cui poggia il messaggio della pubblicità, cercandovi la trasmissione di significato:

Perché in pubblicità il significato dell'immagine è sicuramente intenzionale: sono certi attributi del prodotto che formano a priori i significati del messaggio pubblicitario e bisogna trasmetterli il più chiaramente possibile. (Barthes, 1985, p. 23)

Se Barthes suppone che vi sia immagine come mescolanza di codici-linguaggi che traducono, trasmettono, ricopiano, le caratteristiche di un oggetto, un reale, un referente, allora l'immagine visivo-verbale finalizzata diviene una sorta di amplificazione retorica di un contenuto: metafora, analogia, metonimia, vi agiscono come in un discorso persuasivo. Essa infatti per Barthes deve secernere un messaggio. Sarebbe questo il senso, ovvero una determinazione del senso?

Evidentemente non possiamo spostarci da un polo all'altro: dall'impressione cognitiva di superficie, di cui abbiamo parlato, a questa finalizzazione comunicativa. Da un lato l'immagine risulterebbe un *medium* rispetto alla realtà, e dall'altro un *vehiculum* a funzione esauribile nell'atto stesso in cui la comunicazione arriva a destinazione. Se non possiamo mantenere divaricati i due poli prospettici, è perché entrambi appartengono a un medesimo insieme, in quanto si ascrivono allo statuto dell'immagine in genere sia il suo essere un supporto cognitivo sia il suo essere un enunciato comunicativo. In mezzo, probabilmente, ci sarà dell'altro.

Barthes affronta il problema in quell'articolo, in effetti isolandolo (in seguito, negli anni, la sua attenzione sistematica rivolta all'immagine come valore semiotico sarà piuttosto continua e diversificata: dal sistema classificatorio della moda alla fotografia, dalle analisi testuali all'autobiografia per immagini).

Limitiamoci, per ora, a quella sua famosa analisi di una pubblicità (il prodotto era la pasta Panzani), come contenuta in una fotografia che proponeva tre messaggi sovrapponibili: un messaggio linguistico, un messaggio iconico codificato (ciò che si vede), un messaggio iconico non codificato (ciò che si nasconde, è indiretto, intuitibile). (Barthes, 1985, p. 26)

Ed entrando un po' nello specifico, quando Barthes suppone che ogni immagine sia polisemica, in effetti apre lo statuto dell'immagine, in generale, a una possibilità (la fluttuazione dei significati) ma lo chiude allo stesso tempo in quanto pensa di aver individuato nel Significato il problema interpretativo o, se si vuole, cognitivo, perciò sostiene che

ogni immagine è polisemica: essa implica, al di sotto dei suoi significanti, una «catena fluttuante» di significati, che il lettore può in parte scegliere e in parte ignorare. La polisemia produce un'interrogazione sul senso; ora, questa interrogazione appare sempre come una disfunzione, anche se tale disfunzione è recuperata dalla società sotto forma di gioco tragico (...). Così in ogni società si sviluppano tecniche diverse destinate a *fissare* la catena fluttuante dei significati, in modo da combattere il terrore dei segni incerti: il messaggio linguistico è una di queste tecniche. (Barthes, 1985, pp. 28–29)

Una tale opera di riduzione della virtualità polisemica dell'immagine da parte di un ordinatore semico (il messaggio linguistico) presenta un vizio di interpretazione oltre che di impostazione teorica. Il travisamento riguarda il fatto che ogni immagine, in quanto unità percepita e/o prodotta si comporta come un Testo. Qui non ci deve preoccupare la fluttuazione dei Significati o terrorizzare la presenza di «segni incerti»: da un lato il Significato, nell'attività semiosica, è frutto di un'operazione e la sua eventuale definizione comporta un patto, ovvero anche un relativizzarsi del testo rispetto ai contesti, e persino la possibilità di una fluttuazione o doppiezza semantica, che non vuol dire polisemia (il Significato non un apriori che dalla lingua si solidifica nel testo); dall'altro lato non esistono segni incerti, ma semplicemente segni, con la qual cosa concorda lo stesso Barthes quando sostiene:

L'immagine, nella sua connotazione, sarebbe dunque costituita da un'architettura di segni derivati da una profondità variabile di lessici (di idioletti) e ciascun lessico, per quanto «profondo» sia, risulta codificato, se è vero, come si pensa oggi, che anche la psiche è articolata come un linguaggio. O meglio: più si «scende» nella profondità psichica di un individuo, più i segni si rarefanno e diventano classificabili(...). La variabilità delle interpretazioni non può dunque mettere in forse la «lingua» dell'immagine, se si ammette che questa lingua è composta da idioletti, lessici o sottocodici: l'immagine è attraversata per intero dal sistema del senso, esattamente come l'uomo si articola fino al fondo di se stesso in linguaggi distinti. La lingua dell'immagine non è solo l'insieme delle parole emesse (...), ma anche l'insieme delle parole ricevute: la lingua deve includere le «sorprese» del senso. (Barthes, 1985, pp. 36–37)

Integrando quest'ultima citazione con le due precedenti, siamo in grado di ricostruire un problema e un fraintendimento che globalmente si affacciano all'orizzonte degli studi semiotici proprio negli anni Sessanta, che come si sa sono anni cruciali per la diffusione delle stesse teorie. Il problema e il fraintendimento riguardano la cosiddetta decodifica o riconoscimento del Significato all'interno di Testo, Codice, Linguaggio. Barthes, infatti, negli anni delle sue prime analisi semiotiche, basate anche su un non disprezzabile fondo intuitivo, ammette una certa supremazia del Significante, ma ne assume come controparte (perdente?) quella faccia linguistica che riguarda il Significato.

L'equivoco, dunque, sorge dal momento in cui si ritiene che l'immagine, test fondamentale per la semiotica, possa essere polisemica, che se ne debba cercare, imbrigliandolo, il Significato o una significazione polivalente, mentre, come si fa di solito nelle indagini semiotiche, non si tiene sufficientemente conto del prodursi della circolazione del Senso, nato sulla spinta di quegli elementi materiali detti

Significanti, e inoltre della relazione (sia esterna che interna al testo) con i Referenti. In questa prospettiva, ed esercitandosi con queste nuove cognizioni, l'ipotesi polisemica non regge, e quella dell'individuazione del Significato non può che essere il risultato indiretto, complessivo, e non finalizzato, delle nostre operazioni: talvolta può essere messo tra parentesi, talvolta distendersi nell'arco di tutta la nostra operazione interpretativo-cognitiva, e comunque non può essere individuabile in un punto stabile che valga come equivalenza, come certezza, come risultato, come costruzione, come soluzione finale della comunicazione.

Ecco perché le teorie dell'immagine portano la semiotica alla resa dei conti (o la va o la spacca): scoprire i Sensi, rendere atto delle relazioni referenziali, questo giustifica il rinnovato interesse per le molteplici tipologie dell'immagine e per i suoi molteplici linguaggi (si veda qui il capitolo sulla *Semiosi dell'interpretazione testuale*).

Ricapitolando, non sarebbe corretto definire l'immagine come polisemica: ogni processo è virtualmente polisemico, ma la pluralità dei significati non lo specifica, per cui occorre tener conto di una prospettiva meno generale e, appunto, più specifica (ciò che ho tentato in Tassoni 1999, che considero libro complementare al presente).

## E C O



L'importante contributo di Umberto Eco a un così ampio ventaglio di questioni, non solo teoriche, aperte dinnanzi all'universo dell'immagine soprattutto nella contemporaneità, sono riassunte sia nel *Trattato di semiotica generale* (1975) sia in *Kant e l'ornitorinco* (1997) (volutamente e per amor di sintesi tralascio di soffermarmi sugli altri salienti contributi di Eco distribuiti negli anni in molta parte del suo lavoro).

Nel *Trattato* viene riportato lo statuto dell'immagine all'originario tema della corrispondenza rispetto ad un oggetto, che, se si pone come punto necessariamente soggetto a chiarimenti, allo stesso tempo rappresenta solo una dimensione, e direi la più semplificata e intuitiva relativa alla semiotica dell'immagine. Perciò, nel capitolo significativamente intitolato *Critica dell'iconismo*, Eco spiega che per «mostrare che anche l'immagine di un oggetto significa quell'oggetto in base a una correlazione culturale, bisogna anzitutto eliminare alcune nozioni ingenuie, e cioè che i cosiddetti segni iconici: i) hanno le stesse proprietà dell'oggetto; ii) sono simili all'oggetto; iii) sono analoghi all'oggetto; iv) sono motivati dall'oggetto». (Eco, 1975, p. 257)

Sgomberato, dunque il campo dalla possibilità di dipendenza del segno iconico, la cui funzione e denominazione vengono introdotte, come si è detto, da Peirce, non resta che spostare il problema in altra direzione, e di qui in avanti il cammino sarà piuttosto lungo, ma all'arrivo capiremo, con Eco, che la categoria di iconismo non serve a nulla, cioè anche che per lo statuto dell'immagine l'assillo della copia



rispetto al modello, non porta a nulla se parte dal considerare una relazione di similarità, analogia, motivazione. E tuttavia se la relazione di corrispondenza non è regolata da leggi di dipendenza, la cosiddetta imitazione dell'oggetto, ammette Eco, «stimola una struttura percettiva 'simile' a quella che sarebbe stimolata dall'oggetto imitato» (Eco, 1975, p. 258) (ma, ribadito che l'immagine non è sempre e non esclusivamente imitazione di un oggetto, possiamo dirci entrati nel dominio degli effetti di senso?).

Nel *Trattato* la questione prende il verso degli «stimoli surrogati» (p. 259), degli esperimenti delle illusioni ottiche (p. 261), per cui l'immagine percepita appare come un surrogato, una stimolazione, appunto, una illusione, e però anche produce un ampliamento implicito del concetto di realtà, che nello specifico non viene preso in considerazione. Probabilmente perché il discorso è incentrato sulla rappresentazione iconica: la possibilità di rappresentare qualcosa tenendo conto che vige necessariamente la regola della fedeltà tra l'oggetto che in partenza viene rappresentato e la rappresentazione stessa. Non a caso Greimas e Courtés hanno parlato di *illusione referenziale* a proposito della facoltà di produrre o riprodurre delle icone (Greimas-Courtés, 1986, p. 168). Anche questa, e anzi soprattutto questa, sembra essere una problematica inserita appieno nel riconoscimento dell'immagine e persino nella sua riproducibilità, come aveva riconosciuto in anni lontani Walter Benjamin. A questo proposito Eco spiega:

Rappresentare iconicamente l'oggetto significa allora trascrivere per mezzo di artifici grafici (o di altro genere) le proprietà culturali che gli vengono attribuite. Una cultura, nel definire i propri oggetti, si rifà ad alcuni CODICI DI RICONOSCIMENTO che individuano tratti pertinenti e caratterizzanti del contenuto. Un CODICE DI RAPPRESENTAZIONE ICONICA stabilisce quindi quali artifici corrispondano ai tratti del contenuto, ovvero agli elementi pertinenti fissati dai codici di riconoscimento. (Eco, 1975, p. 272)

Si arriva, dunque, al punto di ritenere che la «categoria di iconismo non serve a nulla» (p. 282), e che essa stessa mette in crisi la nozione di segno se adoperata come 'unità segnica'. La proposta di Eco, all'epoca del *Trattato*, fu appunto quella di trasferire più proficuamente ogni attenzione nei confronti della tipologia dei modi di produrre le funzioni segniche.

Il segno iconico proprio perché riguarda entità anche non visive rischia di creare molta confusione (abbiamo già ricordato quella pericolosa definizione di Peirce che sosteneva che il segno Icona partecipa dei caratteri dell'oggetto) (Peirce, 1980, p. 220). E tale confusione ha investito a lungo una più attenta riflessione sullo statuto, identità e funzione dell'immagine che si vuole sovente considerare come unità definita, sistema significativo, oggetto di riferimento, cornice rappresentativa, e meno di frequente se ne affronta il discorso, e il racconto della sua produzione (è quello che invece si fa ogni volta che si affronta l'analisi della produzione del Senso ad esempio in un testo letterario, come mostro in Tassoni, 1999).

È più semplice certamente far corrispondere il sèma dell'immagine con quello della visività, ma è estremamente riduttivo sia nell'ambito specifico dei segni figurativi sia in quello molto più ampio del funzionamento direi cooperativo di immagini

percettive ignorare che ciò che malamente Barthes aveva scambiato per polisemia dell'immagine in effetti è una funzionalità a più livelli di produzione di segni e di interazione fra linguaggi (come avviene nel caso, direi ormai alla portata di tutti, della pubblicità). E se dunque il principio iconico è inservibile, se la dipendenza del segno rispetto ad una realtà dittante (come ai tempi in cui Dante intendeva illudere il lettore su questa eventualità) è impraticabile, se muta il rapporto del percipiente e del linguaggio (dei segni) rispetto alla Realtà, ciò significa sostanzialmente ammettere che il Referente non è un oggetto certo, non certamente individuabile, non è solo un oggetto, e non appartiene solo al «fuori» rispetto al «dentro» della mente (vedi qui il capitolo sul *Gioco dei tre Referenti*).

Vorrei però a questo punto che si seguisse l'altra parte del ragionamento di Eco, quello contenuto nel volume *Kant e l'ornitorinco* (1997) che non per nulla è maggiormente dedicato alle strategie del riferimento.

Eco qui induce a pensare che sia possibile una sorta di codifica della percezione mediante le ipoicone (si tratterebbe di una sorta di organizzazione della percezione per figure percettive?). Anche se il processo di riconoscimento non riguarda solo l'immagine visiva, poniamo come primo punto del riconoscimento stesso quegli «stimoli» di cui Eco è tornato a parlare, intesi sotto il profilo della loro indicatività informativa (ma gli stimoli non hanno forse quella valenza psicologica tenuta sotto controllo da Saussure?):

Senza quindi togliere nulla al momento attivo della percezione e interpretazione di ipoicone, si deve dunque ammettere che ci sono fenomeni semiosi in cui, anche se sappiamo che si tratta di un segno, prima di percepirlo come segno di qualcosa d'altro, occorre anzitutto percepirlo come insieme di stimoli che crea l'effetto di essere di fronte all'oggetto. Ovvero, occorre accettare l'idea che esista una base percettiva anche nella interpretazione delle ipoicone o che l'immagine visiva sia anzitutto qualcosa che *si offre alla percezione*. (Eco, 1997, p. 331)

Di qui l'orientamento si sposta verso vari tipi e livelli (più o meno complessi) di percezione, che però probabilmente dovrebbero farci supporre che gli eventuali stimoli percettivi non mirano sempre all'identificazione (linguistica, semantica, oggettiva) della cosa percepita, ovvero che (e qui entra in azione la funzione referenziale) non è sempre un luogo certo il riferimento percepito o prodotto:

C'è quindi processo percettivo sia nel riconoscimento dell'immagine di un cane che nel riconoscimento della parola *cane* malamente scarabocchiata su un foglio.

Tuttavia non mi pare che si possa dire che è la stessa cosa percepire la foto di un cane come ipoicona di un cane, e di conseguenza percepire il cane come occorrenza di un tipo percettivo, e d'altro lato percepire uno scarabocchio sul muro come occorrenza della parola *cane*. (Eco, 1997, pp. 335-336)

Si danno processi semiosi di base nella percezione. Si percepisce perché ci costruiamo tipi cognitivi, certamente intessuti di cultura e convenzione, ma che tuttavia dipendono in gran parte da determinazioni del campo stimolante. Per intendere un segno come tale dobbiamo prima attivare processi percettivi, e cioè dobbiamo percepire sostanze come forme dell'espressione. (Eco, 1997, p. 336)

Forse si fa un piccolo passo indietro nel supporre che la percezione sia basata *su sostanze come forme dell'espressione*, e perché questa definizione rimane nel vago mentre trascura la possibilità come operazione indicativa del Senso, di un Senso prima di tutto che non è detto sia quello egemone e stabile (il Senso procede infatti sempre secondo una deriva).

Qui anche il semiologo, e della caratura di Eco, deve fare i conti con una componente possibile ma non immancabile nell'insieme percepito e/o prodotto che è un'immagine (qui l'operazione è tradotta nell'identificazione di ipoicone), e cioè il non certo, l'instabile, persino il provvisorio, che lo statuto dell'immagine mette scandalosamente in rilievo.

Così nella sua ipotesi di analisi Eco si concentra su un modello abbastanza surrettizio qual è il rebus come messaggio misto. Dunque, il rebus, uno di quelli che si trovano in un qualsiasi giornale di enigmistica, in quanto «un rebus è un'ipoicona che rappresenta una scena viva in cui certi soggetti, cose o persone, dovrebbero (per stimoli surrogati) essere riconosciuti per quel che appaiono e per le azioni che compiono» (Eco, 1997, p. 346), e che portano il decifratore da una *modalità Alfa* (ricorso a una semiosi interpretativa di base) a una *modalità Beta* (ricorso ad una funzione segnica riconosciuta come intenzionalmente prodotta al fine di comunicare). A parte la legittima difficoltà di seguire davvero le due modalità, va aggiunto che conclusione da parte di Eco ci sarebbe, ma lascia piuttostoconcertati dato che riporta la questione al punto di partenza:

Credo sia dovuto a questa incertezza il fatto che i rebus, ultima frontiera del surrealismo, sembrano presentarci sempre situazioni strane, altamente oniriche. Perché dopo aver percepito, per stimoli surrogati, *cose*, cerchiamo una coerenza narrativa nel loro assemblaggio, usciamo dalla naturalità della percezione, entriamo nella sofisticazione dell'intertestualità e non ricordiamo altre *cose* bensì altre *storie*. Così che gli unici a non essere desti siamo noi, che sogniamo a occhi aperti, e in questo vagabondaggio onirico non sappiamo mai dove sia il punto di catastrofe per cui si passa da Alfa a Beta, in una allucinante oscillazione che lascia capire perché sia tanto difficile definire il fenomeno dell'ipoiconismo. (Eco, 1997, p. 348)

Se il lettore cade nella trappola paradossale e ironica tesa dalla grande intelligenza di Eco, cade inequivocabilmente nella rete di quel testo che non solo si dà come completamente autoreferenziale e fine a se stesso: una sorta di narcosi effettiva del Senso che circola senza produrre discorso, e che si risolve con la soluzione elementare e forse disarmante del rebus stesso fra persone, numeri, finte azioni, sillabe e spazi bianchi.

Il lettore desidera precipitare proprio in questo tipo di immagine? Ecco invece una interessante potenzialità messa in atto da questa strana commistione, direi, di artificio semiosico perché l'interpretazione si finalizza con la scoperta di una frase di base che non è né un discorso né una storia, ma solo la soluzione di un rebus. Il bloccaggio del Senso, questo sì, incide sull'annullamento di ogni ipotesi di influenza relazionale: la cognitività nel caso specifico si limita a un'operazione di decodifica e quasi non lascia traccia nella memoria. Altra cosa sarebbe forse un'immagine



onirica. Qui l'insegnamento, che aiuta a superare una malinconica *impasse*, si trae dal fatto che l'immagine sembra essere costituita da oggetti irrimediabilmente fissi, segue una combinatoria fissa, la sua imprevedibilità combinatoria o relazionale interna si riduce praticamente a zero, necessita di una soluzione finale. E sappiamo che in effetti non è così.

## E

Ciò che rende effettivamente affascinante l'immagine percepita è la possibilità della sua elaborazione e rielaborazione a livello segnico, prerogative che vanno ben oltre quelle della produzione come riproduzione, copia rispetto a un modello, discusse così efficacemente da Caprettini (1980), che rimane però sul terreno dell'analogia (fra oggetto e immagine, modello e copia). L'*analogon* fra modello e copia, oggetto e immagine, risulta essere oggi del tutto inadeguato a spiegare le dinamiche dell'immagine sia come percezione che come prodotto, e a indicarne eventuali punti di raccordo, persino intralinguistico, fra diverse tipologie. Se si considera il modello come referente e l'immagine come insieme di segni (di significanti), occorre tener conto che non è la necessità di analogia, somiglianza, ripetizione, ecc. a regolare il rapporto. Ma neanche l'impenetrabile muro di Berlino eretto fra Referente e Segno produce ulteriori possibilità nella concezione di un'immagine dinamicamente composita nella mente intralinguistica. A partire dall'immagine come insieme semiotico capace di organizzare e produrre una relazione sia interna che esterna con la funzione e le funzioni referenziali, è prevedibile invece un nuovo assetto teorico secondo il quale regole non previste dal primitivo assetto di partenza potrebbero, ad esempio, produrre nuovi oggetti referenziali.

Mi rendo conto che ci poniamo così di fronte ad una situazione destabilizzante. Ma, tutto sommato, l'immagine non è forse l'eccitante dominio dell'incertezza che produce Senso, che produce percorsi di Senso?

Insomma l'immagine ha il suo punto di forza nell'essere come la proiezione che Narciso dà di sé nello stagno secondo la versione di Ovidio: una raffigurazione fallace, destinata a sparire, provvisoria eppure complessa, non simbolica, non emblematica, non rappresentativa di alcun assoluto, e però assolutamente necessaria se si pone come complessità della relazione fra segni, e spesso fra codici o addirittura linguaggi differenti. Narciso, lo vedremo in un capitolo più avanti, perisce nell'illusione del raggiungimento dell'oggetto vero perché non sa che l'immagine non è vera ed è per di più menzognera, perché non certa né come percepita né come prodotta.

In una parola, l'immagine fluisce in quella relazionabilità della semiosfera umana e pone soprattutto di fronte alla possibilità che qualche punto tratteggiato indichi un senso di marcia dal segno al referente o dal referente al segno, senza comunque che si pregiudichino o danneggino le rispettive aree di azione, i singoli statuti.

Ed è in presenza dell'immagine semiotica, come insieme complesso di percezioni cognitivizzate, che meglio si può affrontare quel difficile capitolo della inven-

zione del referente a partire da una frammentazione, a partire da una attività semiotica del linguaggio specifico, o di più linguaggi relazionati. Ovvero il referente non si dà come un a priori, e invece si forma nel lavoro del dispositivo semiotico del testo, del discorso, del codice creativo. Il segno non copia e non imita, a questo punto, non riproduce e non iconizza la realtà, che altrimenti sarebbe intesa come una sorta di superlivello, ma produce nuova realtà, realtà impreveduta, realtà del Senso. L'oggetto non si guarda come un «fuori» stabile ma anche si forma come un «dentro» instabile: e allora non è più oggetto ma immagine, immagine il cui destino è quello dell'incertezza.

Mi auguro che nei capitoli seguenti gli argomenti nati dai testi e con i testi possano mostrare in un modo meno superficiale questa particolare e a dir poco paradossale occorrenza.

## NOTE BIBLIOGRAFICHE

- R. Barthes *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, (trad. di *L'obvie et l'obtuse. Essais critiques III*, Paris, Seuil 1982), 1985
- G. P. Caprettini *Aspetti della semiotica*, Torino Einaudi, 1980
- U. Eco *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975
- ID *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997
- M. Foucault *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli (trad. di *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966), 1996
- A. J. Greimas-J. Courtés *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Firenze, La casa Usher (trad. di *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979), 1986
- E. Husserl *Semiotica*, a cura di C. Di Martino, Milano, Spirali (trad. di *Zur Logik der Zeichen [Semiotik]*, 1890), 1984
- J. M. Lotman *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia (trad. di *Struktura hudo-gestvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo, 1970), 1976
- C. S. Peirce *Semiotica*, a cura di M. A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, Torino, Einaudi, 1980
- F. de Saussure *Corso di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Bari, Laterza (trad. del *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1922), 1976
- L. Tassoni *Senso e discorso nel testo poetico. Tra semiotica ed ermeneutica: un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*, Roma, Carocci, 1999
- E. Tesaurò *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1690

# Il teatro romanesco di Giggi Zanazzo – Analisi linguistica

MARIA FARKAS

L'ARTICOLO HA LO SCOPO DI CONTRIBUIRE, ANCHE SE MODESTAMENTE, A UN FUTURO LAVORO MOLTO PIÙ AMPIO SUL TEATRO ROMANESCO POSTUNITARIO, I TEMA PROPOSTO DAL PROF. U. VIGNUZZI.<sup>1</sup>

F. BONANNI HA DEDICATO MOLTI ANNI DELLA SUA VITA – FRA L'ALTRO – ANCHE AL TEMA DEL TEATRO A ROMA<sup>2, 3</sup> CON PARTICOLARE RIGUARDO ALL'OPERA DELLO ZANAZZO. PER UN CONTRIBUTO ALL'argomento vanno ricordati anche A. G. Bragaglia<sup>4</sup> e G. Orioli.<sup>5</sup>

Si può affermare che una delle figure probabilmente, più importanti del teatro romanesco postunitario è Giggi Zanazzo. Come è noto, visse a cavallo dei due secoli, testimone delle grandi trasformazioni sociali e economiche che anche a Roma si erano verificate in quel periodo, tra le quali l'ascesa di una nuova classe sociale, la borghesia; ciò comportò anche una certa polarizzazione sociale: borghesi colti e semplici popolani che parlavano assai diversamente.

Infatti i rappresentanti del nuovo ceto sociale usavano un dialetto (romanesco) rimodellato a seconda delle esigenze dell'alta società, il che provocava anche delle trasformazioni linguistiche nel dialetto romano.

D'altra parte, invece, è vero che lo stesso Zanazzo in alcune sue commedie, per esigenze pratiche, applica un romanesco qualche volta molto vicino a un italiano roma-

Mária Farkas (Szeged, 1946), Università degli Studi di Szeged, Facoltà di Medicina. Insegnante di lingua (1975-1980); dal 1980 assistente, poi professore aggiunto e dal 1991 associato presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Szeged. Pubblicazioni: una settantina di saggi, articoli, dispense universitarie, traduzioni, ecc. tra le quali *Antologia della lingua italiana di oggi* (1998), *Lingua a confronto: alcuni aspetti della contrastività italo-ungherese* (2000). I suoi interessi sono rivolti ai fenomeni dell'italiano contemporaneo e all'analisi contrastiva dei sintagmi nell'ungherese e nell'italiano. Negli ultimi tempi si occupa dei fenomeni linguistici del teatro romanesco postunitario.



nizzato, oppure le commedie sono addirittura edite in versione milanese. Basti pensare al fatto che alcune sue commedie vengono pubblicate a Milano (per es. *Evviva la bolletta* nella riduzione milanese di Sbodio nel 1889). Si vede chiaramente l'intenzione dello scrittore: far sì che tutti gli spettatori della commedia, e non solo i romani, potessero comprendere; alcune rappresentazioni ebbero luogo addirittura nell'Italia del Nord. Tutto questo significa la rimodellazione del dialetto che così veniva ad acquistare una maggiore possibilità di diffusione (Bonanni, 1980)<sup>6</sup> Come afferma ancora Bonanni<sup>7</sup> «nella produzione teatrale dello Zanazzo si possono identificare due fasi: la prima dal 1882 si protrae fino al 1888–89; la seconda si colloca all'incirca a metà del primo decennio del secolo nuovo; nel periodo iniziale la compagnia romanese, diretta più volte dallo stesso Zanazzo, agiva al teatro Rossini.» Tra le sue prime opere teatrali si ricordano: *Li Maganzesi a Roma* (1882), *La guida Monaci* (1887), *Pippetto ha fatto sega a scola* (1887), *Evviva la bolletta* (1889), ecc.

Le commedie dello Zanazzo furono rappresentate con successo per una decina di anni al Teatro Rossini ed altrove.

C'è da osservare però che sul finire del secolo il teatro dialettale romano dimostra una notevole crisi, non a caso lo stesso Zanazzo insieme a una attrice piemontese bandì all'inizio del secolo un concorso per lavori dialettali. Così nascono *La zitellona* (1906) e *La socera* (1908). «Delle commedie appartenenti alla seconda fase dell'attività teatrale dello Zanazzo *La socera* pare la meglio costruita, ambientata in una Roma *fin de siècle*, in una città cioè in cui i contrasti tra l'antico (la concreta genuina mentalità popolana rappresentata dalla protagonista Cammilla, dalle lavandaie, dagli artigiani, dai popolani [...]) e il nuovo (la canzonettista, il bar 'automatico' [...]), la stessa mentalità delle figlie e dei generi, tutti tesi a creare e a conservare un'immagine esterna di 'decoro' sono ancora stridenti» (Bonanni, 1982, p. 71.).

Un ulteriore tentativo di riesumare il teatro romanese venne compiuto ancora dallo Zanazzo alcuni anni più tardi, ma anche questo tentativo ebbe breve vita. Le condizioni di salute dello scrittore andarono peggiorando e alla fine del 1911 morì a 51 anni.

Questa introduzione di carattere piuttosto generico ci serve prima di tutto per delineare delle possibilità di analisi linguistiche. Ci sembrano individuarsi almeno due campi di analisi. Il primo si colloca nell'ambito di comparazioni linguistiche tra il linguaggio realizzato dallo Zanazzo nelle prime opere e in quelle più recenti. Quindi, identificare i fatti e i modi in cui l'autore fa parlare i suoi personaggi focalizzando l'attenzione sui notevoli contrasti tra il linguaggio usato da quelli borghesi e quello dei popolani in un arco di tempo di circa vent'anni della sua operosità. Per questo lavoro potremmo scegliere una delle commedie scritte nella sua prima fase (per es. *Sera dell'opera*) e confrontarne alcuni brani con altri presi da *La socera* (1908).

Un altro eventuale approccio potrebbe essere la comparazione tra il linguaggio delle commedie dello Zanazzo (il linguaggio popolano) e il romanese parlato oggi. Si potrebbe identificare in quali varietà linguistiche (le varietà alta, media o bassa) si manifestano ancora i tratti linguistici usati dall'autore (cent'anni dopo). Per quest'ultimo lavoro potremmo scegliere come schema del romanese di oggi quello offerto da D'Achille e Giovanardi<sup>8</sup> confrontato con altri schemi proposti da T. De





Mauro – L. Lorenzetti<sup>9</sup> e P. Trifone<sup>10</sup>. Similmente grande importanza avrebbe in quest'analisi anche l'articolo di Vignuzzi.<sup>11</sup>

Ora passando al concreto linguistico, si sceglie quest'ultima possibilità, cioè quella di individuare i tratti linguistici del linguaggio dello Zanazzo che vengono conservati ancora nel romanesco di oggi. Per questo scopo si prende in analisi un brano de *La socera* (Atto primo, scene 1–4).

Anche in queste scene si manifesta benissimo il modo in cui Zanazzo voleva caratterizzare i suoi personaggi. Infatti, si osserva il fatto che Cammilla, la suocera e le serve adoperano un romanesco stretto, mentre per es. Giuseppe, l'agiato negoziante oppure Luciano, l'avvocato, marito di Adele ed anche le figlie di Cammilla cercano di parlare in italiano, dimostrando anche così di appartenere ad un cetto sociale più alto.

## LA SOCERA

Personaggi delle prime 4 scene:

Cammilla, (La suocera) moglie di  
Giuseppe Pacetti, agiato negoziante ritiratosi dal commercio  
Adele, loro figlia  
Luciano Rivolta, avvocato, marito di Adele  
Menica, serva in casa di Cammilla

### Atto primo

#### Scena 1

Cammilla sola, poi Menica

**Camm.** (seduta su di una poltrona osservando una lettera) è inutile che mme stii tanto a sguercia, intanto, confesso la mia ignoranzità, nun sò llege... Però sarebbe tanta curiosa de sapere de chi ene 'sta lettera ch'ho ttrovo jeri sera per tera in de lo studio der mi' genero.... Er core me dice: leggela, leggela: chè tte n'aritroverai contenta... (spinge un campanello elettrico) Chi lo sa che finamente, nun me rieschi de sbuciardà quer gesuvito farzo der mi' genero. (suona di nuovo) Bella invenzione che sò 'sti così. È mezz'ora che me sto a spigne l'animaccia mia, e 'ste scannate de le serve incora nun se fanno vive. (chiama) Menica, Ebbete, Menica.

#### Scena 2

Menica e detta

**Men.** Eccheme  
**Camm.** Che sete sorde, è mmezz'ora che spigno er campanello eretico.  
**Men.** E cchi l'ha inteso.



- Camm.** Allora, bisogna dire, che 'sti freschi se sò guastati, e bisogna mandà a cchiamare l' ereticista che li venghi a accommidane.
- Men.** Ce posso annà in sur subbito.
- Camm.** Annatece; ma prima dite a Ebbete che vienghi un momentino de qua.
- Men.** Ebbete è uscita per un servizio de la sora Adele, e prima de mezzogiorno nu' starà a ccasa.
- Camm.** Allora ammalappena aritorna, mannatemela de qua. Nun serve antro. (Menica via dal fondo)
- Camm.** Ebbete, essenno toscana, è 'na ragazza 'strutta e 'sta lettera me la farò legge da lei... Sò proprio curiosa de sapè quello che cc'è scritto. (se la ripone in tasca) Abbasta: adesso quando vierà se leveremo la fantasia.

Scena 3  
Giuseppe e detta

- Gius.** (esce dalla porta destra; e credendo di esser solo si fruga nelle tasche) Dove l'averò messa. In saccoccia nu' me la trovo, nel portafajo nemmeno...
- Camm.** Che cercate.
- Gius.** (sorpreso, si ricompono subito) Ah gnente; cercavo il fazzoletto da naso.
- Camm.** Ve l'ho preparato sul commodino da notte.
- Gius.** è quello che dicevo; perché me ricordo d'essemelo messo in saccoccia. (finge di ritrovarlo) Ah eccolo. L'avevo messo ne la saccoccia de le falde.
- Camm.** Indove ve n'andate che vve vedo tutto in arme e bagaji.
- Gius.** El solito. A famme una passeggiata pe li quartieri novi, che sò una sciccheria. Si vedi che paradiso che sò li quartieri Ludovisi, li prati de Castello, l'Esquilino... Che strade larghe, che aria, che sole. ah benemio, te senti arinato... Tu, invece, te ne stai sempre a covà a ccasa...
- Camm.** Sai che cosa rare. Specialmente quei belli nomi che j'hanno messo. Via Terenzia Mammana, via Pitalossi, Marco Pepe, Vitturino de Fetro, Ardo Pannuccio...
- Gius.** Già voi nun sete bona altro che a ccriticà tutto e tutti. Invece a me, me piaceno; ce vado e me ce trattengo con piacere.
- Camm.** Abbasta, da quando abbiamo chiuso bottega, nun fate antro che annare in giro tutto il santo giorno facenno el bigantone... Oggi però co la cosa che aspetto l'innamorato de 'Lonora che me la viè a cchiè, poteressivo, fanne condimeno...
- Gius.** Cammilla mia, quello che fate voi è ben fatto. Intanto io si anche nun me va bene qualche cosa, me tocca a inchinà la testa lo stesso. Dunque è inutile...
- Camm.** Una gran bella scusa, pe fà sempre el comodo suo. Abbasta: a 'sto monno gnente è necessario. Annate puro e giudizio: capite, giudizio. Nun ve dico antro. Si no, 'mara la vostra pelle.
- Gius.** Allora possa andà.
- Camm.** (con pretensione) Annate: ve do el permesso; e ch'el Signore v'accompagni.
- Gius.** Se vedemo (fra sè) Me credevo de peggio.. Ma dove diavolo l'averò messa? (frugandosi nelle tasche. – Esce).
- Camm.** Ommini, bisommini... Tutti compagni. Puro questo cardeo se nun ero io, averebbe fatto più broccoli che quattrini. Ma grazziaddio, nun me posso lagnà: è bono, bono tre vorte bono. Davero che posso dire d'essemelo tirato su a mollica a mollica: e infatti ecchevelo li, un antro marito accusi è indifficile a trovallo. Bono, rispettoso, nun vede antro che pell'occhi mii. E nun ha conosciuta, ce metterebbe la mano sur foco, antra donna a l'infori de me... Mentre 'sti ganimedichi d'oggi giorno, è uno peggio de l'antro... Come quer ber tomo der mi' genero.

Eh ma co me ha trovo l'osso pe li su' denti. Una che je ne scropo, le paga tutte... St'ammattina poi ci avemo la visita de quell'antro tisico der fidanzato de Lonora; puro quer regazzino si nun ara dritto me lo lavoro io. Artronde piuttosto che ffaje fà l'amore d'anniscosto, è meio che venimo a una conclusione: tanto più che è de bona famija, e er padre, a quer che sento, è ingroppato forte... i nun me sbajo, ecco Adele co quer gesuvito farso, che viengheno da lo studio. Sentiamo che dicheno. (si nasconde dietro un paravento o altra cosa).

## Scena 4

Luciano e Adele (dalla porta a destra)

- Luc.** (vestito per uscire) Ma sta tranquilla, Adeluccia mia; non dubitare de me. Tu comprendi bene, che io per farmi conoscere, e farmi largo nella mia professione, ho bisogno di girare, di frequentare, di... E no di starti sempre fra i piedi... Se tu invece di dar retta a tua madre, avessi più fiducia in me, le cose andrebbero meglio per tutti e due;
- Ade.** Ecco che entra in ballo mammà.
- Luc.** Ma sicuro che entra in ballo? Se è lei che te mette in testa di tali idee... è sempre lei la causa de tutti li nostri dissapori. In tutto, anche nelle cose più innocenti, ce vede el tradimento. Senti: credevo che piovesse, ma no che diluviasse. Che donna insupportabile.
- Ade.** Basta: giudizio. Ci vediamo a pranzo; e questa sera poi vieni prestino.
- Luc.** (baciando Adele) Addio, mia cara sposina. (Luciano esce)
- Ade.** Chi lo sa, se me dice la verità? Io nun so a chi dare retta o a lui o a mammà... Certo mammà è troppo sospettosa e vede oscuro da per tutto... (pp. 31–35).

Per analizzare i brani sopracitati vediamo prima di tutto i dialoghi di Cammilla con laserva Menica: si identificano le caratteristiche del romanesco dell'inizio del secolo. Queste caratteristiche vengono confrontate con quelle del romanesco di oggi (v. lo schema offerto da D'Achille – Giovanardi, op. cit. pp. 408–409) per avere qualche conclusione avveduta.

## FONOLOGIA

## Varietà bassa:

- **nd–nn:** annà (andare), annatece, mannatemela, essenno, quanno, annare, facenno, monno
- **o protonica per u in nun:** nun so, nu'starà
- **articolo er:** er core ecc. (*er* ricorre in tutto il testo)
- **rn–nn; rm–mm:** famme (farmi), fanne (farne)
- **rl–ll dopo infinito:** trovallo (trovarlo)
- **wo–o:** core, sora, novi, bona, ommi, bisommi, foco, l'infori de me
- **tt–t:** quatrini, st'ammattina
- **e finale per i nei pron. e nelle prep.:** de (di), me (mi), eccheme, ecchevelo, annatece, ce, me ricordo, te senti, el solito, ce vado, ve dō
- **apocope di r in per e di n in con:** pe li quartieri, pe fà, co me pe li su' denti, co quer
- **tipo magnare:** spigne, spigno, gnente, lagnà

- *pron. poss. e dimostr. apoc.* (Trifone): mi' genero, occhi mii, 'sta lettera, 'sti, 'ste, 'strutta, 'sto
- **a, o-i, e:** incora, ragazza, regazzino, scicchieria

#### Varietà media:

- *scempiamento della -rr- intervocalica:* tera
- *rotacizzazione di l-r:* tre vorte, finarmente, quer, der, sur, quer ber tomo, eretico (elettrico), der mi' genero, ereticista, speciaramente, artronde, concrusione
- *yy-j:* portafojo, fajje, mejo, famija, sbajo

#### Varietà alta:

- *peculiarità nel raddoppiamento sintattico:* mme, llege, ttrovo, tte, mmezz'ora, cchi, cchiamare, subito, ccasa, cc'è, vve, cccriticà, cchiede, grazziaddio, ffaje
- *radoppiamento intervocalico:* commodino, commodo, ommini, bisommini

## MORFOLOGIA

#### Varietà bassa:

- **-amo, -emo, -imo:** vedemo, venimo, sentimo, avemo
- *pron. rifl. se per ci:* se leveremo, se vedemo
- *forme coniugate del verbo essere:* sò, sò guastati, che sete sorde, voi nun sete
- **-eno per -ano, -ono:** me piaceno, dicheno
- *pref. intens, a-:* d'anniscosto, (di nascosto), n'aritoverai, aritorna, abbasta, arinato, ammatina

#### Varietà media:

- *infiniti apocopati:* squercià, sbuciardà, mandà, sapò, covà, inchinà, fà, andà

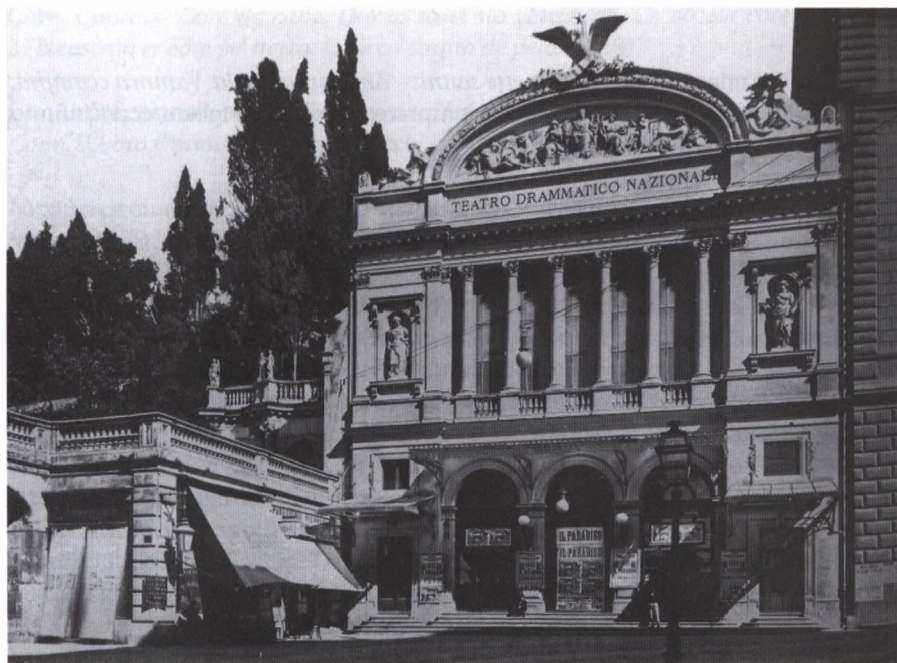
Sono da ricordare ancora alcune forme arcaiche che ricorrono spesso nei dialoghi di Cammilla come p. es. *vienghi per venga, viengheno per vengano, 'na ragazza, de le, quelli, de 'Lonora per di Leonora, vié* ecc.

Rivedendo le caratteristiche tipiche del modo di parlare di Cammilla e la serva si osservano soprattutto i tratti linguistici della varietà bassa e media del romanesco di oggi, l'unica caratteristica che è tuttora presente anche nella varietà alta è quella del raddoppiamento sintattico.

All'analisi il linguaggio di Giuseppe risulta di un parlato molto più sorvegliato solo con alcuni segni tipici del romanesco come per es. *gnente, portafojo, covà a ccasa, sete bona, ce vado* e simili. Osservando i dialoghi di Luciano e di Adele si nota che usano un italiano quasi «perfetto» al posto del romanesco: infatti si verificano solo *de, te, li* (per *ì*), *ce* (per *sì*), *el, me* (per *mì*), *nun, mammà*.

Tutto ciò vuol dire – come abbiamo già anticipato all'inizio di quest'articolo – che Zanazzo, volendo rappresentare il cambiamento della società romana del suo tempo, le trasformazioni linguistiche avvenute all'epoca cerca di far parlare i suoi





*Teatro drammatico nazionale a Via IV Novembre*

personaggi nel modo più consono alla loro posizione sociale, cioè a seconda delle esigenze sociali oramai cambiate.

Questa breve analisi del romanesco di Giggi Zanazzo, grande autore del teatro romanesco postunitario, ci ha reso possibile radunare alcune delle caratteristiche in comune tra il romanesco letterario (per tradizione scritto) e il romanesco di oggi (per tradizione piuttosto parlato).

Per approfondire ulteriormente l'analisi linguistica del linguaggio applicato dallo Zanazzo ne' *La socera* si cerca di verificare le caratteristiche delle voci anche nel vocabolario del Chiappini. G. Penzo<sup>12</sup> prende in esame il vocabolario romanesco di Chiappini<sup>13</sup> che abbraccia circa 5 000 schede contenenti vocaboli romaneschi dal periodo che va dal 1870 al 1900. Il vocabolario – come è noto – fu pubblicato a cura di Bruno Migliorini nel 1933, e da allora è stato riedito più volte, anche perché il lessico qui raccolto rappresenta fedelmente la lingua parlata da tutte le classi sociali dell'epoca, e non solo quella del volgo, mediante una serie di indicazioni diastatiche. «Nel corpo di numerose voci si trovano anche proverbi, modi di dire e locuzioni idiomatiche (...). In generale si ha l'impressione che talvolta il lemma non sia altro che un 'titolo', un'occasione per raccontare momenti di vita romani.» (Penzo, *op.cit.* p. 242). Proprio per questo motivo socio-culturale ho scelto il vocabolario di Chiappini per individuare alcune voci e caratteristiche tipicamente romane che sono presenti nella commedia *La socera* di Zanazzo. (Per il tema si veda anche Vignuzzi – Bertini<sup>14</sup>).

## VERBI

**Andà, annà, Andare.** – *Andà pe' li sette sonni: – Andà in zonzola. Vamm'a ccompra: Vamm'a ccerca: Vamm'a ripija.* Vammi a comprare, a cercare, ripigliare, ecc. L'infinito si tronca ma non si accentua. (p. 16)

**Mannà, Mandare.** – *Mannà a scrive, Mandare a scrivere. M'à mmannato a scrive: J'ò mmannato a scrive,* modi usati frequentemente dal volgo. Mi ha scritto; Gli ho scritto. (p. 82–83).

**Esse, Essere.** – Il volgo dice *Essero* quando il verbo «essere» è preceduto dal verbo «dovere» e seguito da un nome o da un pronome al numero plurale. *Dovrebb'essero loro.* Dovrebbero essere loro; *Dev'essero tre,* Devono esser tre. Se il nome che segue è al singolare, dicono *esse. Dev'esse lui. Dev'esse er primo.* (p. 51).

**Fà, Fare.** – *Me fanno, Mi fanno le bizze, Nu mme di gnente ch'oggi me fanno – M'à ffatto, l'à ffatto, M'ha corbellato, l'ha corbellato. – Fà a cchi fiyo e a cchi fijastro,* modo prov. *Fà er quattro e ll'otto,* Fare le smargiasso. – *Facce, Farci,* maniera ellittica in cui si sottintende da tonto: *Ce fai o cce sei?* (p. 55).

**Piagne, Piangere.** – *Piagne er morto,* Dicesi d'una lucerna che fa poco lume, – *Piagne lu pecoraro quanno fiocca. Nun piagne quanno magna la ricotta.* (p. 105).

**So', volg., Sono,** prima persona sing. e terza plur. presente indicativo del verbo *essere.* *Io so' io e vvoi nun sete zero. So' ssonate ventitre ora.* (p. 135).

**Trovà, pleb. Trovare.** Al modo infinito, per lo più, lascia l'accento finale quando si costruisce coi verbi *annà e veni.* *Viemme a ttròva, Vallo a ttròva.* (p. 150).

**Veni, Venire.** – *Viemme, Veniteme a ttrova.* In questo caso l'infinito del verbo *trovare* si tronca ma non s'accentua. Tutti gli infiniti prendono la stessa forma coi verbi di moto a luogo. *Vado a ccompra, Vengo a vved,* ecc. – *Te ne venghi co' mme?* Pretendi di farla a me? – *Venghi bbene, bussolotto, V. Bussolotto.* (p. 152).

**Voja, Voglia.** – *Voja de lavorà ssàrteme addosso, Viemme a ttròva domà cch'oggi nun posso; oppure... Lavora tu ppe' mme, che io nun posso.* (p. 154).

NOMI, AGGETTIVI, PRONOMI, AVVERBI,  
PREPOSIZIONI

**Bòno, Buono.** *Me fo bbono io pe' vvoi. – Te va bbona, Sei di buon umore. Bono che, Fortuna che, Bono che ciavevo una ventina de lire apparte. – De bon pràcito, Volentieri.* (p. 28).

**Còre, Cuore.** – *Core de cane; Dio lo sa si sto core arde: Ce vo' un core a pparte: M'èccascato er core pe' tterra; Core co' tanto de pelo.* (p. 49).

**Còr.** La preposizione «con» diventa *cor* quando è seguita dall'articolo indeterminato. *Cor u' libbro i' mmano; Cor una faccia de schiaffi.* (p. 48).

**Fòco, Fuoco.** – *Dà ffoco a li fenili. V. Fienile.* (p. 59).

**Gnente, pleb., Niente.** – *De poco se campa de gnente se mòre. Prov. – Butta li quatri-ni come gnente – Questo e gnente j'è pparente. Gnente è bbon pe' ll'occhi.* – Niente è buono per gli occhi. Il volgo moderno lo ripete, intendendo che pei mali degli occhi non vi è rimedio che valga, che gli occhi son organi gelosi e non bisogna toccarli. Con lo stesso concetto si usa a Roma l'altro proverbio: *Li mali dell'occhi se guarischeno col gommito.* All'antico dettato i romaneschi hanno fatto oggi una graziosissima aggiunta. Essi dicono: *Gnente è bbon perll'occhi e ccattivo pe' le saccocce.* (p. 67).

**Grazzie, Grazie.** – *Grazzie si o ggrazzie no?* Si dice ad uno che risponde «Grazie» quando gli si offre qualche cosa. – *Grazzie de la carrozza,* si dice ad uno che ringrazia per una cosa di poco momento. – *Le grazie le faceva el granduca de Toscana.* Risposta a chi dice «grazie». (p. 68).

**Je, volg., Gli (a lui); Le (a lei); Loro, A loro; Ci, Je la famo?, Ci sbrighiamo si o no? Je lo diremo. Je lo diremo ar sor tenente, o Je lo diremo ar sor tenente che de st'affare nun se ne fa gnente.** (p. 75).

**Leonora, civ. Lionòra, pleb. Eleonora** (p. 175).

**Mi', Mio; Mia:** si usa dal volgo innanzi ai nomi, tanto maschili quanto femminili. *Er mi' socero; La mi' nora.* (p. 87).

**Mi', Mii, pleb., Miei.** Questa parola ritiene i due *i* se segue il sostantivo col quale si accorda, lascia un *i*, se lo precede. *Li parenti mii. Li mi' parenti.* (p. 87).

**Nun, pleb., Non.** – *Nun ce piove e nun ce fiocca,* modo prov. Si usa parlandosi di guadagni o di stipendi, sui quali si può fare sicuro assegnamento. *Lui le su' cento lire ar mese le tira sempre: nun ce piove e nun ce fiocca.* – *Nun fa e nun ficca,* Non produce alcun effetto, non fa né bene né male. – *Nun sa el morto piagne, né el vivo consolà.* Si dice di una persona che non è buona a nulla. (p. 93).

**Omo, Uomo. Plur. Ommini, pleb. – Ommini, bisommini.** Prov. – *Uno per òmo, due per òmo.* Uno, Due a testa. – *Omo morto, Attaccapanni.* – Peggior. *Omaccio, plur. Omminacci.* (p. 94).



**Pe', Per:** si usa innanzi alle parole che cominciano per consonante. *Pe' mmagnà, pe' bbeve, pe' ddormi.* (p. 103).

**Quatrino, Quattrino.** Piccola moneta di rame che valeva la quinta parte di un baiocco. Non c'è più la moneta, ma c'è ancora il nome. Prov. *Omo de vino nun vale un quatrino*, Prov. – *Spaccà el quatrino*, Saper fare economia. – *Quatrini pe' lo sciupo, pe' lo spreco*, Quattrini che i genitori danno ai figliuoli pei loro piccoli divertimenti. – *Quatrini pe' la cera*. Quattrini che si guadagnano con un lavoro insalubre e faticoso. (p. 114).

**Quell'ò... Quela dò'...** Sono modi usati dai popolani per chiamare un uomo o una donna di cui non sanno il nome. (p. 114).

**Regazzo, Regazza, Regazzino, Ragazzo, Ragazza, Ragazzino.** (p. 116).

**Sor, Signor. Sor.** Nel vernacolo romanesco diventa *Sòro* innanzi ai nomi maschili che cominciano per *s* impura, p.e. *Soro storto, Soro sciabecco* ecc. ma non è regola generale perché si dice *Er sor Stefano*. (p. 136).

**Sora, Signora.** *Sora Checca, Sora Luvisa.* (p. 136).

**Tera, Terra.** – *Far la terra nera*, frase della Campagna Romana, Si dice in proverbio: *Terra nera fa buon grano.* (p. 145).

**Ve, Vi.** Lo dice la plebe. *Nun ve confinfera?* Non vi garba? *Nun posso favorirve.* Non posso favorirvi. Lo dicono talvolta anche persone civili parlando famigliarmente. *Metteteve la mantella. Volete prenderve un raffreddore?* (p. 152).

Per concludere questa mia breve analisi, per altro limitata ad alcuni aspetti, vorrei far osservare che il Vocabolario romanesco di Chiappini è particolarmente interessante anche dal punto di vista sociolinguistico per l'intenzione dell'autore di presentare la lingua parlata da tutte le classi, cioè non solo quella del volgo o plebea, ma anche quella di uso civile ecc. – tramite indicazioni diastratiche e talvolta anche diafasiche. È da notare che le indicazioni sociolinguistiche di Chiappini sono quasi sempre in accordo con quelle fornite – più di cent'anni dopo – dai linguisti dei giorni nostri che si occupano del romanesco di oggi.

#### N O T E

- 1 Un particolare ringraziamento va al prof. Vignuzzi per le sue sempre accurate osservazioni, istruzioni e per l'incoraggiamento, l'attenzione prestatimi nei miei confronti.
- 2 Bonanni, F., *Il teatro in dialetto a Roma dal Cinquecento al Novecento*, In T. De Mauro (a c. di) *Il romanesco ieri e oggi*, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 27–56.
- 3 Bonanni, F., *Nell'archivio del teatro romanesco*, In Petrolini, E., *La maschera e la storia*, F. Angelini (a c. di), Roma, Bulzoni, 1984, pp. 59–81.

- 4 Bragaglia, A., G., *Storia del teatro popolare romano*, Roma, Colombo, 1958.
- 5 Zanazzo, G., *Poesie romanesche*, G. Orioli (a cura di), Roma, Newton Compton, 1976.
- 6 Zanazzo, G., *La Socera*, (a c. di) F. Bonanni, Roma, Bulzoni, 1980.
- 7 Bonanni, F., *Il teatro a Roma*, Roma, Bulzoni, 1982, p. 61.
- 8 D'Achille, P., Giovanardi, C., *Romanesco, neoromanesco o romanaccio? La lingua di Roma alle soglie del Duemila*, In M. T. Romanello, I. Tempesta (a c. di), *Dialetti e lingue nazionali*. Atti del XXVII Congresso della Società di Linguistica Italiana, Lecce, 28–30 ottobre 1993, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 397–412.
- 9 De Mauro, T., L. Lorenzetti, *Dialetti e lingue nel Lazio*, In A. Caracciolo (a c. di) *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. Il Lazio*. Torino, Einaudi, 1991, pp. 307–364.
- 10 Trifone, P. *Roma e il Lazio*, Torino, UTET, 1992.
- 11 Vignuzzi, U., *Il dialetto perduto e ritrovato*, In T. De Mauro (a cura di) *Come parlano gli italiani*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 25–33.
- 12 Penzo, G., *Strutture dialettali e variabilità linguistica nel «Vocabolario romanesco» di Filippo Chiappini*, in *Contributi di Filologia dell'Italia mediana*, XI. 1997, pp. 237–287.
- 13 Chiappini, F., *Vocabolario romanesco*, Roma, il Cubo, 1992.
- 14 Vignuzzi, U., P. Bertini Malgarini, *Paremiologia romanesco tra letterarietà e autenticità documentaria: Belli, Zanazzo e oltre (appunti per una ricerca)*, in «Paremia», 6, 1997, pp. 617–26.





# *Musica*

# Francesco Paolo Tosti: un musicista italiano alla corte della regina Vittoria

(Dalla Conferenza/Concerto per l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest)  
(22 maggio 2000)

MARCO DELLA CHIESA D'ISASCA

**S** E IN QUESTO MOMENTO NOI FOSSIMO IN UN ELEGANTE SALOTTO DI UN ORMAI LONTANO TEMPO E QUALCUNO VOLESSE DICHIARARE IL PROPRIO DISPERATO AMORE AD UNA BELLA SIGNORA CHE ORA NON LO VUOLE PIÙ, COSTUI POTREBBE ESPRIMERSI CANTANDO O SUONANDO, per provocare in essa qualche sentimento, la ben nota romanza di Tosti: *Non t'amo più!* Romanza che rappresenta non solo un preciso modello di Romanza da salotto, ma anche il classico esempio, con fine ironia, di dire una cosa per affermarne un'altra!

*Ricordi ancora il dì che c'incontrammo;  
Le tue promesse le ricordi ancor?  
Folle d'amor io ti seguìi, ci amammo,  
E accanto a te sognai, folle d'amor.*

*Sognai, felice, di carezze e baci  
Una catena dileguante in ciel:  
Ma le parole tue furon mendaci,  
Perché l'anima tua fatta è di gel.*

(Roma, 1938), compie studi classici e si dedica alla musica, iniziando dallo studio del pianoforte, al quale affianca quello della composizione e dell'analisi musicale, fino alla direzione d'orchestra. Si diploma in Pianoforte a Roma con Rodolfo Caporali, in Composizione a Torino con Giorgio Ferrari, in Direzione d'orchestra a Milano. In Direzione d'orchestra si perfeziona con Igor Markevitch e Sergiu Celibidache. Si laurea a Roma in Giurisprudenza. È assistente presso l'Accademia nazionale di Santa Cecilia e, come direttore d'orchestra, partecipa a festival prestigiosi e collabora con importanti istituzioni. Nel 1974 inizia l'attività didattica al Conservatorio di Pescara come titolare della cattedra di Esercitazioni orchestrali. Nel 1998 diventa titolare della stessa cattedra presso il Conservatorio di Santa Cecilia a Roma, dove prepara gli allievi a importanti esecuzioni come il *Gloria* di Poulenc, la *Sinfonia di Salmi* di Stravinskij, lo *Stabat Mater* di Dvořák, il *Te Deum* di Verdi e il Concerto di Capodanno 2000 presso l'Istituto Italiano di Cultura di Budapest. Nel 1989 è invitato dalla RAI a realizzare cicli di trasmissioni didattico-analitiche su J.S.Bach, andate in onda nel triennio 1990/1992, in 72 puntate dedicate al Clavicembalo ben temperato, all'Arte della Fuga e alla Offerta musicale, e divenute poi la base per innumerevoli corsi e conferenze in tutta Italia.

*Ora la mia fede, il desiderio immenso,  
Il mio sogno d'amor non sei più tu:  
I tuoi baci non cerco, a te non penso;  
Sogno un altro ideal; non t'amo più.*

L'inizio di questo scritto e il testo or ora citato ci hanno fatto individuare due caratteristiche fondamentali della Romanza da salotto: la sua funzione di comunicazione personale e sociale, e soprattutto la dimensione umana fondamentale che la Musica di Tosti vuole esprimere: IL SOGNO! È curioso osservare che lo studio sulla interpretazione del sogno di Sigmund Freud (*Die Traumdeutung*) sia stato pubblicato nel 1900: si può arrivare a dedurre che il «sogno» sia stata l'aspirazione suprema dell'epoca!

Ma tutto il mondo europeo dell'epoca di Tosti, dal 1875 circa al 1914 è vissuto immerso nel sogno. Come in maniera appassionante scrive Stefan Zweig ne *Il mondo di ieri*, quel mondo precedente la prima guerra mondiale che sembrava il Mondo della sicurezza era, in realtà, un Castello di sogni che è subito crollato, letteralmente sparito, sotto l'urto della grande bufera. Le generazioni che hanno concluso il loro ciclo vitale entro il 1914 sono passate quasi dormendo e cullandosi in sogni di liberalismo e di superiorità della cultura e dello spirito, attraverso le palesi tensioni successive alla guerra franco-prussiana, tensioni che si sono accumulate fino ad esplodere nella grande Guerra.

Tosti è morto nel 1916, in tempo per non assistere al crollo di questo mondo: per lui, il Sogno è rimasto come egli l'aveva vissuto in questa condizione di sicurezza vitale, della quale condizioni di vita il Bello e il Sogno sono stati i motivi conduttori. Pensate che, ancora nell'anno della morte, scrive musica su poesie, da lui scelte, di D'Annunzio immerse in questa dimensione: fate attenzione a questa immagine che è l'inizio di uno dei canti che formano il ciclo *La sera*, l'ultimo suo lavoro: PIANGI, TU CHE HAI NEI GRANDI OCCHI LA MIA ANIMA, immagine che nasce da una visione onirica profonda e sublime.

Se pensiamo che, a questa data del 1916, in musica erano già apparsi – tra le tante cose – *Salomè* ed *Elektra* di Strauss, *Pierrot lunaire* di Schönberg, *la Sagra della Primavera* di Stravinskij, *Allegro barbaro* e *Il Castello del Principe Barbablù* di Bartók, si potrebbe facilmente liquidare Francesco Paolo Tosti come un sopravvissuto e un incosciente: ma è forse preferibile avvicinarsi a lui con altro e più produttivo atteggiamento, cioè pensare che abbia camminato su altri binari, binari che sono appunto la Bellezza e il Sogno e non sui binari di una nuova visione del mondo e di una diversa sensibilità, che sono modernismo, espressionismo, cubismo e altro.

Questo possibile 'altro' atteggiamento ci permetterà di non perdere attimi di suadente musicalità.

Ma non solo il sogno è il contrassegno della sua ispirazione e delle sue scelte poetiche: in lui agisce anche lo spiritello beffardo ed ironico del *viveur*, dell'uomo di mondo (traspare molto bene nella famosa caricatura apparsa sul «Vanity Fair»), spiritello beffardo che si insinua sottovoce perfino nelle romanze più liriche oppure agisce palesemente come per esempio in questa Canzonetta su particolari parole di Ferdinando Fontana – del 1881 –: *È morto Pulcinella!*...



*Signore belle, voi mi dimandate  
Qual nuova oggi vi porto?  
Un'ingrata novella fra le ingrato  
Vi reco!...Zitte!...Pulcinella è morto!*

La sapienza del sorriso  
Se ne andò da questo mondo  
Con quell'uom dal negro viso,  
Dal parlar sempre giocondo...  
Giunto al termine fatale  
Agli astanti ei mormorò:  
«S'avvicina un funerale,  
Al qual io non mancherò!»

*Oh! Che ingrata novella oggi vi porto,  
Signore!...Zitte! Pulcinella è morto!*

Egli, il re dell'allegria,  
Soffrì sempre un brutto male,  
Un'orrenda malattia  
Che si chiama l'Ideale!  
Rise...rise...ma nel petto  
Spesso il pianto soffocò!  
Quante volte ei diè diletto  
E, di dentro spasimò!...

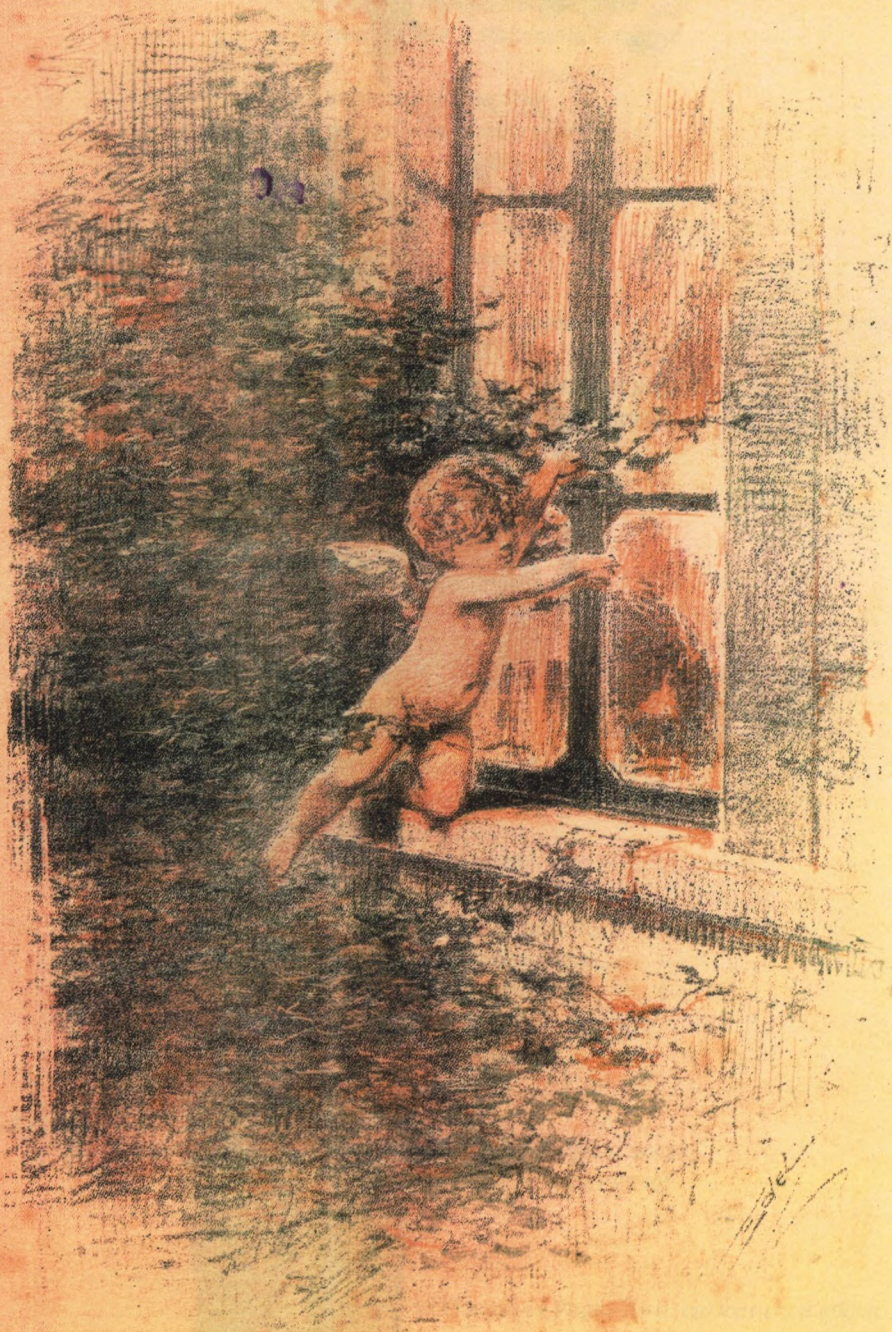
*Oh! Che ingrata novella oggi vi porto,  
Signore!...Zitte! Pulcinella è morto!*

Egli s'era innamorato,  
Ma sapea che il mondo intero  
Scherno sol gli avria serbato  
S'ei diceva quel suo mistero...  
Ed ei finse, e rise ancora...  
Rise, rise e non guarì!...  
Invocò la morte allora...  
E la morte lo rapì!...

*Oh! Che ingrata novella oggi vi porto,  
Signore!...Zitte! Pulcinella è morto!*









Non credo che vi sia bisogno di commentare l'ironia che è oltre la patina sentimentale, ironia che è espressa attraverso mezzi musicali di gusto vorrei dire quasi mahleriano: ma siamo nel 1881 e quindi in anticipo, sia pur di poco, sulle visioni di questo grande musicista!

\* \* \*

Occorre ora soffermarsi brevemente sulla struttura della Romanza da salotto, per definire carattere e ambiente nei quali essa si è sviluppata.

In termini esteriori, la Romanza da salotto è un breve componimento musicale realizzato su un testo poetico di varia forma letteraria che definisce parzialmente anche la 'forma' musicale. Questa definizione però riguarda tante diverse composizioni, dal Lied tedesco alla Romanza, alla Lirica cosiddetta da camera, dal *Song* inglese alla *Mélo die* francese.

In un certo momento storico, all'incirca all'inizio dell'800, si diffonde l'intrattenimento musicale nei salotti alla moda, sia aristocratici che borghesi. Considerando quale valore e rilievo spirituali sono stati attribuiti alla musica dagli intellettuali ottocenteschi (vale la pena citare la definizione data da Hegel nella sua *Estetica*: la musica deve elevare l'anima al di sopra di se stessa, deve farla librare al di sopra del suo soggetto e creare una regione dove, libera da ogni affanno, possa rifugiarsi senza ostacoli nel puro sentimento di se stessa), dicevo considerando questo valore preminente dato alla Musica, la nascita e la diffusione del salotto (musicale) dell'800 sembra anche una naturale conseguenza dei modi della *Hausmusik* tardo settecentesca.

In questo salotto esistono o si creano delle relazioni d'ogni genere, tra le quali non possono non primeggiare i sogni amorosi: ed ecco quindi il maggiore rilievo che assume un certo tipo di fruizione musicale, che è appunto la Romanza da salotto, genere diffuso in tutte le varie culture nazionali dell'800 e, in certe situazioni sociali, rimasta in vita fino all'inizio della grande Guerra.

La Romanza da salotto è una specie di '*Ars amatoria*' (definizione la cui paternità è da attribuire a Rodolfo Celletti) da utilizzare in ogni salotto, che sia quello della Corte della regina Vittoria o quello dei piccoli borghesi italiani: questa *Ars amatoria* di piccolo formato segue, in una storia sociale della Musica (secondo la felice definizione di Massimo Mila), quella *Patologia dell'amore infelice* di grande formato espressa dall'opera di Bellini, Donizetti e Verdi.

Modificando l'angolo di osservazione e andando più nel profondo, se osserviamo attentamente i testi poetici commentati dalla musica - buoni o cattivi che siano - certamente essi esprimono una dimensione favolistica dell'esistenza: ma le *Favole* sono il patrimonio di un grande sogno comune (Grimm).

Per la più facile «utilizzo-zione-fruizione» di questi componimenti poetico/musicali da parte degli amatori di musica, si richiede esteriore suadanza melodica,

◁ *Illustrazione di uno spartito di Tosti*

tessitura non estrema della parte vocale, utilizzazione del pianoforte secondo formule prevedibili e riconoscibili.

Quanto finora descritto si adatta perfettamente alla Romanza sia di Tosti che di tanti altri autori di tutte le nazionalità: ma cosa differenzia la sua opera da altre consimili, quali sono i caratteri che la rendono non effimera, perché ha ripreso vitalità oggi, in un contesto che non corrisponde per nulla a quello in cui era nata e fiorita?

\* \* \*

Per cercare di capire questa vitalità, non posso non ricorrere alla sublime personalità di Schubert: perché la musica dei suoi *Lieder* ci appartiene ancora oggi senza riserve?

Certamente per la sua capacità di sottolineare senso e significato del testo poetico, ma - indipendentemente dalle parole - è la sua intuizione musicale che sa esprimere la più profonda emozione dell'animo dell'uomo che vive entro la nostra civiltà. Una costante caratteristica del *Lied* schubertiano è l'incipit musicale esposto in genere dalla piccola introduzione del pianoforte, incipit che contiene un qualcosa non quantificabile ma che ci immerge subito nel sentimento del testo poetico. Credo che si possa affermare che queste siano due caratteristiche peculiari anche della Romanza di Tosti: Tosti ti porta subito al centro poetico ed esprime emozioni profonde percepibili nel nostro contesto culturale: passione, ironia, malinconia...

Per convincersi di questo, basta ascoltare un incipit schubertiano ed un incipit tostiano: per chi vorrà fare quest'esperienza, basterà mettere a confronto l'incipit pianistico del *Lied* «*Ach, was soll ich beginnen vor Liebe?*» di Schubert con l'incipit pianistico di *Ideale* di Tosti.

Ora, se la generazione dei musicisti e dei critici dopo Tosti è stata assai negativa verso il genere della Romanza da salotto, nel contempo non ha però saputo discernere le qualità della produzione tostiana rispetto agli altri cultori del genere, qualità per le quali possiamo, in tutta tranquillità e con la prospettiva odierna, ripetere quanto detto per Schubert.

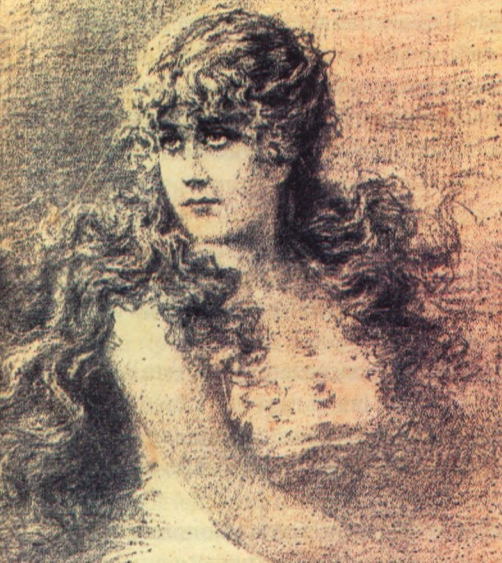
La qualità espressiva e musicale della Romanza, Canzonetta, *Chanson* o *Song* di Tosti non è da meno, pur rispettando la differenza con i livelli poetico/musicali della comunicazione schubertiana, riferendomi a quei patrimoni dell'umanità che sono *Schwanengesang* e *Winterreise*. Tosti non ha scritto nulla di simile, ma ciò non ci deve impedire di riconoscere che la qualità sia la stessa.

Una breve parentesi, parentesi che vuol sollecitare dubbi sui parametri del gusto e del giudizio, parametri che non sono affatto Valori assoluti, ma solo Preconcetti: i Preconcetti hanno spinto la generazione dei Musicisti e dei Critici successiva a Tosti verso la incomprensione della sua opera.

Un brillante letterato italiano di oggi - Alessandro Baricco - ha raccolto quattro suoi saggi in un libro dal provocatorio titolo *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*: La definizione della musica data da Hegel che prima vi ho citato, viene contrapposta dal Baricco allo studio fatto intorno al 1960 nella Università del Wisconsin, studio nel quale viene affermato che le mucche che ascoltano la musica classica aumentano la produzione del latte del 7,5%!



Edizioni Ricordi



melodia

Idéal

F. Paolo Costi

Esch



Questa inverosimile contrapposizione contiene però una profonda verità: è cioè necessario verificare in ogni momento storico il senso di tutte le cose e così anche della musica: per Hegel la musica solleva lo spirito ad altezze ultraterrene, ma per i ricercatori del Wisconsin la musica è solo sollecitazione acustica per la produzione di più latte da parte delle mucche! La contrapposizione ci fa dedurre che non si può stabilire a priori un criterio assoluto secondo il quale una musica è o non è valida: torno quindi alla osservazione già fatta, nella quale ho suggerito che il binario percorso da Tosti è diverso ma parallelo a quello della musica dell'epoca, espressionista o cubista o, genericamente modernista. Non ci dobbiamo privare della percezione di una indiscutibile fonte di bellezza e di piacere estetico e sensuale facendoci condizionare da preconcetti intellettualistici!

\* \* \*

Tosti ha scritto circa 350 Romanze: di queste 66 sono su testo francese e 71 su testo inglese. Perché queste due lingue oltre all'italiano?

Cominciando dal francese, in primo luogo occorre ricordare che questa lingua – oltre ad essere impiegata nei rapporti diplomatici – era di casa in Piemonte e in tutte le famiglie *comme il faut* sia aristocratiche che borghesi: perciò, era lingua comune tra persone di cultura e quindi disponibili a fruire di un momento artistico particolarmente elegante.

Accertato questo, c'era anche un aspetto di convenienza economica per l'Editore Ricordi – e ovviamente per Tosti – nel guardare verso il mercato musicale del Salotto francese, per il quale autori come Gounod, Bizet e Massenet, tra i tanti, avevano scritto e scrivevano, *Romances e Mélodies, Chansons e Chansonnettes*, tutti comunque debitori dell'arte schubertiana.

Per Tosti, l'eleganza e la trasparenza della musica francese sono state un buon punto di riferimento stilistico e ciò traspare dalla linearità melodica appoggiata alla parola e dall'eleganza dei modi di accompagnamento pianistico, sempre semplice e leggiadro.

Il carattere lieve, talora un poco malizioso ed ironico di alcune *Chansons*, scelte per suggerire qualche esempio, è bene espresso dai versi conclusivi di ogni poesia:

«Io piangerò, io che mi lasciavo dire che il mio sorriso era così dolce»,  
dalla *Chanson de Barberine* (A. de Musset);

«Io conosco canzoni così dolci da dire per cullare lo spirito e chiudere gli occhi», da *Si tu le voulais* (H. Vacaresco);

«Ardere, languire e morire poco a poco in un bacio», da *Pour un baiser!* (G. Doncieux);

«Io passo davanti la tua casa; apri la porta. Buongiorno, Suzon!», da *Bonjour Suzon!* (A. de Musset).

La musica non vuole andare oltre il flirt, l'ammiccamento o l'allusione, suscitando una lieve ma confortevole malinconia. L'integrazione canto-pianoforte è realizzata con modelli semplici sia vocali che strumentali che, indipendentemente da pratiche ragioni di vendibilità e di consumabilità, vestono con soffice eleganza il senso del testo poetico.

L'uso invece dell'inglese fu determinato prima di tutto dallo stretto rapporto che Tosti ebbe – per quasi 40 anni – con la Corte della Regina Vittoria e con il bel mondo londinese, al punto da prendere la cittadinanza inglese ed essere nominato Baronetto. Maestro di canto, animatore di serate musicali, organizzatore della musica vocale privata della Regina, è naturale che abbia creato Romanze su testo inglese, non dimenticando mai la sua oculatezza negli affari legati alla Casa Ricordi.

Scegliendo casualmente alcuni *Songs*, spesso si osserva che la scelta dei modi musicali e l'integrazione canto/pianoforte sono assai diversi dalle precedenti *Chansons* francesi: un tessuto musicale pianistico sostiene – in genere – con più specifica proprietà e ampiezza sonora la melodia di ogni *Song*.

Sempre con qualche esempio preso a caso, il *Pierrot's Lament* è caratterizzato dalla ripetitività di breve respiro e dal ritmo pianistico che allude con la sua elementarità al Circo equestre; in *My Memories*, il pianoforte distende una levigata superficie d'appoggio per il canto; in *Ask me no more*, l'espansione sonora riempie il tessuto musicale evocante le alate immagini di Tennyson.

Vorrei infine che il celebre Canto *First Waltz* fosse inteso come una eco della stagione felice che questo luogo topico musicale ha avuto: dal galante Valzer francese agli inquietanti Valzer mitteleuropei. La musica di *First Waltz* nasce nel 1912, nel momento in cui si vive ancora sognando nel mondo della sicurezza – si ricordi lo *Zweig de Il mondo di ieri*; dopo, verrà la grande Guerra e Ravel, nel 1920 e con la *Valse*, distruggerà tutto questo mondo che si riconosceva nel Valzer.

*First Waltz*, tra i più suadenti canti di Tosti, ancora una volta è *Sogno*, come dicono i versi:

«Musica e luce, Gioventù e gioia... ... Pensieri di giorno, Sogni di notte».

\* \* \*

Abbiamo osservato diverse caratteristiche stilistiche nelle musiche su testo francese e su testo inglese le quali hanno, però, in comune la stessa qualità finissima del canto, tanto da poter affermare che il Bel Canto italiano ha avuto, in Tosti, l'ultimo cultore. Naturalmente si tratta di caratteri stilistici molto prossimi tra loro, ma già ben differenziati.

Ora arriviamo al centro della sua Opera avvicinando alcune significative Romanze italiane, scelte tra quelle scritte dal 1878 al 1888 e tra quelle più tarde scritte su testi di Gabriele D'Annunzio.

La scelta delle Romanze italiane è stata fatta per toccare corde diverse dell'arte tostiana:

- Nonna...sorridi?... , su malizioso e lieve testo – canzone strofica (3) in stile vocale basato sulla recitazione testuale;



# MELODIE

di

# F. PAOLO TOSTI



R. Stabilimento Musicale  
Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca  
di  
**G. RICORDI & C.**  
MILANO  
- ROMA - NAPOLI - PALERMO -  
PARIGI - LONDRA





- Ridonami la calma!, su tenerissime ed evocative parole – canzone parzialmente strofica con un grande slancio lirico conclusivo;
- Vorrei morire!..., su trasparenti e sognanti versi – canzone in 2 strofe, anch'essa in stile vocale recitante.

Tutte questa Romanze – del più originale e godibile Tosti – possono ricevere, a commento, le seguenti parole di Gabriele D'Annunzio:

... cantava a bassa voce, con modulazioni d'una inimitabile finezza quelle romanze dove spesso rivivono in tutta la loro natia freschezza le canzoni della patria e dove una così limpida vena di melodia corre e scintilla fra le sottili fioriture dell'armonia accompagnante.

Passando alle Romanze su testi di D'Annunzio, *A vucchella*, sottotitolata *Arietta di Posillipo* ma capolavoro di finissima ironia, continua ad essere un successo mondiale (perfino per giapponesi e coreani...); il testo – un sonetto – fu scritto da D'Annunzio verso il 1892 ed è tutto giocato su una spiritosissima rimatura concludentesi su desinenze diminutive quali «illo» e «illa» che danno la sensazione di un dialetto napoletano reinventato (come osserva Francesco Sanvitale nella sua biografia di Tosti, cui sono debitore del titolo di questo scritto):

- *Sciorillo* (Fiorellino), *pocorillo* (pochino), *dammillo* (dammelo), *vasillo* (bacio), *pigliatillo* (prendilo), *piccerillo* (piccolino);
- *Vucchella* (boccuccia), *appassuliatella* (appassita alquanto), *rusella* (rosellina), *Cannetella* (il nome della destinataria).

Per questo dialetto napoletano reinventato Tosti crea una lieve e maliziosa linea melodica – due strofe con una coda – quanto i leggiadri diminutivi dannunziani, linea melodica vaghissima, sostenuta da straordinaria tenuità plastica che si svolge su una trasparente armonia.

La breve rassegna delle Canzoni italiane si chiude con qualche osservazione sulle *Quattro Canzoni di Amaranta*, ancora su testo scritto da Gabriele D'Annunzio appositamente per Tosti.

Un minimo di informazione storica:

Tosti e D'Annunzio erano entrambi abruzzesi, nati in due cittadine poco distanti tra loro sulla riviera adriatica; tra i due, una differenza di 17 anni. Il più giovane Gabriele è da subito grande appassionato di musica e non può non subire il fascino, soprattutto della purezza melodica, del più anziano Francesco Paolo: si può parlare di 'mediterranea semplicità', non dissimile alla solarità riconosciuta da Nietzsche alla *Carmen* di Bizet. Se si conosce la riviera adriatica (accantonando le moderne deturpazioni), si è affascinati dal sole, dal mare azzurro, dal verde delle pinete e dai chiaroscuri delle colline e dei monti.

La comunanza di ambiente intellettuale/artistico – il Conventino di Michetti (peccato non poterci soffermare per narrare di questo Cenacolo di artisti) – li mette in contatto più amichevole: tra il 1881 e il 1892, la collaborazione tra i due produce 15 Canzoni tra le quali rimarchevoli sono *Visione* e *Per morire*.



Un lungo intervallo senza nessuna opera.

Poi, nel 1907, Tosti torna a D'Annunzio e mette in musica *A Vucchella* e le *Quattro Canzoni di Amaranta*: in tutti i casi si tratta di una collaborazione diretta tra il Poeta e il Musicista; successivamente, per personale scelta espressiva, Tosti sceglierà testi preesistenti musicando 2 Piccoli Notturmi (1911) e i due Poemetti *Consolazione* in 8 parti e *La sera* in 7 parti: *La sera*, ultima composizione.

Prima di tutto è da osservare e rimarcare che la Musica, dalle *Quattro Canzoni di Amaranta* in poi, è definitivamente *Al servizio della poesia*, cioè il testo precede la musica e suscita le suggestioni che ispirano la musica: non si può non evidenziare il fatto che la posizione di Tosti è assimilabile a quella dei grandi Liederisti tedeschi: cioè, si pone al servizio del Poeta.

Inoltre si può ricordare il fatto che le *Quattro Canzoni di Amaranta* si riferiscono a vicende personali del Poeta, espresse in maniera fortemente drammatica: sofferenza mortale da vicenda d'amore, cui risponde con profonda intensità la musica dell'amico Tosti.

Il Musicista intende queste *Quattro Canzoni di Amaranta* come unità espressiva e crea un ciclo legato da tanti sotterranei rapporti: tematici e ritmici, armonici e strutturali.

I rapporti armonici sono significativamente espressivi, classici ma non usuali; Tosti ha ben chiaro il rapporto sensuale che esiste, per la nostra sensibilità, tra le tonalità che sono nella parte superiore del circolo delle quinte (tonalità diesis) e quelle che sono nella parte inferiore (tonalità bemolli), per cui lega i Quattro Canti con rapporti speciali e cioè: il depressivo la bemolle minore del 1° Canto è seguito dal luminoso Mi bemolle maggiore del 2°; questi è a sua volta seguito dal triste sol minore del 3° Canto che, però, alla fine si apre verso un tenue Sol maggiore che ricade sull'iniziale mi minore del 4° che però si riapre verso il consolatorio Mi maggiore finale. Da questa concatenazione di tonalità emerge il significato interno delle tonalità, significato non intrinseco alla tonalità stessa, ma intrinseco al loro succedersi concatenato: chi vuole, suoni al pianoforte questa sequenza di accordi – la<sub>b</sub> minore/Mi<sub>b</sub> maggiore/sol minore e Sol maggiore/mi minore e Mi maggiore – ed avrà sensazioni diverse che potrà ritrovare in queste *Quattro Canzoni di Amaranta*.

L'ascolto del ciclo è aperto con una introduzione strumentale – caso quasi unico nella produzione tostiana – introduzione che forse vuole esprimere la sua propria tristezza; indi, riesce a trovare gli accenti musicali:

//che evocano la disperazione di Lasciami! Lascia ch'io respiri,  
 //che esprimono la sublime narrazione di l'Alba separa dalla luce l'ombra,  
 //che comunicano il dolore estremo di Invan preghi,  
 //che suggeriscono la speranza del domani di Che dici, o parola del Saggio?

La Musica non è più «Salotto» ma commento ed espressione di umanità: ancora con D'Annunzio possiamo dire e concludere che «Dal più bel verso scaturisce la più bella Musica»!

Francesco Paolo Tosti ▷









# *Storia dell'Arte*

# Simone Martini e il gotico italiano in Europa

ANGELO PAGANO

«**P**ER MIRAR POLICLETO A PROVA FISO / CON GLI ALTRI CH'EBBER FAMA DI QUELL'ARTE / MILL'ANNI, NON VEDRIAN LA MINOR PARTE / DELLA BELTÀ CHE M'AVE IL COR CONQUISO // MA CERTO IL MIO SIMON FU IN PARADISO / ONDE QUESTA GENTIL DONNA SI PARTE / IVI LA VIDE E LA RITRASSE IN CARTE/ PER FAR FEDE QUA GIÙ DEL SUO BEL VISO. // L'OPRA FU BEN DI QUELLE CHE NEL CIELO / SI PONNO IMAGINAR, NON QUI TRA NOI / OVE LE MEMBRA FANNO A l'alma velo. // Cortesia fe', né la potea far poi / che fu disceso a provar caldo e gelo / e del mortal sentiron gli occhi suoi.» (RVF, LXXVII)

Siamo nel 1336 circa ad Avignone e il Petrarca con il sonetto LXXVII dai RVF rende omaggio al suo amico, pittore di già leggendaria fama, Simone Martini. I versi celebrano la bellezza del ritratto di Laura nel quale l'artista di Siena ha catturato tutta la leggiadria della donna. La gloria di Simone infatti era dovuta anche a questa sua straordinaria capacità di esaltare la grazia femminile, guadagnandosi nella pittura l'appellativo di «fratello spirituale» del Petrarca. Le sue *Maria Maddalena* (a Pisa, Museo Nazionale di S. Matteo) e *Santa Chiara* (ad Assisi) nella loro fragilità, nei sottili «tagli» degli occhi e nelle bocche rimpiccolite sono creature ultraterrene rese ancora più belle dalla deformazione, per capirci quella stessa che secoli dopo ha adoperato Modigliani – quei colli di cigno! – e che è stata condannata dai

Laureato in Lingue e Letterature Straniere Moderne presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli, dal 1992 tiene corsi di lingua, storia della letteratura italiana del Seicento e Settecento, nonché di storia dell'arte medievale presso il Dipartimento di Italianistica della Scuola di Studi Superiori *Dániel Berzsenyi* di Szombathely. Si occupa di medievalistica ed in particolare della Scuola Siciliana.

*La Maddalena. Pisa, Museo Nazionale* ►





suoi contemporanei. Segno che i canoni di bellezza erano cambiati! Simone liricizzava i caratteri della grazia femminile e li riduceva a puri elementi astratti di dolcezza lineare. I panneggi, poi, continuavano il ritmo. Nella già citata Maria Maddalena le pose seducenti lasciano il posto al delicatissimo profilo delle spalle, a quelle mani affusolate all'inverosimile e alla testa leggermente reclinata in segno di umiltà. La poesia Simone la raggiunge non con l'enfasi mimica (di stampo barocco) ma con le linee di un disegno spesso serpeggiante in cerca dell'arabesco atto anche a donare movimento alle figure. Il ritratto di Laura, tuttavia, come è risaputo non è mai stato ammirato da nessuno al di fuori del poeta. Leggendo le parole di Sant'Agostino nel *Secretum* il Petrarca lo avrebbe portato sempre con sé suffragando l'ipotesi secondo la quale l'effigie avrebbe avuto piccolissime dimensioni oppure, elemento da non scartare, si trattava di una miniatura, insomma un disegno su carta. Il Vasari con la sua proverbiale fantasia ci ha offerto una affascinante descrizione, alcuni testi del XV secolo vedono Laura nella principessa liberata dal drago da San Giorgio come si può osservare su un *cartone* per gli affreschi, distrutti nel 1828, della cattedrale di Notre-Dame-des-Doms di Avignone. Noi, oggi, figli della civiltà dell'immagine faremmo carte false per ammirare la «Laura» vista da Simone, per sapere «come era fatta» in un misto di curiosità, tenerezza, stupore per quell'oggetto dal vago sapore feticista: « (...) *quid autem insanius quam non contentum praesenti illius vultu effigie (...) aliam fictam illustris artificis ingenio quaesirisse quam tecum ubique circumferens haberes?*» (in DOTTI:61). Sant'Agostino considera una follia quella del poeta il quale, non soddisfatto di vedere davanti ai suoi occhi la donna, ne cerca l'immagine creata da un famoso artista. Queste parole provano a distogliere il Petrarca dall'insano amore fonte di lacrime e di solitudine e reso ancora più insopportabile dal famigerato ritratto.

Avignone aveva unito in questo modo i destini dell'intellettuale e dell'artista di grido, ma da quell'incontro non nacque necessariamente una comune «estetica» petrarchesca e simoniana. La città della nuova residenza papale era diventata con gli anni un ponte tra Italia e Francia, tra la rivoluzione spaziale ed il realismo e l'aspirazione all'incorporeo e all'astratto. Un divario esistente nella stessa Toscana in cui quella rivoluzione era nata grazie al linguaggio esclusivamente «latino» di Giotto e dell'arte fiorentina, fatto di unità, concisione e forza contro quello pienamente gotico, di respiro europeo della scuola senese. Sono storici, o meglio politici, i motivi di tali divergenze estetiche. Siena, la *Civitas Virginis*, era in stretto contatto con Napoli e con la locale corte degli angioini già dal 1269, anno della battaglia di Colle Val d'Elsa. Simone, nel 1317 chiamato nell'attuale Campania, viene investito cavaliere da Roberto d'Angiò in persona, episodio questo che influirà profondamente sulla carriera del pittore. Lui e gli altri eccellenti artisti eredi di Duccio di Buoninsegna ebbero la possibilità di uscire dal *milieu* romanico dell'Italia centrale per fondere tradizione – il cordone ombelicale con l'arte classica non venne mai reciso dalla città di Santa Caterina – e i nuovi, eccitanti motivi della cultura cortese d'oltralpe, prima di tutto i romanzi cavallereschi che non potevano non ispirare il Nostro. Il XIV secolo era teatro di guerre efferate che spesso venivano combattute dai nobili francesi come un gioco tragico e perverso nel suo lusso, tanto per rivivere le atmosfere e le gesta



*Annunciazione. Firenze, Uffizi*

dei romanzi di Lancelot. Un mondo fatto di macchine da guerra, di bastioni e di cavalieri trionfanti con le insegne della propria casata. Un mondo non estraneo alle vicende passate e recenti di Siena che, nel suo Palazzo Pubblico, dal 1330 conserva l'affresco raffigurante il capitano Guidoriccio da Fogliano anch'esso superbamente creato dal raffinato pennello di Simone. Il tipico paesaggio delle «crete» senesi è trapuntato di castelli, palizzate da cui si intravedono minacciose lance, stendardi, catapulte e un accampamento militare. Su tutta l'opera aleggia una sensazione di silenzio e di attesa, una tensione che può scoppiare da un momento all'altro. Simone pianta poi Guidoriccio e cavallo al centro dell'immagine, di fatto estranei alla composizione, apparentemente immobili come manichini (dico «in apparenza» perché il movimento è genialmente suggerito da mantello e gualdrappa a losanghe con il loro svolazzo arabescato). Quella che sembra una figura numefantica vista di profilo e immota nella sua rigidità si illegiadrisce con pochi tocchi eleganti. L'estimatore più sensibile e raffinato di Simone, Roberto Longhi, dalle appassionante pagine della sua *Breve ma veridica storia della pittura italiana* (1914), ci regala momenti di grande poesia nel descrivere, quasi commosso, lo stupefacente Trittico degli Uffizi con la *Annunciazione* e due Santi. La grande tavola con il motivo centrale





Storie della vita di San Martino. Assisi, San Francesco

è realizzata con un sublime gusto in cui si uniscono alla perfezione fiaba, misticismo, movimento e realismo. Le ali delle rondini che volano in circolo vorticosamente e il vaso di gigli al centro dividono la scena in due parti e le assicurano il ritmo. A sinistra è visibile l'angelo annunciante appena disceso che *«tende ad uscire dalla propria casella, ma le ali vi restano ancora alte dopo il volo e l'aria ancor mossa vi insinua*



*mollemente il drappo, primo ch'esso ricada»* (LONGHI:40). A destra invece la Vergine sussulta all'improvviso apparire dell'angelo. Il realismo è tutto nel dito infilato nel libro (descritto nei minimi particolari) per impedirgli di chiudersi nell'istante in cui la Vergine «*si ritira s'attorce e così (...) dal corpo tortile un mantello ricade leggero s'infrange in lenti festoni armoniosi»*. Il fondo oro è contrastato con arditezza dal «*turchino foncé»* dell'abito a sua volta fa a pugni con il «*rosso di brique della veste»* (LONGHI:41). La pulizia delle linee e lo spiccato gusto per il «florealeismo» alla fine evocano al Longhi i grandi pittori giapponesi e assicurano al pittore senese un posto a sé stante nel panorama artistico europeo. Simone aveva, forse volutamente, spesso trascurato le conquiste della prospettiva e degli «spazi abitabili» di Giotto. In modo opposto, per quanto riguarda il movimento, era riuscito però a superare l'innato staticismo del maestro di Bondone. Il ritratto equestre di Guidoriccio è uno dei pochi esempi in cui Simone rinuncia alla raffigurazione di personaggi dai lineamenti gentili. Vi è sempre l'indulgenza verso i dettagli «ricchi», in questo caso la resa del prezioso tessuto della gualdrappa, ma il cavaliere è decisamente rozzo e ha pure il doppio mento, segno questo che il pittore di Siena non dipinse in genere solo ideali astratti di santità o di virtù cavalleresche ma presentò in scene di notevole suggestione anche visioni più dimesse della sua città (si veda il polittico con le storie del Beato Agostino Novello).

Quando Clemente VI decise di installare ad Avignone un grande centro artistico, il compito di dirigere i lavori fu affidato a Simone che dal 1340 fino alla morte, nel 1344, si trasferì in Francia con famiglia e cognato, il pittore Lippo Memmi. Di quel soggiorno oggi ci restano le splendide miniature eseguite per i codici petrarcheschi e le sinopie degli affreschi della cattedrale sopra menzionata. Il grande senese preparò dunque la strada per altri grandi artisti italiani, fra i quali Matteo Giovannetti, che completarono verso il 1368 il complesso programma di decorazione dei palazzi papali. L'arte italiana si impose ad Avignone, dove non esisteva una scuola, e successivamente in tutta la Francia, dopo essere stata a lungo da quella colonizzata. La grande ricchezza dei mercanti e dei banchieri aveva dato un grande impulso al collezionismo, alla commissione e al commercio di opere d'arte fino alla creazione di centri artistici le cui idee originali non solo potevano competere ma addirittura influenzare Parigi. Giotto nella umanizzazione del «santo» e nell'abbandono della visione ascetica nella rappresentazione di Cristo aveva contribuito a rendere meno liturgica la pittura francese rimasta ferma nell'allegoria e nella simbologia ricorrenti fra l'altro soprattutto nelle immagini cortesie. Così Simone nella pala d'altare dedicata a San Ludovico da Tolosa, mentre illustra nella tavola principale la scena della doppia incoronazione terrena e celeste in un colorismo astratto, quasi allucinato passa poi, negli episodi della predella, ad una narrazione movimentata e realistica degna del miglior Giotto anche nelle architetture – palcoscenico dove i personaggi sono perfettamente inseriti.

Il mondo della cavalleria restava in ogni caso la linfa di Simone e il suo indiscusso capolavoro, la sua opera più celebre non è a caso il ciclo di dieci affreschi con le *Storie della vita di San Martino* nella chiesa inferiore della Basilica di San Francesco ad Assisi. Qui il grande senese, uscendo dagli schemi della consueta



*Guidoriccio da Fogliano. Siena, Palazzo Pubblico*

agiografia pittorica ci offre il magico caleidoscopio della vita del Santo nato in Ungheria (le tradizioni vogliono a Szombathely o a Pannonhalma) e all'epoca non molto popolare in Europa. La castità e la purezza di Martino si fondono ad esempio con la mondanità della scena dell'investitura, «quella con i tre musicisti», entrata a far parte dei classici della pittura italiana. I suoi nobili lineamenti insieme alle due virtù di sopra sono in contrasto – anche per uscirne rafforzati – con le fisionomie volgari e la presunta immoralità dei soldati dell'imperatore Giuliano che ci riportano alla mente il *Guidoriccio (La rinuncia alle armi)* o con l'astante che, nel *Miracolo del fanciullo*, esprime la sua scetticità con una smorfia.

#### BIBLIOGRAFIA

- |         |      |   |
|---------|------|---|
| DOTTI   | 1992 | Dotti U., <i>Vita di Petrarca</i> , Roma-Bari                                       |
| GOZZOLI | 1970 | Gozzoli M. C., <i>L'opera completa di Simone Martini</i> , Milano                   |
| LONGHI  | 1994 | Longhi R., <i>Breve ma veridica storia della pittura italiana</i> , Milano, Rizzoli |

NONOSTANTE LE GUERRE, LE DOMINAZIONI STRANIERE, I SACCHEGGI E LE DEVASTAZIONI DEI LANZICHENECCHI DI OGNI TEMPO E NAZIONALITÀ, E QUALCHE CESARE BORGIA DI TROPPO, L'ITALIA HA SAPUTO PRODURRE IL RINASCIMENTO, IL BAROCCO, E ANCORA NEL SETTECENTO SI PONEVA ALL'AVANGUARDIA IN TUTTI I CAMPI DELL'ARTE.

## Il futurismo e l'Europa

GIANNI GISMONDI

NEANCHE IL PASSATO PIÙ LONTANO ERA STATO INGLORIOSO, DIRE ARTE RIGUARDO ALL'ANTICHITÀ (A PARTE L'ECCEZIONE GRECA) E AL MEDIOEVO, VUOL DIRE ITALIA. IL GENIO ARTISTICO ITALIANO DOMINA INCONTRASTATO PER PIÙ DI DUE MILLENNI PRODUCENDO UN PATRIMONIO IN TAL SENSO TRA I PIÙ VASTI DEL MONDO.

CON L'OTTOCENTO INIZIA UNA SORTA DI OBLIO CHE CI RELEGA verso un ruolo di secondo piano rispetto alla Francia che con le prime tendenze ottocentesche pone le basi per la nascita delle avanguardie. Ciò non vuol dire che il XIX secolo sia stato per noi negativo, anzi al contrario, siamo stati molto prolifici: se gettiamo lo sguardo sui macchiaioli, notiamo che vi è uno scambio di idee e di esperienze reciproco con i coevi artisti francesi che si accingono a dare vita all'Impressionismo. Nel caffè Michelangiolo di Firenze Diego Martelli teorizza la macchia negando l'esistenza della forma, ammettendo che la realtà percepita dai nostri occhi è un insieme di macchie colorate, e che perfino la luce che colpisce gli oggetti raggiunge la retina dell'osservatore sotto forma di colore. Ammettere la macchia vuol dire ammettere la visione d'insieme, e la resa globale della realtà che è uno dei punti chiave dell'Impressionismo stesso. Ma gli elementi in comune con i francesi sono molteplici e a muoversi per primi su questo terreno furono appunto i macchiaioli. Purtroppo rispetto al gruppo degli

Laureato in storia dell'arte all'Università

*La Sapienza* di Roma, ha insegnato storia e filosofia nel liceo linguistico *Enrico Medi* di Sora

(FR). Ha lavorato come

lettore presso la casa editrice Lexica di Székesfehérvár.

Attualmente insegna storia dell'arte presso il Dipartimento di

Italianistica dell'Università degli Studi di Pécs e al liceo *Szent László* di Budapest. Tiene corsi di lingua italiana all'Istituto Italiano di Cultura di Budapest.

Ha pubblicato un libro di racconti a carattere popolare e collabora attivamente con articoli di argomento culturale al mensile bilingue «Italia» e a «Nuova Corvina».





*Giacomo Balla: Dinamismo di un cane al guinzaglio.*

*1912, olio su tela, cm 90 x 110.*

*Buffalo (New York). Collezione privata*

impressionisti, i macchiaioli non sempre dimostrarono coerenza tra quanto teorizzato e l'applicazione pratica e ciò non permise loro di raggiungere risultati più alti. Ma questo fatto è poca cosa rispetto agli steccati di un regionalismo artistico e culturale ancora molto vivo, e al ruolo marginalissimo dell'Italia nel concerto delle nazioni europee che non permettevano alla cultura artistica del nostro paese di avere un respiro più ampio in senso internazionale come nel passato.

Il Futurismo, collocandosi nell'ambito delle avanguardie artistiche del Novecento, è l'unico movimento capace di far uscire l'Italia dal clima sonnacchioso appena descritto, e dalle secche dell'accademismo ufficiale imperante, rappresentato dai vari Sartorio e Canonica di turno. Il gruppo capeggiato da Marinetti restituisce all'Italia un ruolo di primissimo piano, non solo in campo europeo, ma addirittura mondiale.

Dopo un secolo di cultura artistica dominato dalla Francia, il Futurismo è il primo movimento italiano capace di uscire dai confini nazionali, esso ha la forza di condizionare, di influenzare e di determinare tante scelte artistiche di altri paesi europei. In alcuni casi vediamo anche un Futurismo violento, che certe volte, e non sempre a torto, assume delle posizioni di estrema durezza verso gli imitatori stranieri di alcune sue poetiche di base. Nel 1913 la rivista futurista «Lacerba» attacca, con

un crudo articolo di Boccioni, il gruppo dei cubisti francesi, prendendosi in special modo con Apollinaire, considerato il loro capo carismatico, e i pittori che ruotano intorno all'Orfismo di Delaunay che nei loro quadri operano una scomposizione degli oggetti simile alla maniera dei futuristi, e questo «plagio» è ravvisabile anche nella forza dinamica impressa a tali oggetti che va in tutte le direzioni, insieme a una visione simultanea spazio-temporale. Questi elementi sono peculiarità futuriste che attraggono irresistibilmente i francesi.

*Robert Delaunay: La torre.*  
1910, New York,  
The Solomon R. Guggenheim Museum







*Marcel Duchamp: Nudo che scende una scala N. 2.  
1912, Philadelphia (USA), Museum of Art*

La serie delle *Torri Eiffel* di Delaunay presenta delle forti somiglianze con *Visioni simultanee* di Boccioni, il *Nudo che scende una scala* di Duchamp somiglia alle *Mani del violinista*, e al *Dinamismo di un cane al guinzaglio* di Balla. Queste analogie non sono casuali, in esse c'è un riconoscimento della validità della poetica futurista da parte degli artisti francesi, che trovavano attuale e priva di ogni forma di anacro-



nismo l'arte degli italiani. Il gruppo di Marinetti aveva saputo interpretare tutte le istanze dell'epoca, si era fatto portavoce di una realtà che era venuta prepotentemente alla ribalta con il secolo che si era appena aperto. Apollinaire di fronte all'attacco di Boccioni fece silenzio, ma quando fu invitato a collaborare a «Lacerba», rispose così a Soffici: *«Je ne demanderais pas mieux que de donner vers ou prose à l'Acerba. Mais est-ce possible? Boccioni vient de m'y traiter de plagiaire et tous les jeunes peintres français avec moi. Ce sont des procédés intolérables dans tous les cas mais particulièrement quand il s'agit de peinture moderne. J'aurais volontiers répondu si la polémique avait été placée sur un terrain de courtoisie...»* (1)

Il Futurismo trova legittimità, più di ogni altra avanguardia, proprio nelle ragioni che l'hanno generato. Il processo di industrializzazione italiano e di alcune nazioni europee iniziato nella seconda metà del 1800, e per Francia e Inghilterra ripreso con maggior vigore proprio nel medesimo periodo, incomincia a dare i suoi frutti migliori nei primi anni del XX secolo. Sono gli anni in cui gli aerei, come grandi uccelli di metallo incominciano a sfrecciare nei cieli d'Europa, i sommergibili, come mostri sottomarini, consentono all'uomo di calarsi negli abissi oceanici, i grandi piroscafi e i transatlantici solcano gli oceani consentendo di ridurre le distanze che separano i continenti, la rete ferroviaria, come una ragnatela, si estende sull'intera Europa permettendo così ai grandi serpenti metallici di sfrecciare in lungo e largo, le fabbriche, con le loro ciminiere, impregnano l'aria di profumato smog per le narici dei futuristi, e infine l'automobile, la tanto esaltata automobile, così cara a Marinetti *«... è più bello della Vittoria di Samotracia»* (2). È emblematico l'uso del maschile riguardo al nuovo mezzo meccanico, è vero che si è in epoca pionieristica e non è stato ancora deciso in quale genere collocare il termine appena nato, ma la terminazione in «a» della parola macchina, sinonimo di automobile, avrebbe dovuto far pensare a un utilizzo al femminile, tuttavia, la maschia fibra dell'oggetto non consente a Marinetti una collocazione in tal senso, e a causa del suo disprezzo verso tutto ciò che è femmina, si ostina a chiamarlo *lo automobile*.

I futuristi, anziché trovare la poesia nella natura, la trovano nell'industrializzazione e nei suoi derivati. Poetici sono gli odori e il «profumo» della benzina o della nafta combusta, gli odori chimici delle ciminiere delle officine, poetici sono i rumori e il tramestio delle catene di montaggio, dei meccanismi, ingranaggi e ruote dentate delle fabbriche che cozzano si compenetrano e stridono tra loro, poetici sono i rumori degli attriti dei treni sulle rotaie e dei tram sulle tranvaie, dei porti tumultuosi, degli arsenali roboanti con ogni sorta di merci, poetiche sono le luci elettriche che illuminano a giorno la città riflettendosi sulla strada lucida con la conseguente moltiplicazione, poetici sono gli scenari diurni dove il cielo e il sole sono coperti dal fumo grigio-nero-acre emesso dalla selva delle ciminiere caratteristiche della nuova realtà urbana. Tutto quello che per noi oggi appare obbrobrioso e ripugnante per i futuristi era pura poesia e quindi poetica da esaltare nelle loro opere.

Il centro del Futurismo era Milano, città industriale per antonomasia, che per la sua modernità si prestava ad essere contrapposta alle città storiche per eccellenza, ma non abbastanza per fare da cassa di risonanza o da palcoscenico al nascente

movimento. I futuristi scelgono Parigi per lanciare il loro primo manifesto. La capitale francese rispetto a Milano è illuminata dai riflettori di tutt'Europa, gli artisti provenienti da ogni parte del continente vi si ritrovano, si scambiano le esperienze, danno vita alle tendenze più disparate: evitare Parigi significava non mettersi in luce. Uno dei membri firmatari del primo manifesto della pittura futurista, Gino Severini, vi si era trasferito da tempo, qui lavorava a stretto contatto con i pittori cubisti, intratteneva rapporti con Apollinaire, contribuiva a smorzare le polemiche con i futuristi italiani e a spegnere agli occhi del grande poeta francese l'accidiosa verbosità del gruppo di Marinetti. La presenza di Severini a Parigi era segnalata molto prima della nascita ufficiale del Futurismo. Esistono testimonianze in tal senso, una di queste, abbastanza curiosa e singolare per quei tempi, vede Severini dividere con Modigliani la sua dose di hascisc. Questo non è che un aneddoto colorato, Severini invece è la sintesi delle due esperienze, è il mediatore, è l'artista stimato e rispettato sia dai cubisti che dai suoi amici futuristi, inoltre contribuisce ad avvicinare le posizioni delle due avanguardie.

Se Severini a Parigi risiedeva stabilmente, gli altri vi si recavano a tempi alterni, o per esporre le loro opere o per lanciarvi i manifesti, o più semplicemente per calarsi nell'atmosfera artistico-culturale e respirarne tutta l'essenza. Molte sono le testimonianze che vi vedono Boccioni a più riprese, anche Carrà, Balla e Russolo vi si recarono spesso. Marinetti era giunto a Milano da Parigi, imbevuto dello spirito del simbolismo francese e con la testa piena di idee confuse.

Anche con il vorticismismo inglese c'è un rapporto di dare-avere. Il movimento britannico fondato nel 1914 e tutto intento alla ricerca del dinamismo, risente molto del futurismo italiano. Si può quasi affermare che vi è una influenza futurista a tutto raggio su molte avanguardie coeve. I dadaisti e i surrealisti prendono a modello il loro metodo di propaganda a getto continuo attingendo anche al loro magazzino tipografico, imitando tutte le loro trovate e i loro manifesti.

È in Russia che il Futurismo italiano riscuote grande successo. Il francese era la lingua dei colti, degli intellettuali, era la lingua largamente usata nei circoli culturali delle più importanti città russe e il giornale francese Figaro circolava ampiamente in questi ambienti culturali, e pertanto il manifesto del febbraio del 1909 pubblicato sul popolare giornale francese, fu divulgato ampiamente nel paese, e fu tradotto perfino in russo su numerose riviste. Da questo fatto Marinetti acquistò enorme popolarità, le sue opere poetiche andarono a ruba. Il poeta italiano si recò puntuale in Russia, proprio in coincidenza con l'uscita del primo manifesto dei pittori futuristi nel febbraio del 1910, è lo stesso anno in cui i fratelli David e Vladimir Burliuk fondarono il Futurismo nella terra degli zar insieme al grande poeta Majakovskij. David Burliuk e Majakovskij si erano conosciuti all'Istituto di pittura, scultura e architettura di Mosca. La prima volta che si videro, erano ancora ragazzi. Majakovskij annota nel suo diario che per poco non sono venuti alle mani, ma presto si scoprirono amici. Nei giorni seguenti, testimonia ancora Majakovskij, fece vedere una sua poesia a Burliuk spacciandola per il prodotto di un poeta di sua conoscenza, ma Burliuk non si fece ingannare, riconoscendo in quei versi la tempra del suo giovane amico, definendolo poeta geniale. Il mattino dopo Burliuk presentò Majakovskij a qualcuno influente definendolo ce-





*Umberto Boccioni: Visioni simultanee.  
1911, olio su tela, m 1.00 x 1.00.  
Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum*

lebre poeta, e lo obbligò a scrivere. Dice ancora Majakovskij nel suo diario: «*Mi dava cinquanta copeche al giorno. Per scrivere senza fare la fame*» (3).

Presto sorse una serie di gruppi di tendenza futurista. Si incontrano figure come Larionov, Gontcharova, Malevic, Tatlin e molti, molti altri artisti che danno vita al Raggismo, al Suprematismo e al Costruttivismo. Ma nonostante una presunta influenza italiana sul futurismo russo, vi è una diversità di fondo riscontrabile, non tanto nell'arte, quanto negli atteggiamenti di natura ideologica: incoerenti, contradd-



dittori e confusionari quelli italiani che trovarono sfogo nella guerra prima, e nel fascismo dopo: Marinetti durante gli anni del regime divenne Accademico d'Italia, e fino all'ultimo aderì al fascismo, anche nel periodo più buio della Repubblica Sociale. Mentre il futurismo russo fece la scelta rivoluzionaria: prima fu pacifista e contro la guerra e allo scoppio della rivoluzione si schierò per intero con essa, almeno fino a quando le istanze rivoluzionarie non vennero tradite.

Già il primo viaggio di Marinetti in Russia, a parte il grande successo riscosso, fu accompagnato da grandi polemiche che contribuirono a mettere in luce tutta la contraddittorietà del personaggio e a scavare un solco tra le due tendenze che lo scoppio del primo conflitto mondiale approfondì irrimediabilmente.

Comunque nel bene e nel male il futurismo fu un movimento di vitale importanza che rinnovò completamente l'arte italiana di quegli anni, esercitando un'influenza anche sulle altre avanguardie europee. Presto ne fu riconosciuta la grandezza dal punto di vista artistico e le sue opere trovarono collocazione nei più famosi musei del mondo.

#### N O T E

1. A. Soffici, *Rete Mediterranea*, Firenze, Vallecchi Editore, 1920
2. *Uno dei punti del primo manifesto futurista del 1909*
3. I. Ambrogio, *Maiakovski, opere*, Roma, Editori Riuniti, 1958

# *Recensioni*

# L'odore del vino

«L'odore del vino, oh quanto è più  
attirante, esilarante ed orante, più  
celeste e delizioso di quello dell'olio!»  
(F. Rabelais: *Gargantua e Pantagruel*)

PAOLO ORVIETO-  
LUCIA BRESTOLINI:  
*La poesia comico-realistica*  
Roma, Carocci, 2000, pp. 277  
(L. 36.000)

BEÁTA TOMBI

**S** secondo la concezione medievale di una Chiesa Cristiana e di una fede come motori portanti dell'esistenza, lontani dai rumori del mondo, preti e religiosi generalmente predicavano il rifiuto della vita terrena, la felicità del Paradiso ultraterreno, e ammonivano sulle pene dell'Inferno. Eppure, a parte le Università, i centri più significativi della vita culturale e intellettuale in quest'epoca erano proprio le chiese e i conventi, sicché l'attività incessante dei membri degli ordini religiosi finisce per plasmare in modo definitivo il volto del mondo medievale assicurando così un terreno adatto per lo sviluppo della letteratura religiosa. Proprio il mondo medievale, in opposizione alla letteratura ecclesiastica scritta in lingua latina, crea fra l'altro la letteratura comunale sviluppando il genere della poesia comico-realistica, che viene caratterizzata dalla licenziosità, dal brio eclatante e dai contenuti aperti e provocatori contro il potere, compreso quello ecclesiastico.

Il libro tratta della formazione e della fioritura della letteratura comunale nata in effetti da una ambiguità eclatante che si basa sull'incontro di due concezioni in contrasto in due periodi totalmente diversi, nell'arco di tempo che va dalle origini fino al Cinquecento. Anche se il libro è scritto a quattro mani, una struttura ben organizzata e omogenea fornisce analiticamente un panorama globale dell'evoluzione dei poeti della letteratura comico-realistica, sottolineando in particolare quei cambiamenti della concezione che partecipano ai mutamenti continui del genere.

In realtà il Medioevo non si separa mai dalla civiltà che lo precede, perché la nuova cultura, fondata sulle rovine dell'Impero Romano,

Laureanda presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Pécs. Sta conducendo una ricerca sull'opera di Foscolo. Ha collaborato a «Nuova Corvina» e sta curando il volume di Luigi Tassoni, *Hermeneutika és Szemiotika*.



desume, interiorizza, e nello stesso tempo anche sviluppa i valori e l'eredità del mondo antico. Basta pensare agli scritti teoretici di Aristotele, Cicerone o Quintiliano, oppure a quei temi che traggono origine dalla cultura greca e romana. Ad esempio nelle poesie di Cecco Angiolieri, Burchiello, Luigi Pulci e Nicolò de' Rossi riecheggiano forti tracce dei padri della commedia antica. Gli autori della poesia comico-realistica non per caso fanno riferimento alle commedie di Aristofane e di Euripide, e concordano in un'origine comune: dal comico, basato su qualsiasi antitesi interna oppure sullo svelamento di una contraddizione, si dissolve in riso. Ma si deve distinguere la concezione medievale del comico che, a differenza che nel nostro secolo, rappresenta il terzo fra i generi stilistici, dopo il genere tragico e quello elegiaco.

Non per caso anche Dante Alighieri intitola il suo capolavoro *Commedia*, perché l'opera non risponde per niente ai valori stabiliti dalla poesia religiosa e ufficiale nel Medioevo. Dunque si deve dare ragione alla definizione secondo la quale: il comico è «il diverso», essendo davvero differente dalle norme accettate e contraddicendo ogni regola codificata. Quindi il comico, disprezzando i valori considerati classici, mettendo in dubbio la necessità della logica tradizionale, e superando molte delle regole accettate da tutta una cultura, non si contrappone soltanto alla poesia adatta a determinare una concezione del mondo, ma contraddice il basilare principio della *convenientia*. Ne risulta che nel Medioevo il comico si attua quasi sempre nella trasformazione dell'eterodossia blasfema implicita in un'affermazione esplicita. Nel comico si sintetizza dunque ogni elemento dell'ambiguità, dell'ambivalenza e della trasgressione che cominciano a lavorare nel testo mediante la liberazione del *pathos* inconsciente. Per questo il comico diventa uno degli stili più importanti del Medioevo, perché in seguito agli elementi ambivalenti concentrati in esso, i confini diventano incerti e molto trasparenti fra il «bello» e il «brutto», il «nobile» e il «basso» oppure tra «vero» e

## LA POESIA

Paolo Orvieto Lucia Brestolini

## COMICO-REALISTICA

Dalle origini al Cinquecento

Carocci

«falso». I protagonisti delle poesie scritte in tale stile sono per lo più vagabondi, contadini, oppure personaggi che appartengono agli strati bassi della società e interpretano la loro epoca con delusione e con rassegnazione, ma essendo superiori alla loro infelicità conglobano la disperazione del mondo in un riso grottesco. Il comico in ogni caso cerca di rappresentare in modo nuovo la realtà presentando la fatalità, la tragicità e la semplicità bizzarra. Si tratta di un altro volto della realtà che è invece più drammatica rispetto a questo «modus interpretandi».

Insomma la poesia comico-realistica si nutre degli avvenimenti reali del mondo medievale per rispecchiarli mediante la rappresentazione dell'assurdità del mondo.

Anche nei primi decenni del Medioevo *il vituperium in vetulam* che si basa sulla beffa e sulla rappresentazione satirica della *descriptio feminae*, elemento importante della letteratura amorosa, è un argomento largamente diffuso. La donna angelicata ben conosciuta dallo stilnovismo di Dante e di Cavalcanti, si pone in contrasto con Becchina, protagonista

preferita da Cecco Angiolieri, che invece diventa ludibrio di tutti per la sua bruttezza e il suo essere «diabolica». Dunque la madonna degli stilnovisti nella letteratura sostituita da una femmina diavolo, che rischia di annullare le gioie terrene. Le villane come Becchina, attraverso la divisione della poesia antica e *fin d'amor*, si presentano come protagoniste primarie della poesia comico-realistica, creando un genere, la cosiddetta pastorella. Le canzoni e le abitudini al corteggiamento della poesia trobadorica si abbassano al livello volgare di competizioni erotiche e il senso dell'amore fedele degenera in un istinto animale, nella sessualità realizzata. In opposizione all'argomento nobile della canzone, la poesia comunale crea anche il genere della ballata che, a parte l'allargamento infinito delle meraviglie e dei miracoli dell'attimo fuggente, può essere caratterizzata anche dalla risonanza continua della musica e del ballo e dal riecheggiamento di melodie lontane. La lode del Dio danaro, l'esaltazione della «rozza scalcinata» dei poeti, la rappresentazione grottesca della loro vita e anche la descrizione ironica della loro infelicità amorosa, può provocare delle scene assolutamente inedite e impiantare *topoi* sconosciuti alla letteratura antica, e metafore investite da un nuovo campo semantico. Per esempio le metafore oscene sono figure retoriche su cui si basa il nonsenso formato piuttosto nel Quattrocento e nel Cinquecento. (A questo proposito dobbiamo ricordare che Orvieto, sin da un lontano studio sul nonsenso e con i suoi lavori sulla poesia fra Umanesimo e Rinascimento, è uno degli studiosi di punta in questo ambito.) In particolare che il genere si basa soprattutto sul lavoro dei significanti cambia il campo semantico delle parole e delle espressioni, connotando con una nuova significazione il testo. Dunque, il nesso stabilito fra i significati e i significanti rende vago il mito del logocentrismo classico privilegiando la costruzione di un sistema caotico, materiale e «audiovisivo» di segni. E non soltanto il nonsenso, quanto anche la maggior parte dei generi della poesia comico-realistica può

essere caratterizzata dall'umiltà di stile e lessico, dalla beffa della norma e dalla rottura con l'uso linguistico corrente in quest'epoca. La frequenza dei dialetti, della gergalità oppure di espressioni regionali, rende il testo in sé ironico, parodistico e molte volte anche satirico. Sottintendendo che la non attendibilità semantica del lessico casuale e parodistico, annulla i referenti e assicura potere assoluto ai significanti che disegnano le linee del testo comico (o meglio parodistico). L'individuazione e l'uso consapevole delle rime viene dei primi secoli del Medioevo dà vita al gioco rima, alla loro disseminazione e alla funzione poetica dell'ambiguità semantica che viene concepita soltanto dal Cinquecento (esempi caratteristici sono la poesia fidanziana o la poesia pasquinale).

Non a caso la cultura medievale inventa la propria teoria dell'interpretazione, perché l'intertestualità e l'ambiguità dei testi crea tali problemi che non possono essere risolti neanche dall'ermeneutica di Origene.

Questo intenso e originale volume si occupa, dunque, dello sviluppo, dell'evoluzione e della modificazione della poesia comico-realistica, genere oscuro e ancora poco conosciuto della letteratura medievale, dalle origini fino al tramonto del Medioevo. Attraverso l'analisi di numerosissimi testi, che vengono presentati sia in originale che in versione critica (facilitando, così il lettore) sottolinea anche i tratti linguistici, lessicali e stilistici più caratteristici del genere. Nel libro domina l'opposizione basata sulla contraddizione fra la poesia ufficiale, accettata nel Medioevo, e la poesia comunale ovvero, applicando la terminologia di Rabelais, fra l'olio e il vino.

Il *poète maudit*, servo di Bacco, non rispetta nessun tipo di regola, egli è il cosiddetto «anti-poeta» che rompe le norme e rifiuta i valori classici. Di fronte a lui c'è il Poeta che si esprime nella lingua del canone medievale perché mette in rima generalmente argomenti socialmente accettati.

E a questo punto sembra dunque assolutamente inutile meditare sul sapore più dolce dell'olio...

# L'album dei racconti di trenta registi italiani

FRANCESCO BOLZONI-  
MARIO FOGLIETTI  
*Le stagioni del cinema.*  
*Trenta registi si raccontano*  
Soveria Mannelli, Rubbettino  
Editore, 2000, pp. 318.

ESZTER SALAMON

È cco un nuovo libro di cinematografia, a continuazione della felice – e spontanea – serie di opere edite in gran numero a partire dal 1995, centenario della nascita del cinema, un'arte ormai mondiale ma che ha mosso i suoi primi passi in Europa, in Italia si è espressa forse al massimo della sua originalità con gli autori del neorealismo, dopo i quali è difficile immaginare un fenomeno artistico di tanta risonanza europea e mondiale, cosa che questo volume vuole smentire facendoci conversare con i cineasti delle generazioni ad esso successive.

Devo confessare di aver sfogliato subito e prima di tutto le fotografie dei registi, nella rassegna del libro, che magari mi parevano già familiari per via delle loro opere, mancandomene però una conoscenza più personale, al fine di vederne l'espressione del viso, lo sguardo. Questo volume, che rende possibile anche un tale tipo di approccio e che si definisce «raccolta di interviste», per lo stile colloquiale e per le immagini, non prevalenti ma importantissime nell'accostamento ad una persona, lo definirei piuttosto un album. Un album che di rado si guarda dall'inizio alla fine, ma che si apre quando si ha voglia di rivedere persone, per fermarci ogni tanto su varie immagini.

Ovviamente, l'opera dei due autori può esser letta anche tutta di un fiato, e in questo caso diventa qualcosa di molto più complesso, che ha una propria logica interna: di ricreare, appunto, la storia del cinema italiano dopo il neorealismo. La lista degli intervistati è lunga, basterà ricordare i nomi di Giuseppe De Santis, Carlo Lizzani, Paolo e Vittorio Taviani, Mario Monicelli, Alberto Lattuada, Bernardo

Si è laureata in lingua e letteratura italiana e lingua e letteratura russa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università *Loránd Eötvös* di Budapest. Dal 1993 insegna storia del cinema italiano, lingua, grammatica e morfosintassi italiana presso il Dipartimento di Italianistica della Scuola di Studi Superiori *Daniel Berzsenyi* di Szombathely. Frequenta attualmente i corsi di dottorato presso il Dipartimento di Linguistica Applicata della Università degli Studi di Pécs.



Bertolucci, Marco Ferreri, Pupi Avati, Sergio Leone e Vittorio De Seta. Tra di loro ci sono anche registi televisivi e teatrali, come Leandro Castellani, Ugo Gregoretti e Mario Landi.

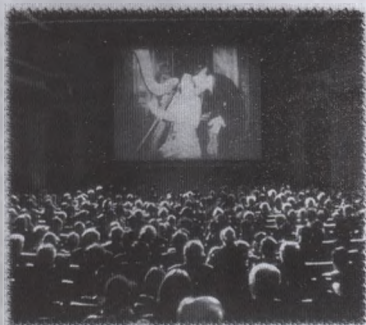
È ben trovato il verbo «si raccontano» del sottotitolo del libro: davvero, questi sono piuttosto racconti personali che interviste. Essi si pongono più come discorsi analitici sui temi più vari, momenti di pacata riflessione che si accompagnano ad un tè caldo, non indirizzati al vasto pubblico, magari, su intimità, cose interessanti o «sorprendenti» di persone famose. Solo per divergere da questa idillica generalizzazione sull'atmosfera dell'opera appare, nel volume, Marco Ferreri, con una generalizzazione ancor più dura, dicendo: «... le maestre non capiscono niente di quello che vivono i bambini». (Sarebbe questo il tono tranquillo che caratterizza il libro.) Non fa distinzioni nemmeno nell'invito dell'intervistatore («Probabilmente non si può generalizzare. Ce ne sono anche di capaci.»): «No, non succede. È come far scappare un poliziotto. Una maestra non può uscire dagli schemi. Il sistema non può mica perdersi i suoi poliziotti, le sue maestre. Loro vorrebbero uscire, ma sono sotto vigilanza assoluta.»<sup>1</sup> Mah!

Quanto allo stile, il grande pregio dell'opera è che, quando si discute di temi filosofici o più astratti, che del resto non mancano nel libro, non si ricorre a un modo di esprimersi ricercato o affettato, ma si mantiene uno stile colloquiale. I fratelli Taviani raccontano con semplicissime parole un evento di gravi questioni morali, che ha segnato il loro atteggiamento verso il pubblico: «Una volta presentammo un nostro film a degli operai. Uno di loro prese la parola e ci disse che, sì, il nostro film era bello ma lui non lo aveva capito. Gli rispondemmo con l'alterigia dell'intellettuale che l'arte era cosa difficile come, del resto, la politica e bisognava mettersi a studiarla. Lui si sedette. Era visibilmente umiliato. E anche noi ci sentimmo umiliati. Avvertimmo di avergli usato violenza attraverso un privilegio, la nostra specializzazione di intellettuali, di registi, di autori.»<sup>2</sup>

Francesco Bolzoni

Mario Foglietti

## Le stagioni del CINEMA



*Trenta registi si raccontano*

Come si vede, i dialoghi non si basano esclusivamente sulle opere dei registi, trattano anche di temi «lontani» dai film, tra cui emergono per quantità le questioni attinenti alla provenienza reale o di adozione, al percorso geografico che ognuno di loro ha fatto nella vita, con forti riferimenti ai cambiamenti del proprio modo di pensare.

In quasi tutti i racconti ha molta importanza l'esordio, a volte avventuroso, a volte poetico della carriera artistica, e gli incontri con i grandi personaggi del mestiere. Così ci sono più personaggi che pur non essendo stati intervistati, in modo implicito sono fortemente presenti nell'opera.

Si leggono con piacere anche le storie di personaggi meno conosciuti, i quali con i loro ricordi contribuiscono a ricostruire il modo di «fare i film» di una volta.

Questo, come ricordano anche i due autori, è cambiato in molte caratteristiche, ma

nemmeno «nell'età d'oro» del cinema italiano, mille volte rimpianta, si lavorava senza difficoltà: di queste è cambiata solo la tipologia. Pensando ai produttori generosi, alla mancanza di forte concorrenza creata dalla televisione e dal video, alle sale cinematografiche sempre affollate di un tempo, si dovrebbero tener presenti anche la scarsità dei mezzi, proprio alla nascita del neorealismo, la censura statale ed ecclesiastica e le esigenze dei produttori di creare oltre ai film d'arte anche opere di grande successo ai botteghini.

*Le stagioni del cinema* viene introdotto da un breve riassunto della storia del cinema italiano, a partire dal neorealismo. Più avanti seguono le interviste precedute da una pagina dedicata alla presentazione dell'artista tramite la breve descrizione della carriera e un'immagine. Ciascuna intervista è considerata un nuovo capitolo intitolato con il nome del regista e con un'espressione giocosa inventata dagli autori che caratterizza il personaggio, il discorso seguito o allude in qualche maniera all'opera dell'artista, per esempio Tinto Brass, *Pianeta sesso*; Liliana Cavani, *Le donne dell'Emilia*; Florestano Vancini, *Tutti i nostri amori*. Tutta quest'introduzione ha un doppio scopo: già prima di cominciare a leggere l'intervista si acquista una conoscenza di fondo di un personaggio eventualmente meno conosciuto, e tramite essa si riassumono e si vedono per intero le nostre conoscenze già acquisite in precedenza su un artista ma rimaste in disparte.

Dimostra l'abilità dei due intervistatori l'essere riusciti a creare un'atmosfera adatta a discorsi del genere e di aver fatto parlare i propri interlocutori rimanendo sullo sfondo. Anche se far parlare i registi, come viene ammesso da loro stessi nel caso di Luigi Zampa, non è sempre stato tanto facile.

Per quanto siano differenti di carattere i registi intervistati, è interessante notare come da molti venga considerato importante lo

sguardo fanciullesco rivolto al mondo conservato anche nell'età adulta. Ovviamente lo sguardo del bambino ha a che fare con la creatività dell'individuo che si associa anche all'altro fatto comune a quasi tutti gli intervistati, di cui veniamo informati in queste pagine: quasi tutti – chi nel disegno, chi in musica, chi in letteratura – si sono già provati in altri generi d'arte, prima di approdare al film.

Quindi, tenendo presente lo sguardo del fanciullo da un lato e ponendo la maturità della visione e dell'espressione dall'altro, ne derivano il saper non prendersi sempre sul serio e l'acquisizione di un punto di vista al di sopra delle cose. A questo proposito mi sia concesso citare un pensiero di Monicelli sul quale riflettere: «... penso che giudicare ed esprimersi attraverso lo strumento dell'ironia, del comico, della satira, sia un modo più maturo che non servirsi del dramma. (...) Un popolo allo stadio infantile è portato alla commozione. Quando acquista una maggiore maturità civile, culturale, sociale, vede le cose sotto il filtro dell'ironia.»<sup>3</sup>

L'opera è rivolta a tutti, dagli studiosi di cinema agli amanti del grande schermo, ed è mirata ad un approfondimento non solo teoretico della conoscenza di questo periodo del cinema italiano che molti di noi, in Italia come in altri paesi del mondo, hanno vissuto direttamente, vedendone i frutti a cinema, nelle sale di prima visione: si tratta infatti di registi che, per la maggior parte, hanno visto le loro opere uscire dalle sale italiane per conquistare il pubblico estero, oppure hanno essi stessi operato fuori d'Italia (si vedano i casi esemplari di Ferreri, Bertolucci e della Cavani).

1 Francesco Bolzoni–Mario Foglietti, *Le stagioni del cinema*, op. cit., p. 153.

2 *Ivi*, p. 268.

3 *Ivi*, p. 214.

# Tre squarci di storia veneziana

LUIGI ANDREA BERTO  
(EDIZIONE E TRADUZIONE DI)  
*Tre squarci di storia  
veneziana, testi storici  
veneziani (XI-XIII)*  
Medioevo Europeo CLEUP,  
Padova, 1999, pp. 114

IRENE BARBIERA

«Nel periodo nel quale Alessio reggeva l'impero di Costantinopoli, Ordelauffo Failer, uomo illustre e famoso per il suo ingegno, fu, sebbene ancor giovane, promosso al governo del ducato di Venezia. E poiché il re degli Ungheresi aveva invaso Zara, l'aveva strappata con la violenza all'Imperatore al quale i Veneziani l'avevano donata, aveva anche occupato la Dalmazia e non voleva affatto lasciarla, il doge raccolse un grandissimo esercito di navi, di uomini forti e di cavalieri e si recò coraggiosamente a debellare gli Ungheresi, che avevano invaso Zara e la Dalmazia».

Con questo episodio di guerra si apre l'*Historia ducum Venetorum* composta da un anonimo veneziano forse verso gli anni 30 del XIII secolo. Essa ripercorre alcuni momenti significativi della storia di Venezia tra il 1102 e il 1229. Protagonisti sono i dogi di cui vengono narrate le eroiche imprese volte a stabilire nel Mediterraneo un pacifico equilibrio, tanto prezioso per lo sviluppo dei commerci e della prosperità veneziana. Le spedizioni contro gli Ungheresi per il controllo della Dalmazia, ma anche quelle contro i Normanni in difesa dell'Impero Bizantino, o quelle contro l'Imperatore di Bisanzio stesso, sono secondo l'autore dell'*Histroria* sempre stuzzicate dai nemici, mai iniziativa veneziana. Ma l'intervento è necessario e il valore e la superiorità dei veneziani nei confronti, ad esempio degli Ungheresi, sono sempre sottolineati.

«In seguito, poiché gli ungheresi ritenevano di non poter ottenere alcun aiuto, il timore e il terrore li invase e, abbandonate le tende e tutte le suppellettili, i miseri fuggirono»

I Veneziani furono anche alleati del papa nelle lotte contro Federico Barbarossa. È chiaro come, per mantenere integra la sua

Nata a Udine nel 1972. Nel 1996 si è laureata in lettere con indirizzo storico-archeologico presso l'Università degli studi di Venezia. Nel 1997 ha lavorato per un trimestre come ricercatrice presso il British Museum, Medieval and Later Antiquities Department. Nel 1998 ha seguito un corso di specializzazione in Archeologia funeraria presso l'Università degli Studi di Amsterdam. Al momento segue un dottorato di ricerca presso la Central European University di Budapest e tiene un seminario di Archeologia presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Pécs.



indipendenza, Venezia si era vista costretta a contrastare le mire del Barbarossa in Italia, alleandosi con il papa e i comuni italiani.

Inoltre i dogi non solo erano paladini della pace per Venezia, ma anche e soprattutto difensori della cristianità. Si narra, infatti, che durante l'assedio a Corfù, i Veneziani vennero a sapere che il re di Gerusalemme era caduto prigioniero dei Saraceni; lasciata quindi l'isola si recarono in Terra Santa e, grazie al loro intervento, i mussulmani vennero sconfitti.

I fatti narrati sono sempre osservati da un punto di vista del tutto di parte, sempre pronto a giustificare l'agire dei dogi e dei veneziani e a tralasciare episodi che potrebbero intaccare la fama. Così ad esempio viene taciuto il comportamento insolente dei veneziani a Costantinopoli e l'assalto al quartiere dei genovesi, testimoniati invece dalle fonti Bizantine. La reazione dell'Imperatore a questi fatti fu l'ordine di incarcerazione dei veneziani, decisione che l'anonimo presenta come tradimento nei confronti di questi ultimi e che viene attribuito alla gelosia dell'Imperatore nei confronti di Venezia.

Scarsi sono gli indizi che permettono un qualche inquadramento dell'anonimo; è però evidente la sua posizione sempre a favore dei dogi e la mancanza di ogni riferimento all'emergere della Venezia comunale, dati che lo collocherebbero in ambiente ducale.

Tutti questi dati significativi sono messi in chiara evidenza da Andrea Berto, editore, traduttore e commentatore dell'*Historia Ducum*, che rappresenta un interessante punto di vista degli avvenimenti e delle relazioni nel Mediterraneo tra il XII e gli inizi del XIII secolo, e che possono fornire alcuni interessanti spunti sulle relazioni tra Ungheresi e Veneziani in quella fase.

È questa una delle tre fonti tradotte per la prima volta in italiano in questo volume che è anche il primo della collana Medioevo Europeo, diretta da Gian Carlo Alessio e Stefano Gasparri.

La seconda fonte tradotta, edita nel volume, sono gli *Annales Venetici breves*. Qui ven-

gono brevemente descritti gli avvenimenti salienti della storia veneziana anno per anno tra il 1071 e il 1195. Si ritiene siano stati composti nel XIII secolo, in ambiente monastico. Che si trattasse del vescovado di Castello sarebbe testimoniato dal fatto che a proposito di un incendio verificatosi nel 1120, si dice che «bruciò la chiesa di san Pietro del nostro vescovado».

Anche in questo testo sono riportate le diverse fasi delle guerre contro gli Ungheresi in Dalmazia, permettendo inoltre di stabilire la data dello scontro tra i veneziani e il re Salamon a Zara nel 1062, in contrasto con quanto sostenuto da Andrea Dandolo nella sua *Chronoca*. Viene inoltre narrato il diplomatico matrimonio tra la nipote del re d'Ungheria e il figlio del doge Vitale Michiel.

Infine, il terzo testo tradotto è la *Relatio de electione Dominici Silvi Venetorum Ducis*; un breve testo in cui si narra, appunto, nei minimi particolari, la cerimonia di elezione del doge Domenico Silvo (1071). In questo caso l'autore del testo è noto, egli stesso, infatti scrive che sulla barca che doveva portare il doge a S. Marco «c'ero anche io, il chierico Domenico Tino, autore di questa relazione... e in lode a Dio e a sua signoria il nuovo principe cominciai a cantare senza sosta Dio, ti lodiamo». È, quindi un testimone oculare, colui che scrive. L'importanza di questo testo, seppure nella sua brevità, è rappresentata dalla testimonianza relativa alla cerimonia di elezione del doge, non così dettagliatamente narrata in altre fonti note.

I tre testi qui pubblicati, tradotti, corredati di apparato critico e di commento presentano una fase molto significativa della storia veneziana, quella cioè in cui la città estese la sua egemonia nell'Adriatico e in gran parte del Mediterraneo. Il punto di vista dal quale la storia è narrata è quello veneziano; anche questo fatto rende i testi particolarmente interessanti soprattutto se messi a confronto con documenti coevi prodotti in diversi ambienti e illustranti punti di vista e obiettivi diversi da quelli qui presenti.

# Un mestiere pericoloso. Alle origini della cultura europea: idee per un giallo filosofico

LUCIANO CANFORA  
*Un mestiere pericoloso.  
La vita quotidiana dei  
filosofi greci*  
Palermo, Sellerio, 2000,  
pp. 233.

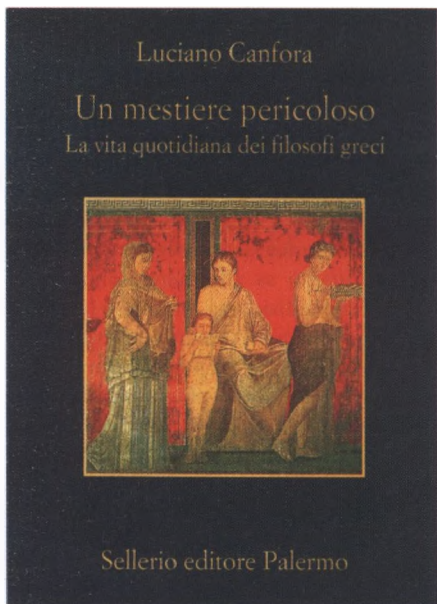
DANIELA FATIGATI

**S**i presenta come un tascabile quest'ultima opera di Luciano Canfora, professore di Filologia greca e latina e autore di manuali fondamentali quali la rinomata *Storia della letteratura greca*, con la quale si sono ormai formate generazioni di studenti. Il volume è anche edito dalla Europäische Verlagsanstalt di Amburgo con il titolo originale *Umleitungen zum Umgang mit Klassikern*, che a mio parere non rende altrettanto efficacemente l'atmosfera e le aspettative che invece il titolo dell'edizione italiana può suscitare fin da un primo sguardo in libreria. Un tascabile dunque, su filosofia e storia greca e non solo, che ancora una volta ha il sapore ed il tono di un romanzo storico, avvincente e direi sapientemente scorrevole, anche quando giunge il momento di addentrarsi più in profondità in teorie, teoremi e sistemi, che delle vite dei filosofi, in generale, spesso risultano ostici ai più; tuttavia l'autore riesce a mantenere costante il suo stile narrativo e difficilmente cala l'interesse del lettore anche più sprovveduto.

Ma partiamo dall'inizio. Il sipario si alza ad effetto su un Socrate contuso ma non vinto, il quale, pur pestato e calpestato a causa delle sue sconcertanti idee e ancor più della fama poco edificante della sua cerchia di amici ed allievi, sa sorriderci ironicamente sopra: «Se mi avesse preso a calci un asino, l'avrei forse condotto in giudizio?»

Eppure questa era l'atmosfera di quei tempi ad Atene: signori filosofi, scrittori, commediografi, politicanti futuri condottieri e futuri storiografi, quali Socrate stesso, Aristofane, Fedro, Alcibiade, Crizia, Senofonte, uomini di mente libera e spregiudicata, contrapposti ai

Laureata presso il Dipartimento di Scienze dell'Antichità della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova, con una tesi di tema archeologico. Attualmente tiene corsi di lingua italiana e di latino presso la Scuola di Studi Superiori *Dániel Berzsenyi* di Szombathely.



*Durchschnitts Athener*, gli ateniesi medi, la maggioranza, intolleranti e a volte picchiatori, che non accettano, non comprendono e in qualche modo temono la dialettica, l'attività politica e i rapporti personali, spesso torbidi e al limite del lecito, che caratterizzano tali convivi. Ancora qualche anno e per Socrate si passerà dalle offese, ed altri metodi poco urbani, alla forse non del tutto inaspettata condanna a morte, da parte di una cieca e ostinata giuria popolare che lo accusa di empietà e corruzione dei giovani. Evento che tanto influenzerà, nei più diversi modi, molti dei suoi celebri allievi e da cui si snoda e dipende il racconto di altre vite vissute pericolosamente a causa delle idee personali; esempi che suscitano nel lettore e, sembra, nell'autore stesso, quesiti spesso inquietanti sulla società di allora, come su quella odierna.

Il primo di tali quesiti e riflessioni consiste nel cercare di capire se la 'violenza' del 'demo', secondo la definizione dello stesso Pericle, cioè la *democrazia*, sia più legittima e meno pericolosa per l'esistenza di uno stato di diritto, nonché per il singolo cittadino, della 'violenza' dei 'pochi' o del tiranno, secondo il

termine *oligarchia*. Interrogativo socialmente e politicamente un po' rischioso, anche al giorno d'oggi, ma senza dubbio interessante, specialmente alla luce dei fatti analizzati dall'autore, con dovizia di citazioni e collegamenti tra le varie fonti. Diversi e diversificati sono gli esempi citati che tuttavia potranno anche condurre a conclusioni diverse da quelle suggerite dall'autore.

Il cavaliere Senofonte, forse addirittura ip-parco, prima che mercenario in Asia Minore, racconta di esperienze di vita vissuta, fatti di sangue, massacri a tradimento di cittadini inermi, compiuti in maniera ugualmente indegna dal temibile satrapo Tissaferne, così come nella 'democratica' Atene, in nome «del popolo sovrano e dei suoi *leader*».

E ancora Platone, inesausto ricercatore della migliore forma di governo possibile e convinto dell'assoluta necessità per ogni Stato di dover formare ed eleggere a propri governanti uomini che siano «essi stessi veri e autentici filosofi», nell'atto di mettere in pratica la sua teoria, rischia la morte a Siracusa ad opera del tiranno Dionigi, finendo rocambolescamente schiavo ad Egina, per poi essere altrettanto miracolosamente riscattato, proprio in virtù del suo essere filosofo.

Aristotele, dopo i pacifici anni di studio ed insegnamento all'Accademia platonica, incrocia la sua vita con i più grandi personaggi della storia del suo tempo: di Alessandro, suo allievo, Aristotele diverrà plausibilmente coadiutore contro l'egemonia persiana, fino alla rottura, per lui pericolosissima, con il suo potentissimo discepolo, in seguito alla repressione della congiura dei 'paggi' e al crudele massacro di tanti giovani aristocratici macedoni, tra cui il nipote Callistene. È per lui la sconfitta del suo stesso insegnamento. Filosofo e sovrano sono ormai irrimediabilmente divisi e tuttavia accomunati da eventi poco chiari legati alla loro morte: è possibile ipotizzare l'improvvisa e prematura morte dell'ancor giovane Alessandro istigata o addirittura preparata proprio dal suo vecchio maestro? E ancora, gli ateniesi per un verso o alcuni estremisti macedoni dall'altro, avreb-



bero avuto modo e sufficienti motivi per desiderare la morte di Aristotele?

Questi ed altri i toni 'gialli' dell'opera, non ultimo dei quali la ricostruzione del percorso, spesso avventuroso, dei manoscritti aristotelici, intersecata a puntate, ma su un piano temporale ovviamente sfalsato, a fare da controcanto al racconto della vita del filosofo stesso.

Titolo *ad hoc*, dunque: vita pericolosa quella dei filosofi, da Socrate fino ad Epicuro, che fu perseguitato e calunniato *post mortem*, dalla cultura cristiana; da Ipazia, filosofa del V sec. d.C. ammirata per la sua dottrina e integrità morale ma uccisa barbaramente per motivi politici nella cristianissima Alessandria, allo stesso Cartesio, che scomparve

a Stoccolma in circostanze più misteriose di una semplice polmonite, mentre erudiva Cristina di Svezia alle sue dottrine, malvisto però dal padre gesuita Viogué, inviato dal Vaticano a convertire la regina...

E se i pericoli più evidenti sembrano venire ai liberi pensatori da tirannie e dittature, non di rado a colpire sono proprio le cosiddette democrazie, quando la maggioranza non è tale in quanto sa affermare compatta «la propria incondizionata autorità e libertà di decisione», ma in quanto occultamente guidata dalla ragione di pochi che ben sanno manovrare l'ottusità dei più, anche a discapito della Legge stessa.

Teoria discutibile, forse, ma verificabile anche grazie a questo libro.

# Dizionario è quella cosa... che porta in Europa

HERCZEG GYULA-JUHÁSZ ZSUZSANNA

*Olasz-magyar kéziszótár.*

*Vocabolario italiano-ungherese*

Akadémiai Kiadó, Budapest, 2000

KOLTAY-KASTNER JENŐ-

JUHÁSZ ZSUZSANNA

*Magyar-olasz kéziszótár.*

*Vocabolario ungherese-italiano*

Akadémiai Kiadó, Budapest, 2000

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

Pochi ricorderanno i *Versi maltusiani* che Ettore Petrolini soleva declamare nel primo dopoguerra, caratterizzati da un monotono inizio (cagnolino è quella cosa, ecc.) che ricordava vagamente una definizione lessicografica, poi «affogata» nell'umorismo irresistibilmente satirico del mattatore romano: non vogliamo qui riprendere quello stile, ma trovare il pretesto per illustrare i nuovi dizionari (o vocabolari?) che la Casa Editrice dell'Accademia (Akadémiai Kiadó) pubblica in questi mesi a Budapest, continuando una serie che vede rappresentate altre lingue europee nel loro confronto con l'ungherese.

Nella sua *Disamina storica dei vocabolari di italiano-ungherese e ungherese-italiano* (in *Acta Romanica, Tomus XIV. [Studia Lexicographica Neolatina II.]* Szeged, 1990, ora in Zsuzsanna Fábíán (a cura di), *Antologia di semantica, di lessicologia e di lessicografia italiana*, NT, Budapest, 1995) Zsuzsanna Fábíán aveva dato un quadro esauriente dell'argomento, soffermandosi anche sulle ragioni storico-sociali dell'apparizione di alcuni vocabolari in determinati luoghi e periodi: la rassegna storica si chiude, cronologicamente, con la citazione

delle ristampe dei «grandi vocabolari», opere portate a termine rispettivamente nel 1952 (italiano-ungherese a cura di Gyula Herczeg) e nel 1963 (ungherese-italiano a cura di Jenő Koltay-Kastner), di volta in volta ristampate e corredate di appendici che ne hanno arricchito il campo lessicografico, senza però entrare nel merito della consultazione pratica.

Negli ultimi anni numerosi dizionari specialistici hanno aumentato le possibilità di consultazione per interpreti, traduttori, studiosi e studenti di italiano, senza che si potesse soddisfare l'esigenza di base, quella di poter accedere ad un nuovo dizionario, che potesse soddisfare le esigenze di una richiesta sempre più impellente di novità e di aggiornamento.

A questa esigenza vuole rispondere l'opera di revisione e di ristrutturazione che Zsuzsanna Juhász ha portato avanti per il materiale lessicografico già esistente, arricchendolo con voci appartenenti all'ambito tematico dell'informatica, delle scienze economiche e politiche, di tutte quelle dottrine scientifiche e umane che costituiscono la vera novità sostanziale della lingua italiana: prendendo a campione l'ultima edizione del prestigioso Zingarelli, la



coppia di vocabolari or ora editi vuole rappresentare un punto di partenza ed insieme un punto d'arrivo della lessicografia ungaro-italiana. Chi consulterà questi tomi ne troverà sicuramente innovativa la forma, consultabilissimo l'approccio tematico, soddisfacente l'apparato di esempi fraseologici, infine non lamenterà le dimensioni solo apparentemente «minori», visto che ognuno dei vocabolari può vantare cinquantamila voci: essenzialmente prodigo di definizioni, lo spirito dell'opera si informa all'esigenza di avere uno strumento vivo e vivace di consultazione, che superi per novità ed integri per competenza linguistica l'enorme lavoro compiuto dalle precedenti edizioni dei «grandi vocabolari».

Il gruppo di collaboratori che ha partecipato alla redazione dei due volumi è piuttosto nutrito, e se da un lato questo può sembrare un punto a discapito dell'unitarietà dell'opera, d'altro canto offre il vantaggio di una maggiore obiettività di punti di vista al momento dell'elaborazione: sicuramente, il contributo di italiani residenti in Ungheria e di ungheresi residenti in Italia non può che accrescere il valore documentario di questi due volumi, che già rappresentano un pezzo di storia del costume tra i due Paesi: naturalmente, molti passi devono an-

cora essere compiuti a che si abbia una visione omogenea delle due culture nel rapporto che tra esse intercorre. Questo problema, dal punto di vista lessicografico, è estremamente importante al momento del confronto di due sistemi economici, sindacali, politici, produttivi, ma siamo certi che il percorso ungherese verso l'Europa unita potrà appianare tali differenze e risolvere anche talune difficoltà di «adattamento linguistico» con cui oggigiorno devono misurarsi specialmente i traduttori.

Per concludere questo giudizio, peraltro «visto dall'interno», essendo l'autore di questo contributo anche uno dei «censori» dell'opera, ci preme sottolineare che la pubblicazione dei due vocabolari era ad ogni modo auspicabile, sia per il progetto editoriale della Casa Editrice dell'Accademia, sia per il lungo periodo finora intercorso dalla prima edizione dei «grandi vocabolari»; inoltre, la loro pubblicazione, che è contemporanea a quella di altre opere di lessicografia (ricordiamo il dizionario finlandese-italiano-finlandese appena uscito dalla GUMMERUS di Hyväs kylä, a cura di Cristina Barezzi e Aija Kalmbach), significa nuovi impulsi per l'italianistica, per l'approfondimento di tematiche linguistiche e per la ricerca nel campo delle lingue speciali.



# Boccaccio, un intellettuale europeo all'autunno del Medioevo

LUCIA BATTAGLIA RICCI

*Boccaccio*

Salerno Editrice, Roma, 2000

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

**L**ucia Battaglia Ricci è professore ordinario di Letteratura italiana nell'Università di Pisa, si è occupata e si occupa principalmente di letteratura medievale in volgare. Ha pubblicato i volumi: *Dante e la tradizione letteraria medievale. Una proposta per la 'Commedia'* (Pisa, Giardini, 1983), *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del 'Trionfo della Morte'* (Roma, Salerno, 1987), *Palazzo Vecchio e dintorni. Studio su Franco Sacchetti e le «fabbriche» di Firenze* (Roma, Salerno, 1991), *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi* (Pisa, GEI, 1994).

Per la *Storia della letteratura italiana* edita dall'Editrice Salerno ha curato il capitolo *Giovanni Boccaccio* (vol. II della *Storia*, pp. 727-877), uscito a stampa nel 1995: da quel punto, però, come la stessa studiosa tiene a sottolineare nella *Premessa* alla monografia sul Certaldese, molte sono state le novità negli studi su Boccaccio, novità che giustamente hanno contribuito a rendere giustizia alla inesauribile poliedricità di un autore che, per secoli, è stato celebrato quasi esclusivamente quale codificatore della scrittura novellistica. Già nel suo *Profilo biografico* Vittore Branca, sicuramente il massimo esperto di studi

boccacciani, aveva avvertito nelle vicende appena precedenti la scrittura del *Decameron* l'affermazione di questo nostro intellettuale come uno dei più insigni ed autorevoli del suo tempo in Italia e, probabilmente, già munito di fama europea, non fosse stato per il prestigio abbacinante del maestro ed amico Petrarca: è anche vero, però, che l'opera narrativa di Boccaccio apre davvero una sorta di reazione a catena nella scrittura europea (e non solo nella prosa, se dobbiamo rendere omaggio al genio eclettico di Chaucer come grande lettore del *Decameron*) che inevitabilmente ci porta a ragionare in termini restrittivi nei confronti della vasta e policroma produzione boccacciana.

L'intento della Battaglia Ricci appare dunque quello di bilanciare adeguatamente quella *decameronologia* che ha sino ad oggi dominato negli studi su Boccaccio, da un lato utilizzando al meglio quanto finora pubblicato e non solo sul *Decameron* (i saggi di Branca, Getto, Baratto, Asor Rosa, Muscetta, Mazzacurati, Battaglia, Billanovich e tantissimi altri studiosi che non citeremo per non annoiare il lettore con una lunghissima enumerazione), dall'altro incorporando le proprie riflessioni anche sugli aspetti



meno noti, ovvero meno studiati, dell'ampia produzione boccacciana: utilissimo il primo capitolo, che introduce una attenta riflessione su *Tradizione cortese e società borghese fra Due e Trecento*, un breve saggio di appena una decina di pagine che ha il compito di farci riflettere su tutto quanto precede, ovvero prepara, la temperie letteraria in cui vivrà Boccaccio; sorprendente per completezza e modernità il capitolo *Ideologia e pratica della letteratura* (che si pone fra il veloce profilo biografico del poeta ed il primo momento di analisi della sua produzione letteraria), poiché in esso possiamo chiaramente leggere le finalità teoretiche e dunque la poetica stessa del Boccaccio, prima di accostarci alla disamina puntuale della sua opera, divisa per periodi ormai tradizionalmente determinati (periodo napoletano, periodo fiorentino e Decameron, produzione latina e tarda produzione in volgare) ma arricchita da un capitolo che in altre monografie troveremo piuttosto inserito nel profilo biografico, quel *Boccaccio medievale e preumanista. L'amicizia con Petrarca, il culto di Dante* che se da un lato sembrerebbe, nel titolo, dovuto omaggio alla tradizione di studi portata avanti da Vittore Branca (nel suo più volte ristampato, riveduto

ed arricchito *Boccaccio medievale*, appunto) d'altro canto vuole consegnarci una dimensione particolare del lavoro di studioso che Boccaccio porta avanti, soprattutto di fronte al terribile dilemma della scelta di un modello di scrittura letteraria, che proprio tra i due sommi pare mai risolversi in una elezione netta, quanto piuttosto in una volontà di non escludere alcuna suggestione intellettuale:

*Se anche il colloquio con Petrarca segna una delle direttrici essenziali dell'esperienza esistenziale e intellettuale di Boccaccio, collaborando a modificare in parte i suoi assunti ideologici e le sue posizioni filosofiche, tale direttrice finisce per mescolarsi e interagire con le molteplici componenti di fondo della sua cultura: il suo eclettismo, il suo immaginario di prevalente matrice medievale, l'ininterrotto culto dantesco.* (p. 258)

Come appunto ricordavamo sopra, molte le novità che nell'ultimo decennio hanno contribuito ad ampliare l'interesse degli studiosi su Boccaccio: la monografia della Battaglia Ricci, anche per la facilità di consultazione, per l'analisi particolare di ogni singola opera del Certaldese, serba numerose sorprese ai suoi lettori, che potranno viepiù apprezzarla nel capitolo de *La produzione latina*, ad esempio, entro il quale si discetta del quasi sconosciuto *De montibus*, ovvero in quel breve paragrafo che tratta del *Corbaccio*, opera spesso fraintesa sia nelle intenzioni che nei contenuti ma, ci sembra, inquadrata ormai nella giusta luce come lo scritto che chiude la riflessione di Boccaccio sulla letteratura amorosa come *scrittura letteraria di ascendenza cortese e di argomento amoroso* (p. 233).

Al termine della lettura del saggio, godibilissima anche per lo stile lineare della scrittura critica, ci renderemo conto di quanto movimentato ed instabile sia il terreno degli studi sul Boccaccio: come arditamente ricorda la studiosa, *a scorrere le pagine dedicate a Boccaccio, alle sue opere e ai suoi primi lettori si ha l'impressione di trovarsi in zona sismica: il paesaggio è sottoposto a continue mutazioni, tanto nelle linee generali che nei più minuti particolari, al centro non meno che alla periferia. Difficile prevedere se e quando si assesterà in modo definitivo.* (p. 7)

# Riparlando di Sciascia, scrittore europeo

GIUSEPPE TRAINA  
*Leonardo Sciascia,*  
Edizioni Bruno Mondadori,  
Milano 1999  
LEONARDO SCIASCIA  
*Opere,*  
1956-1971, Bompiani,  
Milano, 2000

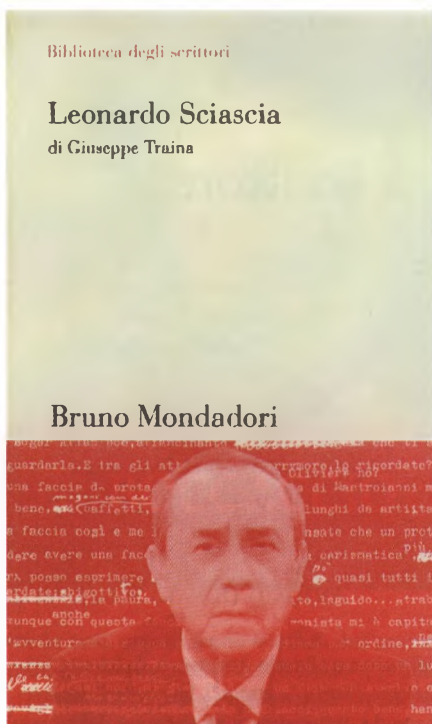
ANTONIO DONATO SCIACOVELLI

**A**ppena un anno fa la figura di Leonardo Sciascia, uno degli intellettuali più vivaci del dopoguerra, è stata ricordata nel corso di convegni e conferenze, giornate e seminari, in occasione del decennale della sua scomparsa. Anche lo scorso numero di questa rivista ha pubblicato un contributo del collega Luigi Tassoni, incentrato sul ricordo del grande siciliano: mi sembra dovuto, dunque, continuare a tener viva la fiaccola della memoria attraverso la presentazione di una monografia, a firma di Giuseppe Traina, che vuole essere una sorta di enciclopedia sciasciana; ed attraverso la segnalazione della meritevole iniziativa editoriale partita quest'estate all'insegna dei Classici Bompiani, consistente nel pubblicare tutte le opere di Leonardo Sciascia in edizione economica, come è il caso di questo primo volume che ne raccoglie gli scritti dal 1956 al 1971, secondo la specifica volontà dell'autore che aveva appunto indicato nell'ordine cronologico e nel 1956 come anno di partenza (anno dell'uscita in volume delle *Parrocchie di Regalpetra*) i criteri di edizione della sua vasta produzione, come ricorda anche il curatore

del volume Claude Ambroise, nella sua prefazione (*Tutto Sciascia?*). La prefazione è seguita da un'intervista all'autore e dal saggio *Verità e scrittura*, ambedue interessanti strumenti di introduzione ad una lettura più attenta dei testi sciasciani, ma chi conosce l'incredibile attrazione che la scrittura del maestro di Racalmuto esercita sui suoi lettori (siano essi affezionati o neofiti), può anche fare a meno, per il momento, di lanciarsi sugli scritti introduttivi, per tuffarsi nella lettura o rilettura di alcune tra le prove più interessanti del nostro Novecento letterario: *Gli zii di Sicilia*, *Il giorno della civetta*, *A ciascuno il suo*, *Il Consiglio d'Egitto*, *Morte dell'inquisitore*, *Il mare colore del vino*, sono alcuni dei titoli che affollano le quasi millequattrocento pagine che costituiscono il corpus dell'opera, titoli alcuni dei quali noti non solo attraverso i canali della critica letteraria o della diffusione editoriale, ma anche grazie alla grande *resa* cinematografica di opere come *Il giorno della civetta* e *A ciascuno il suo*.

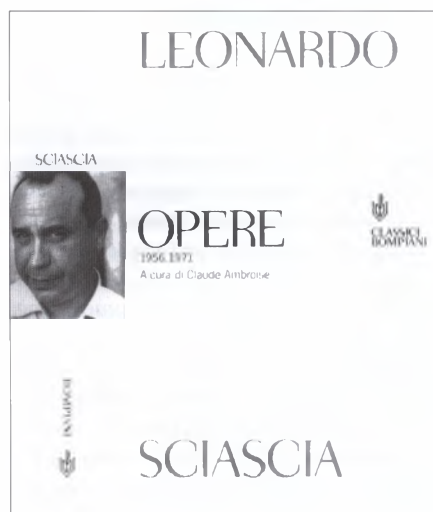
Per chi invece desidera avere una informazione puntuale e veloce su Sciascia, sulle sue tematiche narrative, sul suo atteggiamento di





critico letterario, di studioso della società e, perché no, anche della sua importanza quale intellettuale europeo, autore italiano letto soprattutto in Francia, ma tradotto in numerosissime lingue, non posso che consigliare l'agile volumetto di Giuseppe Traina edito dalla Bruno Mondadori all'interno della serie programmatica *Biblioteca degli scrittori*, serie che di per sé è utilissimo strumento di consultazione per studenti e studiosi, anche grazie alla sua struttura di ipertesto cartaceo, contenente un profilo biografico, un indice ragionato di opere e voci notevoli, infine una bibliografia ragionata ed aggiornata (le due parole sono quasi anagrammi...). Utilissime schede si propongono alla nostra attenzione, ognuna delle quali ci presenta analisi puntuali ed essenziali, che stimolano la riflessione e la ricerca: d'altronde, Giuseppe Traina aveva già pubblicato qualche anno fa un interessante saggio su Sciascia intitolato *La soluzione del cruciverba* (Salvatore Sciascia, Caltanissetta-

Roma 1994), che già allora aveva fatto apprezzare le doti di osservazione del critico e del ricercatore, e che ha probabilmente costituito la base (se non altro per la bibliografia, già notevole in quel primo lavoro) per la compilazione di quest'opera assai ambiziosa. Tra le voci più interessanti mi preme ricordare **Romanzo storico**, in cui viene analizzato il ripensamento di Sciascia (in qualità di scrittore più che di critico) nei confronti del Gattopardo, poi naturalmente la voce **Sicilia**, che fornisce un paio di interessanti punti di partenza sulla spinosissima questione di *scrivere dalla Sicilia, della Sicilia, per la Sicilia* (p. 202); i riferimenti a **Mafia, Giallo, Cinema, Stile, Comunismo e Fascismo**: ne citerei volentieri ancora una diecina, ma mi fermo piuttosto a considerare l'enorme mole di lavoro contenuta nei continui richiami interni, diretti ed indiretti, nell'argutezza di alcune citazioni illuminanti, nella ricerca sui risvolti editoriali ed artistici più differenti (traduzioni, versioni cinematografiche, televisive) di volta in volta citati in appendice alle voci che trattano le opere di Leonardo Sciascia. Se non temessi di scendere fino al patetico, affermerei decisamente che da queste pagine tanto ricche di interesse e competenza trasuda affetto profondo per un autore che ad ogni passo



ci spinge alla riflessione, di tanto in tanto lasciandoci stupiti per la bellezza estenuante e senza tempo di alcune sue descrizioni, per quello stile accattivante che ne rende godibilissimi persino gli scritti più astrusi o di più ostico argomento: appunto Pasolini parlava di *apparente assenza della scrittura* come della

vera caratteristica dello stile sciasciano (p. 210) ed al di là dello stile cruciverbale di cui Traina parlò già nel suo saggio precedente, l'apparente semplicità si mostra sovente, agli occhi del lettore, come fluidità, facilità d'espressione, simpatia comunicativa che ancora conquista verso il profondo dei significati testuali.

# Giacomo Leopardi e la sua presenza nelle culture Est-Europee

AA.VV., Secondo centenario leopardiano 1798–1998.  
*Giacomo Leopardi e la sua presenza nelle culture Est-Europee*  
Atti del Convegno Internazionale di Bucarest  
(2–5 luglio 1998).  
*Giacomo Leopardi. L'uomo, il poeta, il pensatore.*  
Atti del Convegno italo-romeno, Accademia di Romania  
(26–27 novembre 1998), Bucarest, Editura Fundatei  
Culturale Române, 2000, pp. 322.

GABRIELLA ILLÉS

**I**l volume, dedicato alla memoria di Marian Papahagi, italianista, Direttore dell'Accademia di Romania in Roma, contiene trentuno atti dei due convegni internazionali organizzati dalla Romania nel 1998 per celebrare il secondo centenario della nascita di Giacomo Leopardi: il Convegno Internazionale «GIACOMO LEOPARDI E LA SUA PRESENZA NELLE CULTURE EST-EUROPEE», tenuto in Romania all'Università di Bucarest e il Convegno Italo-Romeno «GIACOMO LEOPARDI: L'UOMO, IL POETA, IL PENSATORE», svolto in Italia all'Accademia di Romania in Roma.

I titoli delle due manifestazioni indicano che secondo il contenuto degli interventi nel presente volume l'analisi si svolge su due livelli differenti, l'opera leopardiana viene esaminata da due punti di vista profondamente diversi. Però gli atti dei due convegni non costituiscono delle unità separate all'interno del libro.

L'oggetto dell'analisi non cambia: è «Giacomo Leopardi: l'uomo, il poeta, il pensatore» in entrambi i casi. I tre aspetti, come indicano i due punti messi dopo il nome di Leopardi, dal punto di vista dell'analisi leopardiana vanno considerati insieme, nella loro unità.

Non ho l'intenzione di analizzare i singoli scritti – in mancanza di spazio non sarebbe neanche possibile – perché vorrei soltanto delineare la struttura secondo i temi proposti e, considerando il libro nella sua complessità, presentarlo come una dimostrazione del fatto che con l'incontro e l'intreccio di diversi punti di vista è ancora possibile completare il ritratto leopardiano.

Gli atti che secondo il loro contenuto si riferiscono al tema del convegno di Bucarest contemplan l'opera leopardiana attraverso

Laureanda presso  
il Dipartimento  
di Italianistica  
dell'Università  
degli Studi di Pécs.  
Sta conducendo una  
ricerca sui problemi  
del linguaggio  
poetico.



una lente storico-comparativa. Alcuni di essi presentano dettagliatamente la fortuna di Leopardi nei paesi est-europei (esattamente in Polonia, in Russia, in Slovacchia, in Romania e in Ungheria) e, per quanto riguarda la struttura, sono molto simili. Partono dalla data che indica il momento in cui il nome di Giacomo Leopardi compare per la prima volta su una rivista – in una critica oppure insieme ad una traduzione – e presentano i momenti più importanti della formazione del ritratto leopardiano nella cultura indicata. In realtà questi «quadri» ci parlano soprattutto del «pittore» ossia del popolo stesso che li ha creati in una determinata situazione politico-storica.

L'opera di Leopardi (insieme alla figura del poeta) viene reinterpretata molte volte perché la ricezione e l'interpretazione sono fortemente determinate dagli attuali avvenimenti storici. Per addurre un esempio esaminiamo l'intervento di József Pál su *I «Canti» di Leopardi e il Romanticismo ungherese*. Possiamo constatare che l'interesse per l'autore delle poesie *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante* nasce durante il dominio austriaco.

In questo periodo gli ungheresi riconoscono in lui «il fratello italiano» di Petőfi (anche perché le due nazioni si trovano in una situazione analoga: anche l'Italia si prepara per la rivoluzione contro l'oppressione dell'Austria), lo considerano un patriota cioè un poeta vate col compito di condurre il popolo verso la libertà. Non è sorprendente che nel secondo periodo della fortuna del poeta italiano in Ungheria – che inizia dopo la sconfitta della guerra d'indipendenza – con lo svanire delle gloriose speranze si crea l'immagine di un Leopardi pessimista, deluso, scoraggiato: analoga a quella byroniana.

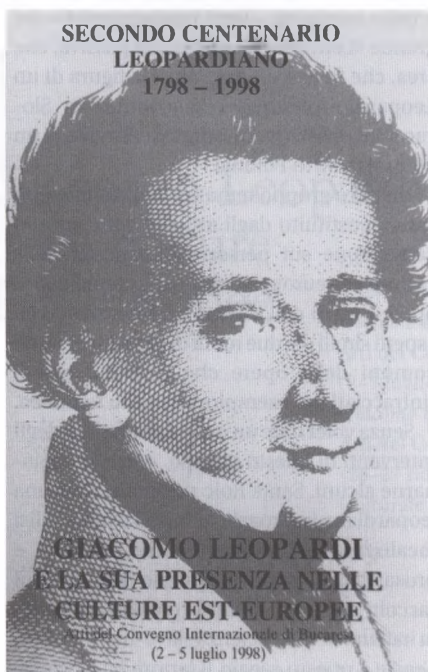
Se leggiamo gli altri interventi che riguardano la fortuna del Recanatese, scritti ricchi di nomi e di date, utili informazioni, e punti di riferimento fondamentali, vediamo ricorrere lo stesso fenomeno nella ricezione polacca o slovacca. La cultura che l'interpreta trasforma l'immagine leopardiana o ne disegna un'altra: la ricezione è determinata dal passato e dal presente di una cultura, quindi dal carattere

e dalla mentalità – lenti trasformatrici – del grande «Lettore» che non è mai passiva, che crea, che fa nascere tra l'altro la figura di un Leopardi «irredenta e giacobina» in Slovacchia o quella wertheriana sofferente di un *Weltschmerz* in Polonia.

Un altro gruppo tematico nel volume può essere costituito dagli atti che concentrano l'attenzione sui personaggi concreti delle culture est-europee e dimostrano nelle loro opere i segni dell'influenza leopardiana, gli aspetti simili dei due modi di pensare e i punti comuni delle opere che possono essere rintracciati per esempio sul livello tematico.

Senza voler dare un quadro completo degli interventi di questo gruppo, vorrei menzionarne alcuni. Sanja Roic presenta la fortuna leopardiana in Croazia in forma di un'analisi focalizzata sulle «interferenze poetiche e prosastiche», quindi attraverso degli esempi raccolti per testimoniare la presenza del poeta italiano nella coscienza slavo-meridionale. Grazie a questo saggio il lettore ha la possibilità di prendere conoscenza delle opere di alcuni autori slavi (come per esempio Danijel Dragojevic e Vladan Desnica) i quali, essendo rimasti chiusi tra le frontiere di un paese, erano sconosciuti per il pubblico delle culture straniere. I segni delle influenze leopardiane rintracciati da questo esame possono essere espliciti come la presenza di una citazione leopardiana o quella del nome stesso di Giacomo Leopardi in un'opera letteraria, oppure, come abbiamo detto, implicitamente, a livello tematico, dei *topos*, delle metafore, dei simboli «rinati» e ricorrenti nell'opera dei poeti novecenteschi come il motivo della primavera, del passero solitario, del pessimismo cosmico e della morte salvatrice.

Anche Zeljko Đuric parla della presenza di Leopardi, sempre dal punto di vista della cultura slavo-meridionale ma dedica la sua analisi esclusivamente al personaggio e all'opera di Ivo Andrić sottolineando i motivi comuni della filosofia di Andrić e quella di Leopardi e richiamando l'attenzione anche sulle somiglianze tematiche delle loro opere: «Natura matrigna», «sofferenza generale»,



«solitudine», «la mancanza della felicità» possono essere i «riassunti» di alcuni temi fondamentali che sono nodi centrali dell'ideologia – espressa anche dalle opere letterarie – di tutti e due i personaggi.

Le analisi che dimostrano l'influenza di Giacomo Leopardi sugli autori della parte orientale dell'Europa hanno una duplice funzione: presentando un personaggio letterario con l'aiuto della dimostrazione dell'esistenza degli elementi comuni completano anche il ritratto di Leopardi esaminando la sua opera da un nuovo punto di vista.

Il volume contiene atti che sottolineano che «la presenza» – secondo il titolo del convegno di Bucarest – e il rapporto tra due culture creato da Giacomo Leopardi si manifestano anche nelle traduzioni. È evidente la funzione primaria delle traduzioni: garantiscono il contatto tra le letterature delle diverse culture. Anche nel presente libro si trovano degli interventi che spiegano l'importanza e l'essenza del lavoro dei traduttori: nel suo intervento Michaela Schiopu illustra la storia delle

traduzioni in Romania e allo stesso tempo ci dà un prezioso elenco dei nomi dei traduttori romeni. Uno dei maggiori traduttori leopardiani in Romania è Duiliu Zamfirescu, poeta e romanziere le cui traduzioni messe accanto ai testi originari si possono leggere nell'analisi contrastiva di George Lazarescu.

Tra gli scritti del volume in questione troviamo numerosi esami dedicati al tema del rapporto di Leopardi con i poeti delle epoche precedenti. Nella sua analisi intertestuale intitolata *Giacomo Leopardi – erede e precursore* (è un titolo che potrebbe essere applicato all'insieme degli esami intertestuali contenuti nel volume) Helga Tepperberg nomina Alfieri e Foscolo in quanto precursori e mette in rilievo Svevo e Buzzati come eredi delle idee leopardiane. Marian Papahagi, invece, prende in esame i «petrarchismi» ricorrenti nelle diverse composizioni leopardiane con lo scopo di dimostrare che «gli echi petrarcheschi» di Leopardi non sono mere coincidenze.

Tra gli scritti dedicati a Leopardi pensatore ci sono anche delle analisi contrastive: una di queste fa un paragone tra il pensiero di Bembo e quello di Leopardi, un'altra, invece, mette in risalto le analogie del modo di pensare di Eminescu e quello di Giacomo Leopardi (parlando della condizione tragica del genio). Doina Condrea Derer nel suo intervento si occupa tra l'altro del giudizio etico di Giacomo Leopardi a cui si arriva attraverso l'elaborazione di alcuni concetti centrali come felicità, piacere, dolore, natura, ragione.

Gli atti che concentrano l'attenzione sulla poesia stessa, si potrebbero dividere in vari gruppi. Alcuni di essi esaminano una sola poesia: Giorgio Brugnoli nell'analisi filologica sulle varianti presenta lo svolgimento della strutturazione di *A Silvia*; Francesco de Rosa, invece, ci dà un quadro completo e complesso della cronologia del *Passero solitario* e della sua collocazione nell'insieme organizzato dei *Canti*.

Ho cercato di delineare i maggiori gruppi tematici ma ci sono tanti interventi che non si possono inserire in alcuna categoria tematica. Ma il vero valore del volume è proprio la

molteplicità dei temi e dei punti di vista. I partecipanti ai convegni mirano a rendere ancora più preciso il ritratto leopardiano oppure a mostrarne un altro volto perché il funzionamento dinamico e produttivo dell'interpretazione non si blocchi, non si riduca a uno scheletro statico caratterizzato

dai luoghi comuni pietrificati ed esauriti come per esempio «il poeta del pessimismo».

Infine va dato merito a Smaranda Bratu Elian, italianista di Bucarest, organizzatrice dei convegni e curatrice dei volumi, per tanta operosità esperita sotto il segno dell'incontro fra le culture in Europa.