

NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

N.

24

NUOVA CORVINA



RIVISTA DI ITALIANISTICA

DIRETTORE RESPONSABILE

GABRIELE LA POSTA
DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA
DI BUDAPEST



COMITATO DI REDAZIONE

GYÖRGY DOMOKOS
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER
DI BUDAPEST

ZSUZSANNA FÁBIÁN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

ILONA FRIED
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

JÁNOS KELEMEN
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

IMRE MADARÁSZ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

ARMANDO NUZZO
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER
DI BUDAPEST

JÓZSEF PÁL
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

LÁSZLÓ PETE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI DEBRECEN

GIAMPAOLO SALVI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

ANTONIO DONATO SCIACOVELLI
UNIVERSITÀ DI TURKU (FINLANDIA)

GYŐZŐ SZABÓ
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND
DI BUDAPEST

LUIGI TASSONI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PÉCS

COORDINAMENTO REDAZIONALE:

MICHELE SITÀ
UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER
DI BUDAPEST

N.



NUOVA CORVINA



GABRIELE LA POSTA

Presentazione

5

Letteratura, lingua e arte: Italia e Ungheria a confronto

PÉTER SÁRKÖZY

Petrarca in Ungheria e il petrarchismo ungherese.
Studi sui rapporti letterari italo-ungheresi

8

SIMONA NICOLOSI

Miklós Zrínyi, il machiavellista

21

ROSA MARIA MARAFIOTI

Leopardi poeta «filosofo» contemporaneo.
Il profumo della ginestra e il giallo dei limoni

29

MARCELLA DI FRANCO

La *Signora* di Manzoni, la *Capinera* di Verga,
l'*Eretica* di Hornby: trilogia a confronto

42

MILLY CURCIO

Cosa resta di Pasolini

65

LUIGI TASSONI

Il cavaliere di Sciascia

75

FABRIZIO CATALANO

L'imprevisto immaginario di casa Sciascia

87

MICHELE SITÀ

Antonio Tabucchi e le ombre del tempo

96

ALESSANDRO ROSSELLI

Possibile lettura di un racconto di Pier Antonio
Quarantotti Gambini: *La casa del melograno* (1932)

108

FILIPPO BALESTRAZZI

Personaggi liminari nei *sillabari* di Goffredo Parise
e *zone liminari* nello studio mitologico di Károly
Kerényi: un confronto figurale

113

BÁLINT JUHÁSZ

L'arte contemporanea ungherese come strumento
di propaganda politica in Italia (1931-1932).
L'*affaire* Vilmos Aba-Novák

122

MARIA PUCA

L'avanguardia ungherese nel secondo dopoguerra

137

2022

№ 34

SOMMARIO

ELEONORA PAPP	La rivisitazione dell' <i>Eneide</i> virgiliana nel romanzo <i>Il Momento (A pillanat)</i> di Magda Szabó	146
CINZIA FRANCHI	Sulla traduzione italiana della poesia e della prosa ungherese del XVII–XVIII secolo: Kata Szidónia Petrőczy e Kelemen Mikes	166
EMMA MALASPINA	Da Assettare a Subbietto: elementi di filologia manzoniana. Dalle postille al vocabolario della Crusca nell'edizione veronese all'idea di sincronicità linguistica	173

Recensioni

MARINO ALBERTO BALDUCCI	La cabala unificante del Carnevale – György Sági, <i>Maschera ti saluto!</i>	184
ANNA BOGNÁR	Imre Madarász, <i>La solitudine delle altezze – Vicino ai classici italiani</i>	189
BEÁTA PAPP	Tímea Farkis, <i>Vademecum per gli ambasciatori in Europa del 17° secolo. Cerimonia storica e politica (1685)</i>	191
ELEONORA PAPP	Marilù Oliva, <i>L'Eneide di Didone</i>	194
NÓRA SEDIÁNSZKY	Beáta Tombi, <i>Divulgazione scientifica nel Settecento – tipologia, generi, linguaggio</i>	199
LUIGI TASSONI	Lucrezio tra corpo e cosmo – Milo De Angelis, <i>De rerum natura di Lucrezio</i>	202
BEÁTA TOMBI	Ivana Tomić Ferić, Antonela Marić, <i>Fra l'Europa centrale e il mediterraneo: musica, letteratura e le arti performative</i>	205
SAROLTA KRISZTINA TÓTHPÁL	Ghisi Grütter, <i>Una generazione fortunata</i>	209

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

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

ISSN 1218-9472 (Testo stampato)
ISSN 2677-1543 (Online)

Progetto grafico di Piergiorgio Maoloni

Preparazione:
Buzási Miklós

Stampa:
Pauker Nyomda

Budapest, dicembre 2022

Presentazione

GABRIELE LA POSTA

DIRETTORE DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI BUDAPEST

EL SOLCO DELLA TRADIZIONE RILANCIATA ORMAI TRE DECENNI FA, ANCHE IL TRENTAQUATTRESIMO NUMERO DELLA NUOVA CORVINA OFFRE STUDI DI RILIEVO PER L'APPROFONDIMENTO DEI RAPPORTI CULTURALI DELL'UNGHERIA CON LA CULTURA ITALIANA, PROPONENDO SAGGI CHE SPAZIANO DALLA LETTERATURA ALLA STORIA, PASSANDO ATTRAVERSO L'ARTE, LA FILOSOFIA, LA FILOLOGIA, LA TRADUZIONE E LA LINGUISTICA. L'IMMAGINE D'INSIEME CHE I VARI CONTRIBUTI OFFRONO È QUELLA DI UN MOSAICO VARIEGATO E BEN STRUTTURATO, SEMPRE PRONTO A GETTARE LUCE SU UN AUTORE così come ad approfondire aspetti significativi di una determinata opera o espressione culturale, nell'intento di suggerire delle riflessioni e degli sviluppi che portano fino ai giorni nostri. Resta immutabile e inevitabile lo sguardo al passato, il confronto con ciò che è stato, affiancato da una costante riflessione sul presente, su come il mondo, non solo letterario, sia mutato delineando nuovi orizzonti e rinnovate sfide. I contributi permettono di soffermarsi sui classici, da Petrarca a Verga, passando per Machiavelli, Leopardi e Manzoni, per poi giungere al Novecento, con nomi che spesso e per fortuna ritornano, come quello di Sciascia, ma anche con saggi dedicati ad autori che, pur avendo trovato meno spazio presso il vasto pubblico, negli ultimi anni sono stati oggetto di un'apprezzabile riscoperta; è questo, a esempio, il caso di Pier Antonio Quarantotti Gambini e di Goffredo Parise. In linea con la ragion d'essere di questa rivista, i riferimenti o gli accostamenti ad autori ungheresi rappresentano la struttura portante di molti dei saggi qui pubblicati. Ciò permette sia di offrire delle suggestive e interessanti analisi comparative sia di riflettere sul lascito di un vasto gruppo di scrittori, poeti e artisti ungheresi che hanno avuto un solido legame con il portato culturale del nostro Paese. Da sottolineare la presenza di un doveroso omaggio a Pier Paolo Pasolini, in occasione del centenario

[GABRIELE LA POSTA]

dalla nascita, e un ricordo di Antonio Tabucchi – che, è giusto ricordarlo, a metà anni '80 fu Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Lisbona – nel decennale della sua morte. A completare questo numero, come ormai consuetudine, una ricca rubrica di recensioni che vogliono invitare il lettore a conoscere alcune delle più recenti pubblicazioni sull'asse culturale che unisce l'Italia e l'Ungheria.

*Letteratura,
lingua e arte:
Italia e
Ungheria a
confronto*

Petrarca in Ungheria e il petrarchismo ungherese

PÉTER SÁRKÖZY

SAPIENZA – UNIVERSITÀ DI ROMA

I. STUDI SUI RAPPORTI LETTERARI ITALO - UNGHERESI

LA CRITICA LETTERARIA, TANTO IN UNGHERIA QUANTO IN ITALIA, HA DEDICATO GRANDE ATTENZIONE ALLA FORTUNA E ALL'IRRADIAZIONE DELLA LETTERATURA ITALIANA IN UNGHERIA. BASTI PENSARE ALLA MONOGRAFIA DI EMERICO VÁRADY, EDITA NOVANT'ANNI FA – CONTENENTE un'ampia bibliografia delle edizioni delle opere letterarie italiane in lingua ungherese –, nella quale viene trattato con ampiezza il tema della diffusione e dell'influenza della letteratura italiana nel in Ungheria dal Mille al Novecento.¹ Queste ricerche comparate sono riprese dopo la rivoluzione del 1956 grazie ai professori József Szauder e Tibor Klaniczay e, come risultato delle loro indagini, in occasione del VI congresso dell' AISLLI, organizzato a Budapest nel 1967, uscì a cura dell'Accademia Ungherese delle Scienze il volume *Italia e Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*². In seguito al notevole successo del congresso dell' AISLLI sul Romanticismo, tenuto nel 1967 a Budapest³ su proposta dei professori Vittore Branca, presidente della Fondazione Cini, e Tibor Klaniczay, dell'Istituto di Studi Letterari dell'Accademia Ungherese delle Scienze (Magyar Tudományos Akadémia), le due istituzioni scientifiche firmarono un accordo di collaborazione grazie al quale, in convegni organizzati ogni tre-quattro anni a Venezia e a Budapest, gli studiosi italiani e ungheresi potevano presentare le loro ricerche sulla storia millenaria dei rapporti storici, culturali, artistici ed economici tra i due paesi, Italia e Ungheria. In un arco di tempo di ben quarantadue anni sono stati pubblicati in lingua italiana tredici volumi sui rapporti italo-ungheresi, per complessive dodicimila pagine, frutto dei dodici convegni.⁴

Fino alla seconda metà del Settecento l'irradiazione della letteratura italiana si manifestava prima di tutto nell'utilizzazione di modelli letterari e formule poetiche nelle opere dei maggiori autori della letteratura ungherese, dalla poesia umanistica di Janus Pannonius (in lingua latina) a quella petrarchista di Bálint Balassi fino al poema barocco di Miklós Zrínyi (*Szigeti veszedelem* [Assedio di Sziget]) – scritto sotto l'influenza dei grandi autori italiani del Rinascimento e del Barocco, come Ariosto, Tasso, Marino – e alla poesia «arcadica italiana» di Ferenc Faludi e Mihály Csokonai Vitéz e a Sándor Kisfaludy.⁵

Le prime traduzioni di autori italiani in Ungheria a partire del Seicento furono testi di letteratura religiosa, opere di Paolo Segneri, Lorenzo Scrupoli, Ludovico Antonio Muratori, tradotte prima dall'italiano in latino poi, dall'inizio del Settecento, anche in lingua ungherese, in parallelo con la fortuna dei drammi scolastici italiani in Ungheria e la grandissima fortuna dei melodrammi del Metastasio, presentati in italiano nei teatri di castello dei principi Esterházy.⁶

Negli anni Settanta-Ottanta del XVIII secolo anche la cultura ungherese si apre verso la cultura dell'Illuminismo europeo e vengono tradotte e pubblicate le opere della letteratura nuova degli autori francesi e tedeschi. Sulla scia della vasta ondata di traduzioni, le case editrici e i direttori dei teatri chiedono naturalmente ai loro traduttori di realizzare versioni ungheresi anche dei testi dei maggiori scrittori italiani di moda in tutta Europa alla fine del Settecento. I più importanti scrittori di fine secolo, come Ferenc Kazinczy, Mihály Csokonai Vitéz, Ferenc Versey, Gábor Döbrentei leggevano e qualche volta traducevano anche opere di poeti italiani, per lo più per uso personale: così Mihály Csokonai Vitéz tradusse un centinaio di poesie italiane, dal Chiabrera al Savioli e al Metastasio, e Ferenc Kazinczy alcuni sonetti del Petrarca e i primi quattro capitoli del famoso *Dei delitti e delle pene del Beccaria*⁷, mentre Gábor Döbrentei tradusse addirittura alcuni canti della *Divina Commedia*. Tuttavia le loro versioni venivano lette solamente dai loro amici e non furono stampate fino alla seconda metà dell'Ottocento. La vera apertura nei confronti della letteratura italiana nell'Ottocento ungherese si deve al primo traduttore «ufficiale» della letteratura italiana in Ungheria: Ferenc Császár, professore di letteratura ungherese del Ginnasio Liceo della città di Fiume tra il 1830 e il 1840.⁸ Császár tradusse tragedie dell'Alfieri (*Oreste*, *Sofonisba*, Pest, 1836), testi di Cesare Beccaria (*Dei delitti e delle pene*, Zagabria, 1834), opere di Ugo Foscolo (*Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, *Dei sepolcri*, 1850), Silvio Pellico (*Le mie prigioni*, 1851), oltre a *La vita nuova* di Dante e a una dozzina di canti della *Commedia*. La vera fortuna di Dante in Ungheria però non si deve tanto al Császár quanto invece a uno dei nostri maggiori poeti: János Arany (1817–1882). Per comporre i suoi grandi poemi romantici sul passato della nazione ungherese, egli studiò a fondo la poesia epica italiana, le opere di Boiardo, Pulci, Ariosto, Tasso e Marino, e nella sua rivista «Koszorú» pubblicò molti saggi in occasione delle celebrazioni del 600° anniversario della nascita del Sommo Poeta e la sua ode a Dante.⁹ Nella seconda metà dell'Ottocento in Ungheria uscirono le prime traduzioni delle tre cantiche della *Commedia*. Si deve a Károly Szász la prima traduzione integrale delle tre cantiche in terza rima (1885–1899), che venne seguita da quella di uno dei maggiori poeti del Novecento ungherese, Mihály Babits (1913–1922).¹⁰

Le traduzioni delle opere di Petrarca e Boccaccio non potevano competere con la fortuna di quelle di Dante, benché fossero noti e letti in Ungheria già a partire dal XIV secolo. Degli scritti latini del Petrarca si discuteva presso le corti umanistiche ungheresi, nelle quali gli umanisti italiani (Pier Paolo Vergerio, Galeotto Marzio, Antonio Bonfini, Giovanni Gatto e molti altri) svolsero un ruolo di rilievo. Dei primi due grandi poeti dell'Umanesimo e del Rinascimento ungherese, il poeta latino Janus Pannonius leggeva e commentava le opere latine del Petrarca, mentre la poesia d'amore del primo poeta nazionale ungherese, Bálint Balassi, si ispirava al *Canzoniere*. Nel Sei- e Settecento, però, le opere moralistiche del Petrarca, tanto in edizioni latine quanto in traduzioni ungheresi, ebbero vasta fortuna nella letteratura religiosa della letteratura moralistica della Controriforma ungherese, anche se i primi sonetti e canzoni del *Canzoniere* comparvero nelle riviste ungheresi soltanto a partire dalla fine del Settecento.¹¹ Le prime traduzioni dei sonetti d'amore del Petrarca uscirono in volume soltanto nel 1886, a cura di Antal Radó e, in seguito, di György Sárközy nel 1943. L'edizione «filologica» dell'intero *Canzoniere* vide la luce per la prima volta in lingua ungherese nel 1967, per merito di Tibor Kardos, professore di Letteratura italiana dell'Università di Budapest (*Francesco Petrarca Daloskönyve*, Budapest, Europa), il quale riuscì ad assicurare la partecipazione dei migliori poeti moderni ungheresi alla realizzazione dell'edizione di tutte le poesie in volgare del Petrarca. Kardos fu peraltro anche curatore del volume di tutte le opere del Boccaccio (1964).¹² Ultimamente, su iniziativa della Cattedra di Letteratura Neolatina dell'Università di Szeged, diretta dai professori László Szörényi e István Lázár, sono state pubblicate le opere latine moralistiche di Petrarca in edizione bilingue presso la Casa Editrice Lazi di Szeged tra il 1999 e il 2015.

II. LA FORTUNA DEL 'CANZONIERE' DEL PETRARCA IN UNGHERIA

La vera presenza o «fortuna» in Ungheria delle poesie in volgare del Petrarca non si manifestò nelle loro traduzioni, bensì nel loro ruolo di fonte di ispirazione, in particolare nelle opere del primo grande poeta del Rinascimento ungherese, Bálint Balassi (1554–1594), e in quelle di Sándor Kisfaludy (1752–1844), «l'ultimo petrarchista ungherese,» primo, importante rappresentante della lirica amorosa all'inizio dell'Ottocento, che raggiunse il suo apice nella poesia romantica d'amore del poeta nazionale del Risorgimento ungherese, Sándor Petőfi (1823–1849).

Bálint Balassi (1554–1594) fu il primo poeta che usò per le sue composizioni originali (religiose e d'amore) la lingua ungherese. Discendente da una ricca famiglia nobile, visse in un'epoca tragica della storia del Paese, dopo i due secoli del Regno della «beata Ungheria» di Dante:¹³ il Trecento – durante il regno degli Angioini e poi di Sigismondo di Lussemburgo, marito della regina Maria, figlia di Luigi il Grande – e poi nel Quattrocento, prima sotto Sigismondo di Lussemburgo (re ungherese e della Boemia che venne eletto imperatore) e in seguito sotto Mattia Corvino. Giovanni Hunyadi, padre del futuro re Mattia, nel 1456 era ancora riuscito a sconfiggere

il Turco alla frontiera ungherese, ma dopo settant'anni di pace relativa, l'esercito ottomano aveva avuto la meglio sull'esercito ungherese nella battaglia di Mohács (1526), e il sovrano stesso, Luigi II, era perito nella battaglia. In seguito venne eletto re d'Ungheria dalla Dieta il re di Boemia Ferdinando I (dal 1556 imperatore) della casa asburgica, nella speranza che l'Impero potesse difendere il Paese, ma il Turco nel 1541 occupò Buda e la parte centrale del Regno d'Ungheria, mentre la Transilvania (che dal 1920 appartiene alla Romania) divenne un principato ungherese relativamente indipendente dall'Impero degli Asburgo e dal Turco. Le guerre turche proseguirono sul territorio ungherese per 150 anni fino alla riconquista di Buda (1686), distruggendo tutta l'area centrale del Paese. Le sciagure erano ulteriormente aggravate dalla lotta fratricida tra protestanti e cattolici, con l'avanzata della Riforma nel XVI secolo e con la rivincita della Controriforma nei due secoli successivi.

Bálint Balassi era nato nel 1554 e aveva compiuto i suoi studi come erede di una delle più ricche famiglie dell'Ungheria settentrionale (oggi Slovacchia), appartenente all'Impero Asburgico. Appena cresciuto, caduto in miseria a causa della persecuzione subita dal padre per via della sua fede protestante, il giovane Balassi scelse la carriera militare nell'esercito ungherese. Nel corso di una campagna contro il principato di Transilvania venne fatto prigioniero dal principe István Báthory (suo parente) e visse successivamente alla corte di quest'ultimo prima ad Alba Julia, poi dopo l'elezione del principe Báthory a re di Polonia e Lituania, si trasferì anche il Balassi in Polonia. Alla corte reale di Cracovia cominciò a scrivere le prime poesie ungheresi, che gli diedero una certa notorietà. Rientrato in Ungheria, non riuscì a riappropriarsi dell'eredità paterna, né ebbe fortuna con le donne o, per meglio dire: pur avendo molta fortuna con le donne, grazie al suo vivace carattere e alle sue poesie d'amore, non riuscì a sposare l'amata Julia (Anna Losonczy) e a ottenere la ricca dote della donna. Ferito durante l'assedio di Esztergom del 1594 (Strigonia, sede arcivescovile dell'Ungheria), morì come capitano dell'esercito ungherese della Lega Santa guidata dal principe Gianfrancesco Aldobrandi.¹⁴ Le sue poesie sulle sue avventure nella lotta contro il Turco e quelle amorose circolavano in forma manoscritta tra i nobili, tanto nel Regno d'Ungheria quanto nel principato ungherese della Transilvania. Vennero pubblicate – postume, trent'anni dopo la sua morte, in un volume in edizione comune con i versi del suo allievo e successore, János Rimay – soltanto quelle religiose, nelle quali egli chiedeva perdono al Signore per i suoi peccati. Nel Settecento e nell'Ottocento¹⁵ videro molte ristampe, dandogli fama in Ungheria a prescindere dai suoi componimenti del *Ciclo Júlia*¹⁶, scoperti soltanto nel 1874 in un codice di manoscritti (*Balassi Kódex*) nell'archivio della famiglia Radvánszky e stampati per la prima volta nel 1879 (quasi insieme alla pubblicazione del *Canzoniere* del Petrarca nella traduzione di Antal Radó). Di conseguenza il petrarchismo del Balassi rimase sconosciuto sino alla fine dell'Ottocento e confermato, in seguito, dal ritrovamento del suo dramma pastorale, la *Bella Commedia Ungherese* (*Szép Magyar Komédia*), il cui manoscritto venne individuato solamente nel 1957 nel *Fancsali Kódex*.¹⁷

Dal momento del ritrovamento del manoscritto delle sue poesie d'amore si aprirono nella critica letteraria vaste discussioni filologiche sul petrarchismo di

Bálint Balassi. Poiché nei registri della sua biblioteca non figurava nessun volume del Petrarca, si suppose che egli avesse conosciuto e imparato le formule della poesia petrarchesca non direttamente, bensì tramite le opere dei poeti petrarchisti neolatini dell'epoca, Johannes Secundus, Marullus, Angerianus, da lui sicuramente letti e studiati, nonché attraverso i versi dei trovatori francesi e dei poeti neolatini tedeschi, mentre altri studiosi propugnavano al contrario l'ipotesi di un'influenza diretta del *Rerum vulgarium fragmenta* del Petrarca.¹⁸ Il ritrovamento della *Bella Commedia Ungherese* nel codice Radvánszky risultò decisivo e segnò la fine della disputa: il dramma pastorale del Balassi altro non era che una traduzione (mediazione libera) del dramma pastorale *Amarilli* di Cristoforo Castelletti (Venezia, 1587), che egli introdusse alla corte di Báthory nella speranza di ottenere le grazie della sua amata, una giovane e bella vedova, per di più molto ricca.¹⁹ Il poeta conosceva dunque bene la lingua italiana ed era in grado di tradurre poeticamente il testo originale. E se conosceva la lingua e la letteratura italiana petrarchesca del Cinquecento, allora doveva conoscere e aver letto anche il *Canzoniere* del Petrarca. La sua vita avventurosa, da capitano nelle guerre antiturche senza un domicilio fisso, morto sul campo di battaglia, può spiegare la mancanza di quel volume nell'indice della sua biblioteca (da viaggio) ma non v'è dubbio che egli non dovesse avere alcuna difficoltà ad accedere alla lettura delle poesie d'amore del Petrarca nelle corti «italianeggianti»²⁰ del principe Stefano Báthory, prima in Transilvania, poi a Cracovia. E se padroneggiava la lingua italiana tanto da poter tradurre con molta bravura poetica un dramma pastorale contemporaneo, per quale motivo avrebbe dovuto tralasciare la lettura e lo studio proprio del *Canzoniere*?

L'analisi comparata della traduzione ungherese del Balassi con il testo originale del Castelletti è stata effettuata nei saggi ungheresi e italiani di Amedeo Di Francesco (prof. emerito della Cattedra di Ungherese dell'Università Orientale di Napoli)²¹ e ne esiste un'edizione bilingue a cura della Cattedra di Ungherese della Sapienza di Roma, con la traduzione italiana della dott.ssa Romina Cinanni e con l'aggiunta del testo del dramma pastorale di Cristoforo Castelletti.²² Il *Prologo* scritto dal Balassi alla sua traduzione, da lui intitolata *Szép Magyar Komédia (Bella Commedia Ungherese – che tratta dell'Amore di Tirsi con Angelica e di Silvano con Galatea)*, dimostra che egli conosceva bene la letteratura italiana del suo tempo e sapeva sceglierne un testo in lingua e attesta, allo stesso tempo, che il nostro era in grado di produrre un testo poetico finalizzato a introdurre e a far accettare nella cultura ungherese del Cinquecento un argomento nuovo, l'amore:

Io so cosa dicono qui coloro che usano parole sciolte contro di me, e cioè che io avrei dovuto ragionare non di questioni d'amore ma considerarne altre, perché con queste mostro uno scandalo tra un giovane e la sua domestica. A costoro rispondo che io non potevo scrivere una storia, innanzitutto perché c'è chi la scrive, poi non sono io quello in grado scriverla: né questa è una scrittura sacra, perché anche di questa ne hanno scritto e ne scrivono parecchia, ma ho dovuto inventarmi una cosa con cui, come già detto prima, portare il piacere della gioia e dell'allegria alle persone tristi. Essa non reca scandalo a nessuno, perché all'interno vi è puro amore, chi è libero va in cerca di occhi non impegnati, ed alla fine non giunge ad altro scopo che non sia il matrimonio. Quanti

*italiani, francesi e tedeschi ci sono che traggono poesie e commedie da queste cose, che le altre nazioni lodano non come scandalo piuttosto come belle trovate di altri popoli! Se anch'io perciò avessi voluto arricchire la lingua ungherese, affinché la conoscessero tutti, se fosse possibile nella lingua ungherese ciò che è possibile in altre lingue, per la mia buona intenzione non merito che gli uomini mi chiamino allo scandalo.*²³

Alla fine del secolo XVI le poesie amoroze del Balassi erano abbastanza conosciute (copiate e lette in forma manoscritta) negli ambienti dell'alta nobiltà ungherese ma, con il passare del tempo, negli anni delle continue guerre contro il Turco le copie dei manoscritti andarono smarrite o distrutte e furono dimenticate, rimanendo sconosciute fino al 1874.

Il Seicento è stato il secolo più travagliato della storia dell'Ungheria, divisa territorialmente in tre parti, e argomento centrale non era certo la vita privata, bensì l'eroica lotta per il Cristianesimo contro i pagani. Lo dimostra fra gli altri l'esempio dell'opera del grande poeta ungherese del barocco europeo, Miklós Zrínyi, autore del poema eroico *Assedio di Sziget*, da lui scritto in onore del bisnonno che nel 1566, nell'assedio dei Turchi alla fortezza di Szigetvár in difesa di Vienna, insieme agli suoi ultimi soldati scelse la morte uscendo a spada tratta dalla fortezza ormai in fiamme. Il poema riprende modelli italiani, dell'Ariosto, del Tasso e del Marino,²⁴ ma nell'edizione del 1651 del volume *La sirena del Mare Adriatico*, all'inizio del libro furono inserite anche alcune sue poesie d'amore, nelle quali affiorano riferimenti petrarcheschi, immagini e formule del *Canzoniere*.²⁵ Tuttavia, nel Seicento e nel Settecento ebbero molta e ben maggior fortuna soprattutto le opere moralistiche latine del Petrarca: nelle biblioteche degli aristocratici ungheresi colti si trovavano il *Secretum*, il *De vita solitaria* o il *De remediis utriusque fortunae* (tradotto in ungherese e stampato nel 1720 a Nagyvárad, oggi Oradea Mare in Romania).²⁶

La riscoperta della poesia d'amore del Petrarca fu legata anche in Ungheria alla grande ondata del sentimentalismo preromantico della fine del Settecento. János Kármán pubblicò il suo romanzo wertheriano (*Fanny hagyományai* [Lasciti di Fanny], 1795) con un motto petrarchesco in lingua italiana: *Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe: Conobbil'io, ch'a pianger qui rimasi*, e nel primo numero della sua rivista *Urania* (1974–1795) inserì le sue traduzioni di tre sonetti e la canzone *Chiare, fresche e dolci acque*, insieme a un suo saggio sull'«eremo» del Petrarca a Vaucluse.

La figura fondamentale del rinnovamento della letteratura ungherese alla fine del secolo XVIII e nei primi due decenni del XIX, Ferenc Kazinczy, poeta e scrittore neoclassico (1759-1832), fu a sua volta profondo ammiratore della lirica amorosa del Petrarca, di cui parla spesso nelle sue lettere indirizzate a poeti e intellettuali dell'epoca: «Il Petrarca è un poeta divino e sarà divinizzato finché gli uomini sentiranno e ameranno il bello.»²⁷ Kazinczy era certo di aver scritto il primo sonetto formalmente perfetto in lingua ungherese (*A szonett muzsája*, La musa del sonetto) e con orgoglio ne descrisse, in un ampio saggio, le difficoltà postegli dalla trasposizione in versificazione ungherese della melodia giambica e trocaica dei versi e dalla necessità di ottenere la perfezione delle rime.

Prima di lui, però, c'era già stato all'inizio del secolo un poeta ungherese che aveva riscosso grandissimo successo tra il pubblico (specie femminile) con il suo volume del ciclo di poesie sull'amore del suo alter ego: *Himfy* (Buda, 1801), modellato sul *Canzoniere* del Petrarca. L'autore, Sándor Kisfaludy, era un giovane tenente della Guardia Nobile Ungherese della corte di Vienna, il quale, inviato nella primavera del 1796 con un reggimento a difesa della fortezza di Milano assediata dai Francesi, fatto prigioniero e portato in Provenza (presso Vaucluse), vi scrisse le sue prime opere, cioè due romanzi e un ciclo di 200 canti e ventisette canzoni di diretta derivazione petrarchesca. I suoi versi non sono veri e propri sonetti, ma semplicemente «canti» di dodici righe scritte alla maniera della tradizione della poesia popolare ungherese, che non presentano la maestria formale delle canzoni e dei madrigali del poeta italiano: tuttavia derivano palesemente dal *Canzoniere* del Petrarca il tema e la struttura del volume e la forma visibile dei versi, dunque risulta evidente il nostro trasse ispirazione dai sentimenti e dalle formule poetiche petrarchesche. Si diffuse così tra i lettori ungheresi l'idea che Sándor Kisfaludy fosse il «Petrarca ungherese», colui che introdusse nella letteratura ungherese la poesia d'amore del sentimentalismo europeo.

Il poeta Sándor Kisfaludy (1752–1844), di origini nobili, apparteneva al gruppo dei cosiddetti scrittori della «Guardia Ungherese» della corte imperiale di Vienna, i quali, oltre a svolgere servizio a corte, studiavano le lingue, leggevano la letteratura moderna tedesca, francese e italiana e frequentavano gli spettacoli dei teatri viennesi, dove venivano rappresentate opere da Lessing a Schiller e da Molière a Goldoni. Kisfaludy era un bel giovane colto con ambizioni letterarie, che godeva anche del favore delle donne. La ballerina più bella e più famosa del tempo, Maria Medina (moglie del coreografo Salvatore Viganò), accettò il suo corteggiamento e, grazie alla relazione che ebbe con lei per due anni, il tenente ebbe modo di fare conoscenza con artisti, scrittori e musicisti di Vienna, tra questi Haydn e Beethoven. Nell'arco di tre anni passati alla corte viennese (tra il 1793 e il 1796) cominciò a scrivere le sue prime poesie e a tradurre in ungherese opere di scrittori, francesi, tedeschi e italiani (come i versi sull'amore di *Rinaldo e Armida* del Tasso). Quando nella primavera del 1796 i Francesi avviarono la campagna bellica nell'Italia Settentrionale, Kisfaludy venne trasferito a un reggimento regolare in partenza per rinfiancare la fortezza di Milano, dove giunse dopo avere percorso il Veneto e la Lombardia e attraversato Mantova e Verona. Dopo l'assedio di Milano, fatto prigioniero dai francesi, venne portato in Provenza, a Draguignan, dove insieme a una giovane bella e intelligente si dedicò alla lettura delle opere a soggetto amoroso di poeti francesi del tempo (Mme Deshulières, Berny e Parny) nonché della *Nouvelle Eloise*. Sotto l'influenza del Petrarca e dei poeti erotici francesi decise di diventare il primo ungherese che sarebbe riuscito a trapiantare la poesia d'amore in Ungheria e cominciò a raccogliere e a risistemare le poesie che aveva scritto per diverse donne, in Italia e in Francia. In seguito all'armistizio che precedette la Pace di Campoformio, dopo due mesi di prigionia-vacanza in Francia meridionale Kisfaludy venne liberato ma non poté tornare in patria, poiché dovette continuare il suo servizio militare ancora per due anni nel ducato di Württemberg, per difendere Stoccarda dagli attacchi francesi, dove ebbe il tempo di stendere le sue prime opere letterarie: il suo diario di viaggio

in Italia²⁸ e un romanzo sentimentale, sotto l'influenza del Rousseau, in forma di corrispondenza tra due giovani amanti. Contemporaneamente teneva anche lui una fitta corrispondenza con i suoi amici ungheresi e con una donna, della quale si era innamorato prima della sua partenza per l'Italia durante una vendemmia accanto al lago Balaton. Nel corso del servizio militare ebbe l'idea di scrivere un ciclo di poesie d'amore alla maniera del *Canzoniere*, con il quale intendeva conquistare Rosa Szegedy (e la sua sostanziosa dote). E così fu. La bella donna fu conquistata dalle belle poesie (in buona parte scritte per Maria Medina e per altre) del bel giovane ufficiale (con un bel patrimonio). Dopo aver partecipato, nella primavera del 1799, a tre battaglie sanguinose sul Reno e vicino a Zurigo, Kisfaludy ottenne il permesso di congedarsi dal servizio militare, tornò in Ungheria, sposò l'amata e vissero per trent'anni nelle loro residenze di campagna a Sümeg e a Badacsony, in una zona meravigliosa dell'Ungheria occidentale, somigliante alle colline della Provenza e della Toscana, con i vini di Badacsony e di Somló che gareggiavano con i migliori vini francesi e italiani. Il primo volume sull'*Amore dolente di Himfy* (*Kesergő Szerelem*) venne pubblicato nel 1801 e riscosse un successo enorme, fu il libro più venduto in Ungheria nel primo Ottocento. Sulla scia di quel successo egli scrisse il secondo ciclo di 200 canti dell'*Amore felice di Himfy* (Buda, 1807) e alla Dieta Ungherese del 1807 Sándor Kisfaludy venne incoronato come il poeta laureato dell'amore, «il Petrarca ungherese». Grazie alla sua grande popolarità l'arciduca Giuseppe D'Asburgo-Lorena (József nádor), Palatino dell'Ungheria, scelse il poeta-tenente colonnello come suo aiutante in campo nell'anno 1808, quando le truppe francesi, dopo la conquista di Vienna, attaccarono il Regno d'Ungheria. Kisfaludy partecipò alla battaglia di Győr e redigeva in ungherese tutti i manifesti dell'arciduca. Dopo avere trascorso due anni alla corte di Buda, il poeta tornò nella sua residenza a Sümeg e per altri trenta visse da nobile benestante con la passione per la letteratura, desideroso di partecipare al profondo rinnovamento della letteratura ungherese scrivendo romanzi in versi (*Regék*) e drammi storici. Fondò e diresse il primo teatro nazionale di Balatonfüred (1831), dove si rappresentavano soltanto opere scritte da autori ungheresi; inoltre, fu socio-fondatore dell'Accademia Nazionale Ungherese e, quando morì all'età di 72 anni, venne sepolto come «poeta nazionale», precursore del grande poeta della libertà e dell'amore Sándor Petőfi (1823–1849).

Trent'anni dopo la morte del Kisfaludy i suoi manoscritti e le sue lettere divennero accessibili agli studiosi. Nel corso della redazione dell'edizione critica delle sue opere (anche dei romanzi inediti) in otto volumi, i filologi scoprirono che, nel manoscritto del primo volume delle poesie di *Himfy* (*Kesergő szerelem [Amore dolente]*, 1801), nella grande maggioranza dei casi i versi ungheresi erano introdotti da alcuni versi in lingua originale tratti da poeti latini (25) e da poeti contemporanei francesi (19) e tedeschi e 77 poesie presentavano in esordio motti italiani. Le poesie erano state composte imitando i sonetti petrarcheschi e la maggioranza delle altre era ispirata a citazioni e formule poetiche italiane del Petrarca e di alcuni poeti italiani dell'Arcadia (Savioli, Lemene e Metastasio), liberamente adattate dal Kisfaludy nei propri componimenti. Questa scoperta dimostrava con assoluta evidenza che i veri ispiratori del suo ciclo d'amore non erano soltanto le donne da lui amate, bensì in

primis le poesie del *Canzoniere*, che si trattava cioè di un'ispirazione di natura letteraria. Il tema e la struttura del ciclo di *Himfy* seguivano il modello petrarchesco e quasi la metà delle sue poesie d'amore nasceva sotto influsso diretto del *Canzoniere*.

Per illustrare il metodo poetico del Kisfaludy presenterò due esempi. Al posto dei testi ungheresi cito la traduzione italiana inserita nell'antologia *Petrarca in Europa* (edizioni «In forma di Parole»), mentre in posizione introduttiva ai canti ho inserito in corsivo i motti del Petrarca che si leggono, in italiano, in tutti i manoscritti.

Canto 29

Intendami chi può, che m'intend'io.... (Petrarca Canzone CV, Mai non vo' più cantar com'io soleva)

Se uno non comprende i sentimenti
Profondi del mio cuore
Sbaglia se irride i gemiti
Del mio triste liuto,
Non rida, – ma ringrazi
Se i miei tormenti igniara,
Non rida, – ma compiangi,
Se non prova il mio amore,
Sia generoso, quando dà, l'Amore,
Grandi sorsi di bene e di male.
Comprendi, tu che puoi, le mie parole,-
Me stesso io ben comprendo.

Canto 90

ed era il cielo a l'armonia si intento / che non se vedea in ramo mover foglia, / tanta dolcezza avea pien l'aere e 'l vento (L'ultima terzina del sonetto CLVI. I'vidi in terra angelici costumi...)

Della sua bella voce ho udito l'eco
Risuonare argentino,
E più divinamente
Non piange Filomela.
All'erta stava la natura,
E struggersi sembrava:
L'acqua frenò al ruscello,
E ogni fronda tacque,
Zitti il canto agli uccelli
Zefiri tesero l'orecchio,
E si fermò ogni refolo, -
E il mio dolor sorrise.²⁹

canti e delle canzoni in tutte e quattro le copie del ciclo *Amore dolente* di Himfy ma che non figuravano in nessuna delle edizioni di *Himfy*. Tale pubblicazione suscitò e diede l'abbrivio a un grande dibattito tra i filologi ungheresi intorno all'originalità e al valore poetico dei componimenti del Kisfaludy. I maggiori rappresentanti della critica positivista volevano «difendere l'originalità» dell'opera³¹ ed evidenziavano le differenze tra i canti di Himfy e i sonetti del Petrarca. La prima, grande differenza risiedeva nel fatto che il Kisfaludy, a causa delle difficoltà specifiche della nostra lingua, non poteva né scrivere sonetti giambici e trocaici né rendere in lingua ungherese il rimario italiano dei sonetti del Petrarca e, di conseguenza, aveva certamente mirato ad avvicinarsi alla forma speciale dei sonetti petrarcheschi inventando una variante adattata dalla tradizione poetica popolare e dalla poesia religiosa ungherese in ottonari. La «strofa Himfy» si compone di dodici versi di sette e otto sillabe alternate secondo una regola fissa, in maniera che i primi otto versi formino l'introduzione e gli altri quattro la chiusura della poesia. Come il Petrarca, anche il suo seguace alternava i sonetti a canzoni più lunghe, nelle quali descriveva le sue avventure durante e dopo l'assedio di Milano; dopo ogni canzone seguivano dieci «canti-Himfy» brevi di dodici versi. In tutto, nel primo ciclo di poesie di *Himfy*, nell'*Amore dolente*, pubblicato nel 1801 ci sono 200 canti brevi formalmente simili ai sonetti e venti canzoni epiche lunghe. Nel secondo ciclo di poesie di *Himfy* (*Amore felice*, pubblicato nel 1807), invece, le canzoni sono solo sette, seguite da 50-50 «canti-Himfy», che descrivono le giornate felici di Himfy dopo il suo matrimonio. I critici positivisti non intendevano solamente evidenziare le differenze formali e poetiche tra i due autori, ma anche sottolineare come le poesie d'amore di Himfy non fossero nate da una platonica aspirazione all'amore bensì dai sentimenti di un giovane ufficiale che, dopo tante avventure amorose, esprimeva le sue passioni reali seguendo la moda sentimentale del suo tempo, modellando le sue poesie in un ciclo alla maniera del Petrarca sia per conquistare la futura moglie sia per introdurre nella letteratura ungherese il tema dell'amore. In questo senso il Kisfaludy non era un semplice «imitatore» del grande poeta italiano, della cui opera si era servito soltanto come ispirazione.

Al contrario, i rappresentanti della critica comparata letteraria della corrente di Hugo Meltz e di Sándor Imre, professori dell'Università di Kolozsvár, sostenevano che proprio grazie all'ispirazione del Petrarca e dei poeti moderni della letteratura europea contemporanea – da Metastasio ai poeti erotici francesi come De Bernis e Parny, fino a Schiller – il Kisfaludy era riuscito a trasformare i motti di due-tre versi petrarcheschi in intere poesie, garantendo modernità e successo³² ai propri componimenti, con i quali introdusse nella letteratura pre-romantica ungherese il tema dell'amore sentimentale. È per questo che ho intitolato la mia monografia dedicata all'influenza della poesia italiana sull'opera di Sándor Kisfaludy *L'ultimo poeta petrarchista nella letteratura europea*.

Dopo il vasto successo riscosso dal primo libro uscito nel 1801, il poeta ormai sposato e felice scrisse un secondo ciclo di 200 poesie sull'*Amore felice*, pubblicandolo in un volume insieme al ciclo precedente, con il titolo *Himfy szerelmei* e presentandolo in occasione della Dieta del 1807 insieme ai suoi primi romanzi in versi. Nel secondo ciclo, che presenta la stessa forma del precedente ma risulta assolutamente

immune dalle formule d'amore della poesia petrarchesca, il poeta esulta per l'apagamento dei suoi sogni e dei suoi desideri, nello stesso tempo descrivendo la vita patriarcale di campagna dei nobili ungheresi. Questo volume ebbe anch'esso grandissimo successo ed esercitò profonda influenza sulla formazione della poesia romantica del Risorgimento, i cui i primi personaggi importanti furono Mihály Vörösmarty³³ e Sándor Petőfi (1823–1849), il famoso poeta della «libertà e dell'amore.»³⁴

Possiamo pertanto affermare che la presenza del Petrarca in Ungheria è stata continuativa, dal Quattrocento ai nostri giorni, e che la sua poesia in volgare influì direttamente sull'opera di due grandi poeti: Bálint Balassi alla fine del Cinquecento e, duecento anni dopo, Sándor Kisfaludy, che per il suo canzoniere *Himfy* è stato definito il Petrarca ungherese. Per il tramite della poesia d'amore di quest'ultimo, l'influenza petrarchesca sulla poesia ungherese sarà presente fino all'opera del massimo poeta ungherese del nostro Risorgimento: Sándor Petőfi.

NOTE

¹ Emerico Várady, *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria, I. Storia, II. Bibliografia*, Roma, Istituto per l'Europa Orientale, 1933–1934, pp. 1000.

² *Italia e Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, a cura di M. Horányi e T. Klaniczay, Akadémiai 1967.

³ *Il Romanticismo. Atti del VI congresso dell' AISLLI*, a cura di V. Branca e T. Kardos, Budapest, Akadémiai, 1868.

⁴ I volumi degli atti della collaborazione Cini-Accademia d'Ungheria delle Scienze: *Italia e Ungheria nel Rinascimento*, a cura di V. Branca, Firenze, Olschki, 1973; *Rapporti veneto-ungheresi all'epoca del Rinascimento*, a cura di T. Klaniczay e P. Sárközy, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976; *Venezia e Ungheria nel contesto del Barocco europeo*, a cura di V. Branca, Firenze, Olschki, 1979; *Venezia, Italia e Ungheria tra Arcadia e Illuminismo*, a cura di B. Köpeczi e P. Sárközy, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982; *Popolo, nazione e storia in Italia e in Ungheria dal 1789 al 1850*, a cura di V. Branca e S. Graciotti, Firenze, Olschki, 1986; *Venezia, Italia, Ungheria tra Decadentismo e Avanguardia*, a cura di Zs. Kovács e P. Sárközy, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982; *Spiritualità e Lettere nella cultura italiana e ungherese del basso medioevo*, a cura di S. Graciotti e C. Vasoli, Firenze, Olschki, 1995; *Italia e Ungheria all'epoca dell'umanesimo corviniano*, a cura di S. Graciotti e C. Vasoli, ivi, 1994; *Italia e Ungheria dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, a cura di P. Sárközy, Budapest, Universitas 1998; *L'eredità classica in Italia e Ungheria fra tardo Medioevo e primo rinascimento*, a cura di S. Graciotti e A. Di Francesco, Roma, Il Calamo, 2001; *L'eredità classica dal Rinascimento al Neoclassicismo*, a cura di P. Sárközy e V. Martore, Budapest, Universitas, 2004; *L'eredità classica nella cultura italiana e ungherese nell'ottocento dal Neoclassicismo alle Avanguardie*, a cura di B. Alfonzetti e P. Sárközy, Roma, Sapienza Università Editrice, 2011; *L'eredità classica nella cultura italiana e ungherese del Novecento dalle Avanguardie al Postmoderno*, a cura di P. Sárközy, Roma, Sapienza Università Editrice, 2015.

⁵ Cfr.: Paolo Ruzicska, *Storia della letteratura ungherese*, Milano, Nuova Accademia, 1963; AAVV, *Storia della letteratura italiana, I-II* (saggi di G. Cavaglià, A. Csillaghy, A. Di Francesco, C. Franchi, M. Mihályi, R. Ruspanti, P. Sárközy, J. Szauder, B. Tóttösy, B. Ventavoli, A. Veres), a cura di B. Ventavoli, Torino, Lindau, 2002-2004.

⁶ M. Horányi, *The Magnificence of Eszterháza*, London, Barrie & Jenkins, 1962.

- ⁷ V.: Simona Nicolosi, *L'eredità del Beccaria in terra magiara. Analisi e commento delle traduzioni in ungherese del Dei delitti e delle pene*, Roma, Aracne, 2018
- ⁸ Cfr. fra le traduzioni di Ferenc Császár: Alfieri, *Oreste, Sofonisba*, Pest, 1836; Cesare Beccaria, *Dei delitti e delle pene*, Zagabria, 1834; Ugo Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis, Sei sepolcri*, 1850; Silvio Pellico, *Le mie prigioni*, 1851. Tradusse anche *La vita nuova* di Dante (1852) e una dozzina di canti della *Commedia*.
- ⁹ Dezső Keresztúry, *L'ode di Arany a Dante*, in *Italia e Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, cit., pp. 281–291.
- ¹⁰ József Szauder, *Dante Alighieri nella letteratura ungherese dell'Ottocento*, «Acta Litteraria», VIII, Budapest, 1996, pp. 117–153.
- ¹¹ József Kármán nella sua rivista «Uránia» (1794–1795) pubblicò nella sua traduzione la canzone *Chiare, fresche e dolci acque* e quattro sonetti, accompagnati da un saggio sulla «vita solitaria» del Petrarca a Vaucluse (*Petrarca remetesége*), mentre il suo romanzo wertheriano, *Fanni hagyományai* (1794) presentava un motto petrarchesco: «Non la conobbe il mondo mentre l'ebbe / Conobbil'io, ch'a pianger qui rimasi». Cfr.: T. Kardos, *Petrarca e la formazione dell'Umanesimo ungherese*, Ö. Sz. Barlay, *Contributi alla storia del petrarchismo ungherese*, in *Dieci secoli di rapporti letterari*, pp. 135–145. 261–272. J. Szauder, *Il Secretum nel Seicento ungherese*, in *Petrarca e il Petrarchismo*, Bologna, Minerva, 1961, pp. 347–50; P. Sárközy, *La letteratura religiosa italiana nel Settecento ungherese*, in Id., *Roma, la Patria comune*, Roma, Lithos, 1996, pp. 112–29.
- ¹² Sulla presenza delle opere del Boccaccio nella cultura ungherese cfr.: P. Sárközy, *La fortuna del Boccaccio in Ungheria*, in Id., *Fior tricolore. Saggi italo-ungheresi*, Casa Ed. Sapienza, 2016, pp. 34–44.
- ¹³ Péter Sárközy, *La beata Ungheria*, Roma, Lithos, 2009, cfr.: pp. 13–28.
- ¹⁴ V.: la lapide commemorativa di papa Clemente VIII dell'assedio di Esztergom sulla facciata del Palazzo Senatorio sul Campidoglio e i bassorilievi sulle guerre antiturche in Pannonia alla fine del Cinquecento nella Cappella Paolina della Basilica di Santa Maria Maggiore.
- ¹⁵ *Balassi Bálint és Rimay János istenes énekei*, Bártfa (oggi Bardejov, in Slovacchia), 1632, Nagyvárad (oggi Oradea Mare, in Romania), 1650.
- ¹⁶ In edizione italiana: Bálint Balassi, *Canzoni per Julia*, traduzione e cura di A. Nuzzo, Ed. «In forma di parole», Milano, Crocetti, 1994, e in «*In forme di parole. Petrarca in Europa*», Ed. «In forma di parole», n. 4, 2004. Cfr.: A. Nuzzo e Péter Sárközy, *L'aria del petrarchismo in Ungheria*, in *Petrarca in Europa*, cit., vol. II, pp. 731–732.
- ¹⁷ Ed. italiana: Bálint Balassi, *Bella commedia ungherese*, traduzione di Romina Cinanni, prefazione di Péter Sárközy, Roma, Lithos, 2004 (edizione bilingue con aggiunta del dramma pastorale *L'Amarilli* di Cristoforo Castelletti, Venezia, 1587).
- ¹⁸ S. Eckhardt, *Balassi e Petrarca*, «Corvina» 1921, pp. 59–71; J. Trencsényi Waldapfel, *Le fonti italiane della poesia di Balassi*, in *Annuario della R. Accademia d'Ungheria di Roma*, Roma, 1937, pp. 211–216.
- ¹⁹ T. Klaniczay, *Réalité et idéalisation dans la poésie petraquiste de Bálint Balassi*, «Acta Litteraria» Budapest VIII. 1966, pp. 343–370; T. Komlowszky, *Considérations sur la physionomie de la poésie de Balassi*, «Acta Litteraria» XI. 1967, pp. 315–328; I. Bán, *Il dramma pastorale italiano e la 'Bella Commedia Ungherese' di Bálint Balassi*, in *Italia e Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, cit., pp. 147–156; Id., *Il petrarchismo di Bálint Balassi e le sue fonti veneziane e padovane*, in *Venezia e Ungheria nel Rinascimento*, a cura di V. Branca, Firenze, Olschki, 1973, pp. 261–274; A. Di Francesco, *Bálint Balassi e l'Amarilli di Cristoforo Castelletti*, in *Rapporti veneto-ungheresi all'epoca del Rinascimento*, a cura di T. Klaniczay e P. Sárközy, Budapest, Akadémiai, 1975, pp. 261–274.
- ²⁰ Péter Sárközy, *La sventurata Isabella e la sua corte italianeggiante in Transilvania*, in Id., *Cultura e società in Ungheria tra medioevo ed età moderna*, Roma, Lithos, 2003, pp. 22–31.

- ²¹ A. Di Francesco, *A pázstorjáték szerepe Balassi Bálint költői fejlődésében*, Budapest, Akadémiai, 1959.
- ²² Bálint Balassi, *Bella commedia ungherese*, traduzione di Romina Cinanni, Prefazione di Péter Sárközy (edizione bilingue con aggiunta del dramma pastorale *L'Amarilli* di Cristoforo Castelletti, Venezia, 1587), Roma, Lithos, 2004.
- ²³ Bálint Balassi, *Bella commedia ungherese*, cit., pp. 31–32. Quando nel 1801 Sándor Kisfaludy pubblicò il suo ciclo di poesie *Amori di Himfy* pur non essendo in alcun modo a conoscenza delle poesie d'amore del Balassi, scrisse una prefazione quasi identica a quella formulata dal suo antenato duecento anni prima.
- ²⁴ Amedeo Di Francesco, *Concezione etica e modelli epici italiani nell'Assedio di Sziget di Miklós Zrínyi*, in *Venezia e Ungheria nel contesto del barocco europeo*, Atti del III convegno della Fondazione Cini e dell'Accademia Ungherese delle Scienze, a cura di V. Branca, Firenze, Olschki, 1979, pp. 351–371.
- ²⁵ Cfr.: A Nuzzo, cit., p. 712.
- ²⁶ J. Szauder, *Il 'Secretum' nel Seicento ungherese*, in *Petrarca e il Petrarchismo*, a cura di V. Branca, Bologna, Minerva, 1961, pp. 347–351. Cfr.: P. Sárközy, *La letteratura religiosa italiana nel Settecento ungherese da Paolo Segneri a Ludovico Antonio Muratori*, in *Paolo Segneri nel trecentesimo anniversario della morte*, a cura di R. Paternostro, New York, Columbia University Press, Roma, 1998, e, in ristampa, Id., *Roma, la patria comune*, cit., pp. 112–130.
- ²⁷ *Kazinczy Ferenc levelezése* (Epistolario di F. Kazinczy), a cura di János Váczy, Budapest, MTA, 1881, v. VIII, p. 380. Ferencz Kazinczy svolse un ruolo centrale nella cultura illuministica ungherese come redattore delle riviste letterarie *Magyar Museum* e *Orpheus*. Arrestato a causa del suo coinvolgimento nella cospirazione dei giacobini ungheresi, poi graziato, dopo sette anni di carcere nella fortezza dello Spielberg poté vivere nel suo castello di campagna (Széphalom), senza poter partecipare direttamente alla vita letteraria ungherese e, data tale situazione, ebbe una vasta attività di corrispondenza epistolare con quasi tutti gli scrittori dell'epoca, che è stata pubblicata a cavallo dei secoli XIX–XX in 33 volumi.
- ²⁸ Kisfaludy Sándor, *Napló és francia fogságom*, Budapest, Helikon, 1962.
- ²⁹ Sándor Kisfaludy, *L'Amore amaro* (traduzioni di Armando Nuzzo), in *Petrarca in Europa*, a cura di Armando Nuzzo e Gianni Scalia, cit., vol. II.2, pp. 716–723. Le poesie del Kisfaludy sono state analizzate a confronto con le poesie italiane del Petrarca nel mio libro recentemente pubblicato e intitolato «L'ultimo petrarchista ungherese, Sándor Kisfaludy»: P. Sárközy, *Az utolsó magyar petrarkista: Sándor Kisfaludy. Itália és Petrarca hatása Kisfaludy Sándor szerelmi költészetében*, Budapest, Magyar Napló, 2022, pp. 138–266.
- ³⁰ *Kisfaludy Sándor Minden Munkái*, I–VIII, a cura di Dávid Angyal, Budapest, 1893.
- ³¹ Cfr.: Elemér Császár, *Kisfaludy Sándor*, Budapest, 1910.
- ³² Rényi Rezső, *Kisfaludy és Petrarca*, Budapest, 1880; Imre Sándor, *Az olasz költészet hatása a magyarra [L'influenza della poesia ungherese su quella ungherese]*, Budapest, 1897, vol. II, pp. 3–149; Szabó Mihály, *Kisfaludy Sándor és Petrarca*, Budapest, 1926; Várady Imre, *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*, cit., vol. I, pp. 292–301; Horváth János, *Kisfaludy Sándor*, Budapest, 1936.
- ³³ József Szauder, *La poesia romantica di Mihály Vörösmarty*, in *Storia della Letteratura Ungherese*, a cura di B. Ventavoli, cit., vol. I, pp. 271–287. Il dramma poetico sull'amore del poeta fu tradotto anche in italiano. Cfr.: Mihály Vörösmarty, *Csongor e Tünde*, a cura di M. Dala-Kisfaludy, Bologna, Battana 1993.
- ³⁴ Paolo Ruzicska, *Alessandro Petőfi*, in Id., *Storia della letteratura ungherese*, Milano, Nuova Accademia, 1963; Roberto Ruspanti, *Petőfi, l'inconfondibile magiaro*, Università di Udine, 1991.

Miklós Zrínyi, il machiavellista

Un confronto tra *Il Principe* e
A török áfium ellen való orvosság

SIMONA NICOLOSI

PHD – SAPIENZA – UNIVERSITÀ DI ROMA

TANTO SI È SCRITTO SU MIKLÓS ZRÍNYI (1620–1664), COME POETA E COME UOMO D'ARMI, SOPRATTUTTO IN LINGUA UNGHERESE, MA POCO SI SA DELLE SUE OPERE DI ARGOMENTO POLITICO¹. EPPURE, IL BANO DI CROAZIA È AUTORE ANCHE DI ALCUNI SCRITTI CHE NE EVIDENZIANO LA MISSIONE MILITARE E POLITICA: *VITÉZ HADNAGY* (1650–1653), *MÁTYÁS KIRÁLY ÉLETÉRŐL VALÓ ELMÉLKEDÉSEK* (1655–1657), *A TÖRÖK ÁFIUM ELLEN VALÓ ORVOSSÁG* (1663), *SIRALMAS PANASZ* (1655), *TÁBORI KIS TRAKTA* (1663–1664)².

L'UNGHERIA DELLA METÀ DEL XVII SECOLO ERA UN PAESE DIVISO IN TRE PARTI: AD OVEST e a nord la cosiddetta Ungheria reale (*Királyi Magyarország*) sotto il diretto controllo degli Asburgo; ad est il principato di Transilvania, Stato autonomo governato da principi protestanti e tributario della Sublime Porta; al centro e a sud l'Ungheria otomana occupata e governata direttamente dai pascià. Dal suo quartier generale a Csáktornya (oggi Čakovec in Croazia), il conte Miklós Zrínyi vedeva correre il confine turco-cristiano che divenne presto lo scenario di numerose incursioni ottomane (e di altrettante razzie di soldati mercenari, soprattutto germanici)³ da cui gli ungheresi si difendevano con truppe autoctone insufficienti a fermare i saccheggi e a proteggere la popolazione civile. La sua missione consisteva, dunque, nell'arginare l'avanzata del turco, nemico dell'intera cristianità, e come tale la nazione ungherese non si poteva esimere dallo svolgere il ruolo di baluardo difensivo del mondo occidentale. Inoltre, l'ambigua posizione dell'imperatore Leopoldo I, e gli infelici rapporti dello Zrínyi con Raimondo Montecuccoli (1609–1680) e con il conte Giovanni Weikhard di Auersperg (1624–1673), stretti collaboratori del sovrano, rendevano il fronte magiaro-asburgico tutt'altro che compatto⁴.

Per affrontare una situazione così complessa era necessario risollevarlo il sentimento nazionale e, in tal senso, gli affari militari offrivano la giusta occasione. Dal punto di vista filologico, una letteratura di argomento bellico in Ungheria non esisteva, così come non esisteva una scienza politica né una moderna concezione del diritto. L'assenza di una vera e propria letteratura politica veniva temporaneamente colmata da memorandi, lettere, discorsi, opere storiche in cui si riversavano le idee politiche del tempo. Essa si sviluppò in Ungheria solo nei primi decenni del XVII secolo, quando la Lunga guerra o guerra dei Tredici anni (1593-1606) tra gli Asburgo e i Turchi rivelò chiaramente lo stato di arretratezza del paese. I politici ungheresi più illuminati compresero che era arrivato il momento di dare una svolta al Paese: o proseguire verso la creazione di uno Stato indipendente nazionale o aiutare le tendenze centralizzatrici degli Asburgo, soprattutto dopo l'esito della guerra dei 30 anni⁵.

Zrínyi, che credette di far sue le speranze di rivalsa del popolo ungherese, affrontò in modo originale il suo tempo trovando in Nicolò Machiavelli (1469–1527) la fonte di ispirazione più proficua. Eppure, la nascente filosofia politica ungherese diffidava del teorico fiorentino e l'aggettivo machiavellico – come ancora oggi tra le accezioni più comuni del mondo contemporaneo – veniva considerato un'offesa, quasi una calunnia. Il cardinale Pázmány (1570–1637) e il conte Miklós Esterházy (1582–1645), in accesa disputa con Gábor Bethlen (1580–1629), principe di Transilvania e capo dell'insurrezione anti asburgica nell'Ungheria reale, preferivano il neo stoicismo e gli insegnamenti religiosi di gesuiti e protestanti alle idee e ai mezzi del Machiavelli, che pur va considerato a tutti gli effetti l'inventore di una scienza politica scevra da influenze morali ed etiche (Erasmus da Rotterdam, Tommaso Moro), giuridiche (Jean Bodin, Ugo Grozio), teologico-religiose (Giovanni Calvino). A limitare le idee del Machiavelli in Ungheria erano anche le condizioni politiche e sociali del paese: solo uno sparuto gruppo di nobili sentiva il bisogno di unificare il paese e affrontare l'ostacolo dettato dalle differenze politiche e religiose tra la corte degli Asburgo e la corte dei principi transilvani. La maggioranza della nobiltà si crogiolava nell'anarchia occupandosi esclusivamente di interessi personali. C'è poi da considerare un fatto tutt'altro che secondario: la figura del re nazionale Mattia Corvino (1443–1490) offuscava l'idea di un principe machiavellicamente inteso. La sua personalità era considerata la migliore universalmente. Al suo cospetto qualsiasi altra figura, anche idealizzata, di principe alla guida della rinascita della nazione magiara non avrebbe avuto modo di emergere.

Nonostante le evidenti difficoltà, solo con Miklós Zrínyi l'influenza del Machiavelli in Ungheria toccò l'apice. Ciò non vuol dire che il bano di Croazia abbia pedissequamente seguito l'insegnamento del fiorentino. Semmai è vero il contrario: Zrínyi sviluppò in modo originale le teorie del Machiavelli riportandole alla dimensione geopolitica del tempo a lui contemporaneo. E forse proprio per questo fu anticipatore e precursore di una idea di nazione che, lui condottiero, sognava unita, indipendente e libera, mentre i suoi contemporanei erano ben lungi dall'essere in grado di comprendere le sue idee. Di nobile e ricchissima famiglia, Miklós possedeva una biblioteca immensa, la famosa *bibliotheca zrínyiana*, che contava tra i 600

e gli 800 volumi di cui i tre quarti erano composti da opere italiane e tra queste l'edizione completa degli scritti del Machiavelli. Conosceva, dunque, perfettamente il pensiero del fiorentino, pur preservando una fondamentale differenza: il conte era un condottiero sul campo, non solo un teorico. Ciò gli consentì di trattare in modo unico le teorie machiavelliane adeguandole alla realtà politica magiara del XVII secolo.

Nello specifico, in *A török áfium ellen való orvosság* («la medicina contro il veleno turco»), più avanti semplicemente come *Áfium*⁶ il pensiero del Machiavelli, raccolto nel capolavoro dal titolo *De principatibus*, scritto in pochi mesi tra luglio e dicembre 1513, e poi reso celebre col titolo *Il principe*⁷, è rintracciabile sia nel contenuto che nella struttura dell'opera, ma con le dovute, interessanti differenze.

Dal punto di vista dei contenuti, entrambi gli autori considerarono imprescindibile il raggiungimento dei seguenti obiettivi politici: prima di tutto, allontanare lo straniero dal suolo natío; in secondo luogo, al fine di raggiungere l'agognata unità politica e territoriale per Zrínyi e l'altrettanto desiderata risoluzione della crisi politica italiana per Machiavelli, entrambi individuaron come *conditio sine qua non* il ridimensionamento della nobiltà, l'esclusione della Chiesa dalla vita politica del paese e, infine, la creazione di un esercito nazionale moderno in luogo di quello mercenario⁸.

Inoltre, siccome né *Il principe* né *Áfium* sono da ascrivere a semplici trattati politici, giacché la dimensione etico-filosofica è preponderante, è interessante analizzare in quale misura virtù e ozio, di latina memoria, siano due punti cardinali del loro pensiero morale. In particolare, la *virtus*, categoria fondamentale dell'etica politica in entrambi, diventa per Zrínyi ciò da cui dipende la fortuna⁹. Il suo motto *Sors bona, nihil aliud* prelude alla libera manifestazione del gioco delle forze, ovvero la forza, l'intelligenza, cioè la virtù, che, scevra da condizionamenti divini, trionferà necessariamente sulla debolezza. «È necessario che Dio lasci libero corso alle cause da seguire, secondo le proprie facoltà» – affermava il conte – salvo poi ammettere che andava seguito l'insegnamento di Catone il Censore (234–149 a.C.), vale a dire agire, prendere in mano la situazione, fuggire l'impotenza e la debolezza per ricevere in cambio l'aiuto divino¹⁰. Certo è che la complessità della riflessione non aiutava a venirne a capo, «la più difficile materia con la quale ebbi da fare nel corso della mia vita»¹¹, sosteneva laconicamente il nobile ungherese.

In Machiavelli il tema della fortuna, affrontato nel XXV capitolo dal titolo *Quanto possa la fortuna nelle cose umane et in che modo se li abbia a resistere*, è, invece, così coniugato: la fortuna è arbitra di metà delle nostre azioni, mentre l'altra metà (o quasi) è governata dagli uomini. Come nel caso dei fiumi in piena che inondano, devastano e allagano e di fronte ai quali l'uomo nulla può, se non, in tempo di quiete, adoperarsi per costruire argini, similmente la fortuna dimostra la sua potenza lì dove non c'è la virtù a resisterele. La fortuna – afferma Machiavelli – è amica dei giovani, che sono meno «rispettivi, più feroci, e con più audacia la comandano» e, inoltre, in barba a qualsiasi pensiero inclusivo riguardante la differenza di genere, sostiene che la fortuna è donna ed è necessario, volendola dominare, «batterla et urtarla»¹².

La virtù, dunque, come contenitore di un contenuto altrimenti debordante, come forza che resiste a qualcosa di dirompente. Ed è forse facendo propria questa suggestione che Zrínyi traduce in ungherese la parola virtù con *vitéség* (prodezza), termine tratto dal mondo bellico. In realtà, ciò che avrebbe dovuto individuare la capacità di raggiungere l'obiettivo politico viene trasformato nel contesto ungherese in semplice coraggio individuale, proprio quello che Montecuccoli criticava dei magiari, ovvero il fatto di essere troppo istintivi, precipitosi e di non saper valutare razionalmente il pericolo sul campo di battaglia. Inoltre, la virtù di Machiavelli, lungi dall'esaurirsi alla sola sfera militare, suggeriva anche costanza, prudenza, diligenza, vigilanza, sapienza, senno, velocità, esperienza. Dunque, ciò che sembrava affine tra i due pensatori si trasforma, dopo attenta analisi, in qualcosa di profondamente dissimile: una congerie di virtù morali per Machiavelli; un comportamento addirittura anti virtuoso, per Zrínyi, perché più vicino alla spavalderia e all'imprudenza che al valore.

Gli argomenti trattati, i dettagli dei contenuti e i dati enucleati sono in Zrínyi assolutamente originali: come, ad esempio, la malattia (e la medicina che possa guarirla) come metafora della crisi politica. L'utilizzo corposo di similitudini e metafore è tratto caratteristico del Machiavelli, come anche l'analisi dettagliata delle cause dello sfacelo politico, ma il fiorentino non indugia, come fa lo Zrínyi, sulle malattie che hanno colpito la nazione e sui rimedi più convenienti in vista della guarigione. Lasciare che il turco deprechi il suolo nazionale e contare nell'aiuto degli altri popoli sono le malattie dell'Ungheria del XVII secolo. Lo straniero va cacciato, ma, dal momento che nessun popolo può (o vuole) aiutare gli ungheresi¹³, è necessario che l'intera nazione impari a contare solo su sé stessa, armandosi, vendicandosi dei Turchi e combattendo, se richiesto, fino alla morte. I magiari possono contare solo sulla buona *sors* (fortuna) e sulla *virtus* (prodezza): lasciar ad altri la condotta della guerra significa abdicare al ruolo di baluardo della civiltà occidentale. È, dunque, tema centrale di *Áfium* non solo analizzare la situazione, ma anche comprendere gli errori compiuti e prendere atto dei difetti allo scopo di trovare il rimedio, ovvero la medicina, con cui guarire dalla malattia. Pur rievocando il glorioso passato è necessario – afferma il conte magiaro – ammettere che la situazione dell'esercito è scandalosa: i giovani soldati magiari sono dei fannulloni e pensano solo alle apparenze, eppure gli ungheresi sono per natura prodi, veloci, forti, bravi. Solo consapevoli di non essere inferiori agli altri, possono sconfiggere il nemico. Ecco che Zrínyi suggerisce cosa fare: i suoi consigli militari non sono solo pragmatici, ma denotano tanto le abilità empiriche quanto le capacità teoriche dell'autore. Il felice connubio rende il lavoro originale.

Anche Machiavelli nei capitoli XII (*Di quante ragioni sia la milizia e de' soldati mercenari*) e XIII (*De' soldati ausiliarii, misti e propri*) aveva argomentato sull'indispensabile presenza di un esercito fondato sulla «forza propria»¹⁴, eppure il conte magiaro è più puntuale: indica il fabbisogno delle truppe ungheresi in quattromila fanti e ottomila cavalieri, data la conformazione geografica del terreno di battaglia¹⁵; sostiene l'importanza di un esercito permanente sia in tempo di pace che in tempo di guerra; suggerisce la necessità di sovvenzionare finanziariamente le truppe che

non devono combattere gratuitamente e che hanno bisogno altresì di vettovaglie e abbigliamento consono; asserisce, inoltre, che i giovani soldati siano preparati, selezionati e formati anche in tempo di pace e che è loro dovere comportarsi sempre in modo onorevole; propone, infine, di reclutare funzionari (anche stranieri) che insegnino alle truppe le regole della guerra. L'intelligenza in guerra è l'arma vincente: gli ottomani sono disciplinati e astuti, ma non perfetti e per sconfiggerli è necessario migliorarsi superando i tre difetti principali della nazione magiara: la sfiducia in sé stessi; la mancanza di ordine e disciplina interpretate erroneamente dagli ungheresi come limitazione della libertà; l'assenza di una comunione di intenti in nome della condivisione tra gli strati sociali, «non uno solo, ma tutti devono fare uno sforzo»¹⁶. Eppure, nella concretezza dei suoi consigli Zrínyi non accenna minimamente alla questione finanziaria: manca, cioè, di spiegare da dove avrebbe dovuto ricevere i finanziamenti e il supporto economico indispensabile per mettere in campo un esercito finalmente competitivo. È vero che la famiglia possedeva un vero e proprio impero commerciale la cui fortuna raggiungeva la somma di 1.714.689 fiorini in termini di beni, proprietà e commerci, in base al censo del 1671 effettuato dalla *aestimatio* camerale di Zagabria¹⁷, ma è altresì vero che gli Zrínyi non avrebbero rifiutato aiuti economici provenienti da paesi che avessero avuto interessi antiasburgici, *in primis* la Francia. La questione militare assumeva così un interessante risvolto politico-diplomatico: se fosse andato in porto l'aiuto francese l'intero panorama diplomatico di metà Seicento sarebbe andato in frantumi¹⁸.

Anche strutturalmente le due opere offrono affinità e divergenze. Dal punto di vista del genere letterario, si tratta di due trattati politici «anomali» per ammissione degli stessi autori: Machiavelli definiva il suo capolavoro un opuscolo «stravagante» ed «inventato al momento»; Zrínyi, da parte sua, non nascondeva l'intento divulgativo e persuasivo che avvicina lo scritto al saggio più che al trattato. In entrambi, poi, è presente una chiave di lettura che apre alla dimensione etica, con riflessioni sulla virtù e sull'ozio, ma anche sull'onore.

La lingua utilizzata è il volgare a loro contemporaneo con numerosi riferimenti al latino classico. Le citazioni sono dotte e qualificano le opere come specialistiche, vale a dire rivolte ad un pubblico di lettori colto e selezionato, un pubblico di addetti ai lavori in grado di apprezzare il contenuto più che la forma dell'opera.

Lo stile segna, invece, alcune differenze. L'atteggiamento del Machiavelli è oggettivo e distaccato, come si confà ad una moderna trattazione scientifica. Egli scrive in uno stile poco curato nella forma, povero di artifici o sottigliezze letterarie sofisticate, eppure discorsivo, argomentativo e razionale. Tutto il contrario della retorica ciceroniana in voga nel Cinquecento. Il motivo sta nel fatto che il contenuto – e non i fronzoli retorici – dovevano prevalere in un testo di questo genere. Di conseguenza, il periodare è piuttosto semplice e frequente è l'uso della paratassi, in luogo dell'ipotassi.

Zrínyi, al contrario, predilige lo stile laconico, più tacitiano che senechiano. È questo segno dei tempi: nel Seicento il modello ciceroniano aveva lasciato il posto al periodare di Lucio Anneo Seneca (4 a.C.–65), caratterizzato da una scrittura breve, penetrante e sentenziosa, e a quello di P. Cornelio Tacito (54 ca.–120), com-

posto dalla *brevitas* sì, ma anche dalla asimmetria della *variatio*, che Zrínyi riproduce in frasi concise e incalzanti nella loro essenzialità, senza tuttavia alcun valore aforistico. A confronto con Machiavelli, pur denotando il comune andamento paratattico, si evince l'originalità del magiaro, che consiste non solo nella differenza relativamente ad argomenti, dati e dettagli, ma anche nello stile che lo avvicina più al bolognese Virgilio Malvezzi (1595–1654) che al fiorentino¹⁹.

Sorprendenti sono, invero, le affinità: «il metodo, il ragionamento, il sistema» sono decisamente machiavelliani. Non sono, dunque, i dettagli che attestano i legami tra Machiavelli e Zrínyi, bensì «la somiglianza strutturale del modo di pensare dei due scrittori e politici»²⁰. Il procedimento logico utilizzato è estremamente rigoroso, quasi dicotomico: viene indicata una alternativa perentoria tra due situazioni e poi ci si concentra su una sola di esse, giacché il fine ultimo è quello di rendere consapevole il lettore e indurlo ad agire. Di ogni problema, di ogni questione vengono presentate articolazioni alternative o soluzioni estreme e opposte (introdotte dal connettivo disgiuntivo *o* e mai dal connettivo copulativo *e*), escludendo sempre ogni soluzione di compromesso. Il ragionamento, dunque, limpido ed evidente, è a tutti gli effetti la forza che caratterizza entrambi gli scrittori e che li accomuna nell'arduo tentativo di trovare una soluzione alla crisi politica che attanaglia i loro popoli.

NOTE

¹ Si segnalano, tra gli altri, i seguenti contributi monografici in lingua ungherese: K. Széchy, *Gróf Zrínyi Miklós, a költő. 1620-1644*, Magyar Történelmi Társulat, Budapest 1902; S. I. Kovács, *A lírikus Zrínyi*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1985; T. Klaniczay, *Zrínyi Miklós*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1964; S. Bene, G. Borián, *Zrínyi és a vadkan*, Helikon, Budapest 1988; In lingua italiana, di nuovo T. Klaniczay, *Niccolo Zrinyi, Venezia e la letteratura della ragion di stato*, in *Melanges de littérature comparée et la philologie offerts à Mieczyslaw Brahmer*, Warszawa 1967, pp. 265-273; T. Klaniczay, *Un machiavellista ungherese: Miklós Zrínyi in Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, a cura di M. Horányi e T. Klaniczay, Budapest, Akadémiai kiadó, 1967, pp.185-199. Per i contributi di argomento militare e politico si segnala il recente *Zrínyi Miklós hadtudományi munkái*, G. L. Hausner (szerk.), Zrínyi Kiadó, Budapest 2021. I suddetti riferimenti bibliografici non hanno pretesa di esaustività.

² In calce sono indicati gli anni di composizione delle opere. Le pubblicazioni sono state tutte postume. Traduzioni in italiano, al momento, non esistono.

³ E. Eickhoff, *Venezia, Vienna e i Turchi. Bufera nel Sud-Est europeo. 1645-1700*, Rusconi, Milano, 1991, p. 203.

⁴ In un interessante documento conservato presso la Biblioteca Vaticana, Fondo Chigi e pubblicato dallo storico Szelesztei si leggono i consigli dati dallo Zrínyi all'imperatore relativamente alla campagna militare contro il turco. Tra le altre cose, il magiaro suggeriva di prendere in mano la guida dell'esercito e far in modo che i suoi ordini venissero eseguiti immediatamente «senza chiacchiere inutili». Il riferimento era esplicitamente rivolto a coloro che si contendevano la *leadership* delle imprese belliche. Era risaputo che tra Miklós Zrínyi e il conte Auersperg, ministro di Ferdinando III prima e di Leopoldo I poi, non corresse buon sangue e addirittura l'ungherese si prese la libertà di suggerire all'imperatore la rimozione del conte, sollecitandolo a trovare «qualche maschio, et

opportuno rimedio» per evitare che «le cose corrano a manifesta rottura», alla luce della disorganizzazione delle truppe e della scarsità dei mezzi. Ancora più tesi i rapporti con Raimondo Montecuccoli (1609–1680), comandante supremo delle truppe imperiali e diplomatico, il quale, fedelissimo dell'imperatore Leopoldo I, partecipò a tutte le campagne militari d'Europa dal 1625 al 1675, compresa quella contro i Turchi. Si accusavano a vicenda di non saper mantenere una condotta militare efficace: l'uno, il modenese, era accusato di rimanere nelle retrovie senza mai partecipare agli scontri diretti, l'altro, l'ungherese, di non avere una chiara strategia militare. A dir la verità, Montecuccoli non amava *tout court* il temperamento bellicoso dei magiari e considerava avventato e poco risolutivo l'atteggiamento di gettarsi nella mischia. Strenuo difensore di una *realpolitik* in campo militare, coerente con le direttive di Vienna, il Montecuccoli non mancava di sottolineare i limiti del magiario: «Molti si lasciano portar dalla corrente dell'acqua e ricevono le cose che vengono, senza esaminarle, come si vede in tanti principi falsi introdotti anche nelle scuole le più famose di filosofia e di teologia». L'atteggiamento istintuale e impulsivo, e dunque poco razionale, dello Zrínyi veniva sbeffeggiato dal Montecuccoli, il quale ne era infastidito giacché lo considerava nocivo alla causa cristiana. Vedi L. N. Szelesztei, *Zrínyi Miklós tanácsai a császárnak 1664 tavaszán*, «Irodalomtörténeti Közlemények», 2 (1980), pp. 185–199.

⁵ M. Kaposi, *Le prime tracce dell'influenza di Machiavelli nella letteratura ungherese in Italia ed Ungheria. Dieci secoli di rapporti letterari*, a cura di M. Horányi e T. Klaniczay, Akadémiai kiadó, Budapest 1967, pp.173–184. In particolare p. 179.

⁶ Il manoscritto, il cui titolo completo è *A török áftum ellen való orvosság, avagy a Töröknek Magyarral való békessége ellen antidotum* è stato dato alle stampe per la prima volta nel 1705 a Kolozsvár (oggi Cluj-Napoca in Romania) a cura del conte Simon Forgách (1669-1729). L'edizione qui consultata e reperibile su internet (<https://mek.oszk.hu/06100/06115/html/gmzrinyi0002.html>) è quella del 1790 e porta il titolo di *Ne bánstsd a magyart!*, celebre verso scritto da Zrínyi già nelle prime righe dell'opera e poi ripreso da Gyula Juhász (1883–1937) nella poesia *Csáktornya*, parte del ciclo di sonetti *Magyar Straszburgok* [Le Strasburgo ungheresi], il cui titolo riecheggia la vicenda di Strasburgo strappata alla Germania e annessa alla Francia con il trattato di Versailles ratificato appena qualche giorno prima. La raccolta venne pubblicata il 21 gennaio 1920 sulla prima pagina del quotidiano «Dél Magyarország» listata a tutto per l'occasione.

⁷ L'edizione qui consultata è la seguente: N. Machiavelli, *Il principe*, Einaudi, Torino 1961.

⁸ Da un recente e altrettanto interessante lavoro di uno storico ungherese si evince che l'avversione di Zrínyi per un esercito mercenario era dettata non solo dalle letture del Machiavelli, ma anche dagli insegnamenti del predicatore evangelico István Magyari (1565 ca.–1605), il quale nel suo lavoro dal titolo *Az országokban való sok romlásoknak okairól: Sárvár* (1602) aveva sostenuto l'importanza, oltre al coraggio, alla disciplina (obbedienza) militare e all'onore, di un esercito permanente ben organizzato. Cfr. M. Boda, *A katonai erények paradigmaváltása a késő középkor és a korai újkor között* in «Hadtörténelmi közlemények», 3 (2021), pp. 1–16.

⁹ T. Klaniczay, *Un machiavellista ungherese*, cit., pp.194–199.

¹⁰ M. Zrínyi, *Ne bánstsd a magyart!*, cit., p. 27. Ciò fa eco a quanto affermato da Machiavelli: «El rimanente dovete fare voi. Dio non vuole fare ogni cosa, per non ci torre el libero arbitrio e parte di quella gloria che tocca a noi». N. Machiavelli, cit., p. 97.

¹¹ *Ibidem*.

¹² N. Machiavelli, cit., p. 95.

¹³ È interessante leggere cosa scrive Zrínyi degli altri popoli: i polacchi hanno altri problemi, preferiscono la pace col turco; i tedeschi non vogliono, nonostante il re sia il nostro re; gli italiani possono aiutare solo con soldi e consigli: la distanza, il mare e la disunità del paese impediscono l'aiuto; gli spagnoli sono lontani; i francesi sono egoisti e pensano solo ai loro interessi; i russi vivono lontano, i soldati sono fannulloni, il popolo crudele, l'impero tirannico, no grazie non vo-

- gliamo il loro aiuto [sic!]; gli inglesi sono un altro mondo. M. Zrínyi, *Ne bántsd a magyart!*, cit., pp. 15–20.
- ¹⁴ Machiavelli cita Tacito, secondo il quale «*quod nihil sit tam infirmum aut instabile, quam fama potentiae non sua vi nixa* [nulla è più debole ed instabile che la fama di potenza non basata sulla forza propria]» (Annales, XIII, 19). N. Machiavelli, cit. p. 51.
- ¹⁵ Zrínyi sostiene che la cavalleria è importante in questa guerra per due ragioni principali: la velocità delle incursioni contro il nemico e il terreno che, caratterizzato da ampie pianure, è meno adattato alla fanteria. Solo così si può fronteggiare il turco.
- ¹⁶ M. Zrínyi, *Ne bántsd a magyart!*, cit., p. 72.
- ¹⁷ V. Zimányi, *L'attività commerciale dei conti Zrínyi nel secolo XVII: i loro rapporti con Venezia in Venezia e Ungheria*, in *Venezia e Ungheria nel contesto del Barocco europeo*, a cura di V. Branca, Olschki editore, Firenze 1979, pp. 409- 419.
- ¹⁸ F. L. Carsten, *La supremazia della Francia (1648–1688)*, in F. L. Carsten (a cura di), *Storia del mondo moderno*, Garzanti, Milano 1968, p. 632 e sgg.; Ph. Romain, *Le travail des hommes de la paix: le cas des relations entre Louis XIV et Leopold Ier de 1668 à 1673* in «Histoire, économie et société», 2(1986), p. 177. Si veda anche S. Nicolosi, *Venezia, i fratelli Zrínyi e la causa magiara. Uno sguardo alla politica e alla letteratura ungherese della metà del XVII secolo*, in «Neohelicon», in corso di stampa.
- ¹⁹ T. Klaniczay, cit., p. 187.
- ²⁰ *Ibidem*.

Leopardi poeta «filosofo» contemporaneo. Il profumo della ginestra e il giallo dei limoni

Le speranze non sono che i sogni di coloro che sono svegli.

Pindaro

ROSA MARIA MARAFIOTI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

FILOSOFIA E POESIA DI FRONTE ALLE OMBRE DELL'«ILLUMINISMO»

L'ILLUMINISMO, NEL SENSO PIÙ AMPIO DI PENSIERO IN CONTINUO PROGRESSO, HA PERSEGUITO DA SEMPRE L'OBIETTIVO DI TOGLIERE AGLI UOMINI LA PAURA E DI RENDERLI PADRONI. MA LA TERRA INTERAMENTE ILLUMINATA SPLENDE ALL'INSEGNA DI UNA TRIONFALE SVENTURA.¹

OSÌ SCRIVEVANO HORKHEIMER E ADORNO NELLE PRIME PAGINE DELL'OPERA *DIALETTICA DELL'ILLUMINISMO*, PUBBLICATA NEL 1947 ALL'INDOMANI DELLA SECONDA GUERRA MONDIALE. IN ESSA I DUE FILOSOFI RIFLETTEVANO SUL PECULIARE «CAPOVOLGIMENTO» DEGLI ESITI DEL TENTATIVO DI DOMINARE LA NATURA E DI VOLGERLA A PROPRIO VANTAGGIO. QUESTO TENTATIVO, PERSEGUITO MEDIANTE l'applicazione tecnica delle scoperte rese possibili dalla nascita della scienza sperimentale a partire dall'inizio dell'epoca moderna – «Sapere è potere», aveva scritto Bacon nelle *Meditationes sacrae* del 1597 –, era culminato nell'autoannientamento dell'uomo e nella negazione della sua stessa essenza durante i regimi totalitari.²

I segni del carattere annichilente del delirio umano di onnipotenza avevano cominciato a manifestarsi durante l'«epoca dei Lumi», della quale alcuni filosofi e poeti avevano già scorto con grande preveggenza le ombre. Tra di essi vi è Giacomo Leopardi, le cui riflessioni si mostrano profondamente affini a quelle di alcuni pensatori centrali dell'Ottocento – soprattutto Schopenhauer e Nietzsche. In questo contributo, in particolare, ci si concentrerà sul modo in cui Leopardi coglie alcuni tratti caratterizzanti il nichilismo, con l'obiettivo di lasciar apparire la «contemporaneità» della sua poesia.

Il carattere ambiguo dei fenomeni manifestantesi nella seconda metà dell'Ottocento è descritto chiaramente da Nietzsche, che nel 1882 proclama la «morte di Dio»³ e dichiara che la divinità è stata uccisa dagli uomini. Così facendo egli registra la «svalutazione» di quello che tradizionalmente era stato considerato come il «valore supremo», ma che il processo di secolarizzazione, culminato nel positivismo, aveva svelato essere un'invenzione totalmente umana. Nietzsche chiama il nichilismo che ne era seguito «il più inquietante degli ospiti», e nel 1887 ne dà la seguente definizione: «*Nichilismo*: manca il fine; manca la risposta al «perché?»; che cosa significa nichilismo? – che *i valori supremi si svalutano*»⁴. L'unico modo per non precipitare nella voragine che così si spalanca – ma che concede finalmente agli uomini l'ebbrezza della libertà – è secondo Nietzsche la «trasvalutazione dei valori», cioè la determinazione di nuove misure, che sono adesso però comprese in quanto relative. I nuovi valori possono essere decisi soltanto da un uomo trasformatosi in «*Übermensch*», incarnazione della «volontà di potenza» quale essenza di tutta la realtà, che pone le condizioni del proprio mantenimento e potenziamento in modo ogni volta storicamente diverso.

Scoperto privo di un senso assoluto, il mondo moderno si «dissacra» progressivamente ed è plasmato tecnicamente, diventando esso stesso una macchina. I poeti registrano questo processo e vi reagiscono. Hölderlin proclama la «fuga» degli antichi dèi e prepara l'avvento del «dio a venire», rinvenendo l'essenza della poesia nel ricordo dell'autentica natura delle cose che, così custodita, potrà un giorno tornare, rinnovata.⁵ Gli fa eco Rilke, secondo cui i poeti devono «salvare» le cose «rammemorandole» nella profondità del «cuore» e trasformarsi in «*api dell'Invisibile*», intente a raccogliere «*il miele del visibile*»: i poeti devono cantare la «precaria e caduca terra così profondamente, così dolorosamente e appassionatamente che la sua essenza [...] risorga [in loro] «invisibile»»⁶.

Diverso è l'atteggiamento dei simbolisti francesi: i «poeti maledetti» vedono intorno a sé soltanto natura meccanica, e vagano per la grande metropoli che asserisce lo spirito proprio mentre questo crede di tenerla in pugno. A Baudelaire non rimane che scrivere: «Il mio cuore è un palazzo straziato e guasto, dove // una turba s'ingozza, s'accapiglia, si scanna!»⁷. Il poeta francese cerca di svincolarsi dalle bruttezze della realtà elaborando una poesia «pura», che si emancipa dal mondo delle metropoli ma che non aspira a un ritorno mutato del passato, bensì mira all'istituzione di una dimensione «altra» e ontologicamente autosufficiente.⁸

Una «terza via» è quella di Giacomo Leopardi. Egli si rende conto che il poeta moderno deve diventare «insensibile alla natura»: non può più glorificarla, essere un «realista»; deve piuttosto mantenersi «tutto dedito alla ragione e al vero»⁹, e in questo senso diventare «filosofo». Secondo Leopardi il poeta moderno non deve imitare né l'apparenza né il ricordo dell'essenza delle cose, ma solo il suo io, ascoltando il vuoto che invade il suo cuore. Egli sostiene che ai moderni rimane solo l'ultimo dei tre generi principali della poesia – l'epico, il drammatico e il lirico: nella modernità i generi epico e drammatico trapassano rispettivamente nella narrazione storica e nel romanzo, ma la lirica – che è «propri[a] dell'uomo perpetuamente e in ogni tempo ed in ogni luogo, come la poesia»¹⁰, e anzi tende a identificarsi con l'es-

senza poetica stessa – diventa ciò che soltanto può consentire al poeta, ritornato in se stesso, di assolvere la sua missione, tanto più nuova quanto più profondamente antica. Non si tratta ormai di congiungere idealisticamente natura e spirito, di avvicinare mortali e divini mediante il linguaggio sacro del mito o di guidare i popoli al riscatto di sé e del mondo intero. Si impone ancora tuttavia il compito di rendere consapevoli gli uomini della loro condizione nel mondo, portando a parola l’(impossibile) relazione tra l’io e le cose e contribuendo così allo stesso sorgere di ogni contesto significativo.

IL DESIDERIO DEL PIACERE E LA «SOLIDITÀ» DEL NULLA

Leopardi si confronta con la «domanda metafisica fondamentale» posta in tutta la sua radicalità da Leibniz nel 1714: «*Perché esiste qualcosa piuttosto che il nulla?*»¹¹. Convinto dell’impossibilità di ricondurre l’essere all’io assoluto dei Romantici, ormai in frantumi, egli sembra capovolgere i termini della questione. Annota nello *Zibaldone*: «In somma il principio delle cose, e di Dio stesso, è il nulla»¹². Se Leibniz aveva risposto al proprio interrogativo enunciando il «*grande principio*»:

Niente accade senza ragion sufficiente – vale a dire: niente avviene senza la possibilità, per chi conosce abbastanza le cose, di rendere una ragione che sia sufficiente a spiegare perché avviene così e non altrimenti,¹³

Leopardi scrive:

[N]essuna cosa è assolutamente necessaria, cioè non v’è ragione assoluta perch’ella non possa non essere, o non essere in quel tal modo ec. E tutte le cose sono possibili [...]. E non v’è [...] differenza assoluta fra tutte le bontà e perfezioni possibili.¹⁴

Qualche anno dopo, nel *Crepuscolo degli idoli* (1888), Nietzsche considera l’affermazione dell’esistenza di una dimensione soprasensibile eterna e perfetta come una «favola». Nella sua opera si legge che questa «credenza» è iniziata con la teoria platonica delle idee, all’origine di «un errore» che avrebbe portato alla scissione dell’unica realtà in un «mondo vero» e in un «mondo apparente»¹⁵. «Smascherato» l’inganno ed eliminato il presunto «mondo vero» sarebbe stata risanata anche la frattura del reale. Nell’unico mondo, riunificato, le nuove gerarchie gnoseologiche e assiologiche, sempre e soltanto relative, sarebbero state stabilite dalla «volontà di potenza». Le riflessioni di Nietzsche possono essere lette in parallelo a quelle di Leopardi, che annota nello *Zibaldone*:

Quindi è chiaro che la distruzione delle idee innate distrugge il principio della bontà, bellezza, perfezione assoluta, e de’ loro contrarii. Vale a dire di una perfezione ec. la quale abbia un fondamento, una ragione, una forma anteriore alla esistenza dei soggetti che la contengono [...]. Supporre il bello e il buono assoluto, è tornare alle idee

di Platone [...] [;] tolte queste, non v'è altra possibile *ragione* per cui le cose debbano assolutamente e astrattamente e necessariamente essere così o così, buone queste e cattive quelle, indipendentemente da ogni volontà, da ogni accidente, da *ogni cosa di fatto*, che in realtà è la sola ragione del tutto, e quindi sempre e solamente relativa.¹⁶

Nelle opere di Nietzsche si trovano frequenti riferimenti a Leopardi. Il filosofo non considera però questo poeta un «perfetto nichilista» perché, a suo dire, egli ammetterebbe ancora l'esistenza di uno scopo: la natura, che Leopardi chiama «matrigna», tenderebbe ancora a un fine, ossia quello di ingannare e fare soffrire le sue creature.¹⁷

Il giudizio di Nietzsche appare tuttavia problematico se si prende in considerazione il fine ultimo verso cui, secondo Leopardi, ogni cosa è sospinta: l'annientamento. Nel *Cantico del gallo silvestre* il poeta scrive:

Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio e unico obietto il morire. Non potendo morire quel che non era, perciò dal nulla scaturirono le cose che sono [...]. Vero è che le creature animate [...] non si affaticano, se non per giungere a questo solo intento della natura, che è la morte.¹⁸

Sebbene ogni cosa tenda alla felicità, la natura la trascina inesorabilmente verso la sofferenza e la distruzione, tanto che nello *Zibaldone* Leopardi arriva alla conclusione: «[T]utto quello che è, è male; [...] il fine dell'universo è il male [...]. Non v'è altro bene che il non essere»¹⁹.

Ne consegue che l'unica gioia che sia possibile provare scaturisce o dall'incapacità di comprendere la propria situazione, o dal ricordo di un piacere fugace, che si rende attingibile con nostalgia nella memoria. Per Leopardi, a differenza che per Schopenhauer, ciò che subentra al posto del piacere momentaneo o della sofferenza non è tanto la noia,²⁰ bensì una vera e propria angoscia esistenziale. Se Kierkegaard, nel 1884, distinguerà la paura (che si riferisce sempre a qualcosa di determinato) dall'angoscia, sostenendo che questo sentimento originario ha come oggetto il nulla,²¹ e Heidegger, nel 1927, metterà in evidenza la capacità dell'angoscia di far comprendere all'uomo il suo «essere-per-la morte» (la sua «finitudine»), gettandolo in uno «spaesamento» che non semplicemente lo pone «di fronte» al niente, ma lo tiene «immerso» in esso,²² già nella prima metà dell'Ottocento Leopardi affida allo *Zibaldone* la confessione:

Io era spaventato nel trovarmi in mezzo al nulla, un nulla io medesimo. Io mi sentiva come soffocare considerando e sentendo che tutto è nulla, solido nulla.²³

La «solidità» che Leopardi attribuisce al niente differenzia tuttavia la sua concezione da quella degli esistenzialisti: il nulla non deriva dall'infinità (o dalla finitudine) delle possibilità tra le quali l'uomo è sempre e necessariamente chiamato a scegliere, nell'incertezza di una definizione del suo essere che non sarà mai definitiva, bensì dalla realtà dell'insensatezza di qualunque scelta, di cui l'individuo non è pa-

drone. All'uomo, infatti, non è neanche concesso sapere quello che sarebbe necessario conoscere per prendere una qualsiasi decisione, dato che, per quanto tutte le cose esistenti possano essere finite, il niente che le permea e circonda è infinito.

Se Nietzsche dichiara l'impossibilità di conoscere in modo vero a causa del continuo divenire del tutto, ma ammette anche che il soggetto deve inevitabilmente procurarsi una qualche forma di conoscenza fissando il continuo dileguare mediante forme, schemi mentali erroneamente ritenuti universali e necessari,²⁴ Leopardi infrange anche la credenza secondo cui ciò di cui l'uomo ha realmente bisogno è il sapere. Contestando implicitamente l'*incipit* della *Metafisica* di Aristotele: «Tutti gli uomini aspirano per natura alla conoscenza»²⁵, nello *Zibaldone* egli afferma:

Quanto al desiderio che ha l'uomo di conoscere, desiderio che si pretende infinito, [...] [n]on è vero ch'egli sia infinito per se, ma solo materialmente e come desiderio del piacere, ch'è tutt'uno coll'amor proprio [...]. Il piacere non consiste se non che nelle sensazioni [e queste] non le prova il corpo, ma l'anima, qualunque cosa s'intenda per anima. La sensazione dell'intelligenza è il concepire,²⁶

che non può però dare all'uomo il piacere infinito a cui egli aspira, perché il materiale della concezione, ossia dell'atto della facoltà intellettuale, è finito e «indipendente dal vero»²⁷.

L'IMMAGINAZIONE E IL «SILLOGISMO» DELLA SPERANZA

Leopardi non è tuttavia un completo nichilista, ma non perché le sue opere siano prive di quella radicalità che Nietzsche vorrebbe vedere perseguita. Leopardi riconosce infatti l'abissalità del nulla. Egli non ritiene però che l'uomo debba rimanere paralizzato al cospetto di esso. Secondo il poeta è sempre possibile – anche se mai certa – una redenzione, che egli affida non alla ragione, bensì all'immaginazione. Dopo che «*le magnifiche sorti e progressive*»²⁸ dell'umanità hanno cominciato a ribaltarsi nel loro contrario, cioè la modernità ha mostrato il suo lato oscuro, Leopardi non confida infatti più nella ragione, capisce che essa è «*la facoltà più materiale che sussista in noi*»²⁹ e dunque la più effimera.

Se l'uomo «non desidera di conoscere, ma di sentire infinitamente», e «[s]entire infinitamente non può, se non colle facoltà mentali in qualche modo, ma principalmente coll'immaginazione, non colla scienza o cognizione»³⁰, spetta al poeta il compito di offrire un esempio agli uomini e di indicare a essi la direzione, il «senso» in cui procedere per non rimanere stritolati nella «pesante materialità» del nulla. Alle filosofie dell'illuminismo e del romanticismo, che avevano divinizzato rispettivamente l'intelletto astratto e la ragione assoluta, Leopardi contrappone una poesia «filosofica», che è «esperienza non come conoscenza»: se l'atto conoscitivo «fissa», «definisce» l'esperienza», la poesia «vive» la trasformazione continua e accoglie «la testimonianza dell'indefinibile»³¹.

Leopardi non può conferire al nominare del poeta il potere di portare al linguaggio l'essere delle cose, lasciando risuonare nei suoi versi l'inesauribile e nascosta pienezza di senso – il silenzio – da cui essi provengono. Quest'essenza della poesia è rinvenibile nella lirica di Hölderlin³² o di George, che Heidegger interpreta per trovare una conferma alla sua teoria secondo cui i «nomi», tramite i quali il poeta «chiama» le cose, sono in grado di rinviare al «nulla» che si nasconde nella «radura» in cui esse appaiono. Le parole del poeta consentirebbero così di fare esperienza del «ni-ente» in quanto quel «non ente» che è l'essere stesso, il significato di tutto ciò che viene alla presenza e la fonte del mondo in quanto tale.³³

A differenza di Heidegger, Leopardi non crede che vi sia un «nome» in grado di rivelare che il niente è l'essere, di mostrare che la mancanza di senso è in realtà pienezza di significato. Anche Leopardi attribuisce tuttavia una portata ontologica alla lirica. Nel cantare il nulla, nel dire «il niente è», la poesia gli attribuisce infatti un essere, gli dà consistenza e lo lascia apparire. In tal modo lo pone esplicitamente in relazione all'uomo e lo interpreta come ciò che riguarda ogni cosa nella sua più intima essenza, appellando l'esistenza a confrontarsi direttamente con esso e, quindi, con sé stessa. La lirica dà così un senso peculiare all'insensatezza e scorge la vita proprio nella morte. Nello *Zibaldone* Leopardi esprime questo concetto scrivendo:

[Il] sentimento del nulla è il sentimento di una cosa morta e mortifera; ma se questo sentimento è vivo, come nel caso [...] delle opere di genio, [...] per esempio nella lirica [...] [,] la sua vivacità prevale nell'animo del lettore alla nullità della cosa che fa sentire, e l'anima riceve vita, se non altro passeggera, dalla stessa forza con cui sente la morte perpetua delle cose e sua propria.³⁴

Il sentimento, mentre ricorda all'uomo che è vivo, lo pone in relazione con il tutto e muta il suo atteggiamento verso l'infinito: l'io lirico non si erge più a signore dell'immensità dell'universo e non pretende più di controllare la natura secondo gli schemi della propria volontà di potenza; neppure agonizza, travolto dalle sue imprevedibili onde, ma si abbandona dolcemente a essa, dimentico dei mali che si susseguono nel tempo e memore soltanto di un'eternità mai vissuta in quanto singolo, bensì ricevuta in dono da ogni granello del cosmo. Cantando alla luna il «tacito, infinito andar del tempo», il pastore errante dell'Asia si eleva al «corso immortale»,³⁵ degli astri e trova pace; immaginando («fingendo» nel pensiero) «interminati spazi», «sovrumani silenzi» e «profondissima quiete», il giovane poeta si proietta al di là della siepe che rimanda indietro il suo sguardo sull'«ermo colle» in cui è cresciuto e lascia scemare a poco a poco la sua voce, che scivola nel silenzio attraverso le parole con cui si conclude la lirica *L'infinito*: «Così tra questa // immensità s'annega il pensier mio: // e il naufragar m'è dolce in questo mare»³⁶.

Il poeta non cerca una redenzione solitaria e, anche quando parla a elementi del mondo minerale o vegetale, non dimentica i suoi simili. «Consolato» dal profumo della ginestra, che riesce a sbocciare anche in mezzo al «deserto» della crudeltà o, peggio ancora, dell'apatia, egli ricorda gli uomini, senza serbare rancore per i mali che questi hanno potuto procurargli, perché sa che essi non sono i veri responsabili delle sue sofferenze, ma altrettante vittime. Il poeta accetta la «social catena»

– il vincolo della vita associata – a cui il genere umano è stato costretto per resistere all'«empia natura»³⁷. Egli invita ciascuno a riconfermare quel patto, che solo può lenire il dolore universale e salvare dalla passività della disperazione, trasformando il patire in passione, *pathos* liberatorio.³⁸

Rendendo gli uomini consapevoli della loro situazione Leopardi non vuole privarli dei sogni di cui sono intessuti gli obiettivi che essi si danno, i punti di riferimento con cui valutano e le nozioni che adottano per interpretare la realtà e cercare di migliorare la loro esistenza: egli vuole soltanto che le illusioni vengano considerate per quelle che sono, in modo da impedire che abbiano un effetto accecante e schiavizzante. Le illusioni non soltanto rendono sopportabile la vita, ma definiscono l'essere umano nella sua stessa essenza, cosicché non potrebbero essere eliminate in alcun modo. Nello *Zibaldone* il poeta annota:

[I] più solido piacere di questa vita è il piacer vano delle illusioni. Io considero le illusioni come cosa in certo modo reale, stante ch'elle sono ingredienti essenziali del sistema della natura umana, e date dalla natura a tutti quanti gli uomini, in maniera che non è lecito spregiarle come sogni di un solo [...] e senza cui la vita nostra sarebbe la più misera e barbara cosa ec. [...] Le illusioni per quanto sieno illanguidite e smascherate dalla ragione, tuttavia restano ancora nel mondo, e compongono la massima parte della nostra vita.³⁹

Svelare l'illusione ha certo come immediata conseguenza il sopraggiungere di delusione e sconforto. Ma Leopardi distingue tra due tipi di malinconia: la malinconia che porta alla depressione e la malinconia che allontana dalle distrazioni quotidiane, in cui l'io si stordisce e smarrisce. Questo secondo genere di malinconia induce l'uomo a rientrare in sé stesso, lo apre al nuovo e lo guida verso il futuro. Il poeta accenna alle due malinconie nella lettera a Pietro Giordani del 30 aprile 1817, in cui parla di Recanati e scrive:

L'aria di questa città [è] umida, salmastra, crudele ai nervi [...]. A tutto questo aggiunga l'ostinata nera orrenda barbara malinconia che mi lima e mi divora [...]. So ben io qual è, e l'ho provata, ma ora non la provo più, quella dolce malinconia che partorisce le belle cose [...], la quale, se m'è permesso di dir così, è come il crepuscolo,⁴⁰

che prelude alla quiete notturna, in cui è in gestazione il nuovo giorno.

Dalla «dolce» malinconia l'illusione rinasce non più come inganno, ma come speranza. Leopardi descrive questo sentimento al pari di uno «stato d'animo fondamentale [*Grundstimmung*]»⁴¹. Secondo il poeta la speranza si annida nascosta persino nella disperazione e nel suicidio – chi si *dispera* vuole porsi nella condizione di non avere più nulla da perdere, e chi si toglie la vita pensa così di sottrarsi alla sofferenza.⁴² Leopardi ritiene la speranza inscindibile dal desiderio e dall'amore di se stessi, la identifica con il sentimento della vita e, confrontandola con il pensiero, la considera originaria. Egli contrappone pertanto al *cogito* cartesiano il «sillogismo giustissimo»: «Io vivo, dunque io spero»⁴³.

LA PAROLA CHE TACE E ACCENNA

Dopo l'esperienza del totalitarismo molti hanno creduto che a causa dei tragici eventi del Novecento l'uomo non soltanto sia stato espropriato della vita e della morte, ma anche che abbia inesorabilmente perduto ogni sua peculiarità essenziale: che il suo pensiero si sia paralizzato, il suo sentimento inaridito, ogni sua speranza deleguata. Nel 1949 Adorno considera talmente impossibile comprendere le atrocità dell'Olocausto da ritenere che nemmeno l'artista possa cogliere e comunicare, in una qualche forma, quanto accaduto nei campi di sterminio. Egli dichiara addirittura che «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie»⁴⁴, e nel 1966 precisa il significato di quest'affermazione aggiungendo:

Auschwitz ha dimostrato inconfutabilmente il fallimento della cultura. Il fatto che potesse succedere in mezzo a tutta la tradizione della filosofia, delle arti e delle scienze dice molto di più che essa, lo spirito, non sia riuscito a raggiungere e modificare gli uomini.⁴⁵

Adorno conclude aporeticamente:

Chi parla per la conservazione della cultura è radicalmente colpevole e miserevole e diventa collaborazionista, mentre chi si nega alla cultura favorisce immediatamente la barbarie, quale si è rivelata essere la cultura. Neppure il silenzio fa uscire dal circolo vizioso: esso razionalizza soltanto la propria incapacità soggettiva con lo stato di verità oggettiva e così la degrada ancora una volta a menzogna.⁴⁶

Tuttavia già nel 1954 Bloch intitola una sua opera *Il principio speranza*. In essa egli attribuisce all'uomo la capacità di mettere in moto lo sviluppo storico facendo leva sul dinamismo intrinseco alla realtà, caratterizzata ontologicamente dal «*non-essere-ancora*».⁴⁷ Bloch fornisce così un fondamento ontologico alla speranza, non più intesa né come sogno astratto né come sguardo ottimisticamente diretto al futuro, ma come ingresso nelle potenzialità proprie del presente e slancio progettuale che consente l'incontro tra l'eternità e il tempo, animando qualsiasi manifestazione della creatività umana.

I poeti, chiamati a confrontarsi con i fenomeni storici della prima metà del Novecento, ripensano contemporaneamente la loro missione. Nei loro versi è possibile scorgere l'eredità di quanto scrive a metà degli anni Venti Montale, dismettendo le vesti del «poeta vate». Nella raccolta di liriche *Ossi di seppia* (1925) Montale presenta la figura di un poeta in grado di «dire» solo il nulla dell'incertezza, affetto dal «male» dell'esistenza a cui sembra non poter porre rimedio neppure Dio, divenuto ormai indifferente. Montale scrive:

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato // l'animo nostro informe [...] // Non domandarci la formula che mondi possa aprirti [...] // Codesto soltanto oggi possiamo dirti, // ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.⁴⁸

Il poeta ammette: «Spesso il male di vivere ho incontrato [...]. // Bene non seppi, fuori del prodigio // che schiude la divina Indifferenza»⁴⁹. E tuttavia, proprio quando l'unica affermazione possibile sembra essere quella dell'esistenza di un nulla assoluto, anche questa certezza viene meno e, nel suo svanire, lascia intravedere un paesaggio chiaroscurale.

Questo «non luogo», in cui erra oggi l'uomo, è descritto nella poesia *I limoni*. All'inizio della sua lirica Montale dipinge uno scenario campestre inondato dall'odore dei frutti del cedro, aspri come l'esistenza. Confida:

Vedi, in questi silenzi in cui le cose // s'abbandonano e sembrano vicine // a tradire il loro ultimo segreto, // talora ci si aspetta // di scoprire uno sbaglio di Natura, // il punto morto del mondo, l'anello che non tiene, // il filo da disbrogliare che finalmente ci metta // nel mezzo di una verità [...]. // Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo // nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra // soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.⁵⁰

Da questo cielo annerito può però ancora trapelare qualche raggio di luce, sopraggiungere all'uomo il ricordo di un passato senza tempo in grado forse di ritornare, trasfigurato, nei rari attimi in cui l'animo si lascia andare alla vita che, nonostante tutto, continua a fluire, e può «ri-velarsi» a chi è ancora capace di sperare.

La lirica di Montale si conclude con i versi:

La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta // il tedio dell'inverno sulle case, // la luce si fa avara – amara l'anima. // Quando un giorno da un malchiuso portone // tra gli alberi di una corte // ci si mostrano i gialli dei limoni; // e il gelo del cuore si sfa, // e in petto ci scrosciano // le loro canzoni // le trombe d'oro della solarità.⁵¹

Con queste parole il poeta comunica ai contemporanei la sua esperienza, attribuisce alle sue parole il compito di indicare una direzione, lascia aperta la questione del senso. In un senso della vita non aveva cessato di sperare nemmeno Leopardi, pur avendo scorto, più di un secolo prima, l'abisso a partire da cui qualsiasi significato può essere donato all'uomo, per venirgli poi di nuovo sempre sottratto.

NOTE

¹ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1997, p. 12.

² Cfr. l'analisi critica della modernità sviluppata da Hannah Arendt, introdotta dalla citazione di Franz Kafka: l'uomo «ha trovato il punto di Archimede, ma se ne è servito contro sé stesso; evidentemente gli è stato possibile trovarlo solo a queste condizioni» (H. Arendt, *Vita Activa. La condizione umana*, tr. it. di S. Finzi, Bompiani, Milano 1997, pp. 183–242).

³ Cfr. il grido dell'«uomo folle» in F. Nietzsche, *Idilli di Messina – La gaia scienza – Frammenti postumi (1881–1882)*, tr. it. di F. Masini e M. Montinari, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Adelphi, Milano, vol. 5, t. 2, 1965, aforisma 125, pp. 129–130.

⁴ F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1887–1888*, tr. it. di S. Giametta, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. 8, t. 2, 1971³, p. 12.

- ⁵ Cfr. F. Hölderlin, *Ricordo*, in Id., *Le liriche*, a cura di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1977, pp. 561–563, e M. Heidegger, «Rammemorazione», in Id., *La poesia di Hölderlin*, tr. it. di L. Amoroso, Adelphi, Milano 2001³, pp. 95–180.
- ⁶ R.M. Rilke, lettera a Vitold von Hulevicz del 13 novembre 1925, in Id., *Del poeta*, tr. it. di N. Saito, Einaudi, Torino 1955, pp. 98–99. Cfr. U. Pomarici, *Premessa*, in R.M. Rilke, *Le api dell'invisibile. I quattro requiem e altre poesie 1897–1926*, a cura di U. Pomarici, Arte'm, Napoli 2016, pp. 8–9.
- ⁷ C. Baudelaire, *Conversazione*, in Id., *I fiori del male*, a cura di G. Bufalino, testo francese a fronte, Mondadori, Milano 1983, pp. 106–107. Cfr. R. Giulio, *La città moderna in Saba, Campana, Cardarello: L'archetipo Baudelaire*, in «Forum italicum», 35 (2011) 1, pp. 32–54.
- ⁸ Cfr. l'interpretazione di H. Friedrich, *La struttura della lirica moderna. Dalla metà del XIX alla metà del XX secolo*, tr. it. di B. Marzolla, Garzanti, Torino 2016, e la sua critica in E. Heller, *Lo spirito diseredato*, tr. di G. Gozzini Calzecchi Onesti, Adelphi, Milano 1965, p. 253. La Heller ribatte alla tesi della poesia «pura» elaborata da Friedrich che la poesia è sempre «realistica», nel senso che essa non può mai cessare di rinviare al mondo vero e proprio, sia pur nella sua negazione.
- ⁹ G. Leopardi, *Zibaldone*, Newton Compton, Roma 2007, p. 63. Sulla molteplicità dei temi trattati in quest'opera, «diario intellettuale» di Leopardi, cfr. A. Prete, *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano 2006. Lo *Zibaldone* e i *Pensieri* (Adelphi, Milano 1982¹²) sono gli scritti da cui meglio si può evincere la peculiarità della riflessione filosofica di Leopardi: il poeta non intende elaborare un sistema concettuale come quello della metafisica tradizionale, ma delineare una visione del mondo in base all'osservazione della natura e a esperienze di vita da cui trarre lezioni di saggezza. Per questo motivo le sue riflessioni sono state interpretate anche dal punto di vista della «filosofia applicata» sviluppatasi in area anglosassone nella seconda metà del Novecento (cfr. T. Szabó, *Elementi di filosofia applicata nei Pensieri di Leopardi*, in É. Ördögh [a cura di], *Leopardi visto dagli ungheresi / Leopardi magyar szemmel*, Atti del Convegno interuniversitario organizzato dal Dipartimento d'Italianistica dell'Università József Attila di Szeged [Szeged, 29–30 ottobre 1996], JatePress, Szeged 1998, pp. 83–91). La mancata definizione di un pensiero rigorosamente concettuale e la presenza di elementi filosofici non sempre ben integrati nelle sue poesie sono d'altra parte il motivo delle critiche che Benedetto Croce muove a Leopardi (cfr. M. Kaposi, *Croce e Leopardi. Croce esteta su Leopardi poeta*, ivi, pp. 145–159).
- ¹⁰ G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., p. 945.
- ¹¹ G.W. Leibniz, *Principi razionali della Natura e della Grazia*, in Id., *Monadologia*, a cura di S. Cariati, testo francese a fronte, Bompiani, Milano 2001, § 7, p. 47.
- ¹² G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., p. 310; cfr. p. 332.
- ¹³ G.W. Leibniz, *Principi razionali della Natura e della Grazia*, cit., § 7, p. 47. Se in quest'opera Leibniz enuncia il principio di ragion sufficiente in risposta alla «domanda metafisica fondamentale», egli lo differenzia dal principio di contraddizione nei *Saggi di teodicea* (in Id., *Scritti filosofici*, a cura di D.O. Bianca, UTET, Torino, vol. 1, 1967, § 44, p. 484).
- ¹⁴ G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., p. 310.
- ¹⁵ Cfr. F. Nietzsche, *Come il «mondo vero» finì per diventare favola*, in Id., *Il caso Wagner – Crepuscolo degli idoli – L'anticristo – Ecce homo – Nietzsche contra Wagner*, tr. it. di F. Masini e R. Calasso, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, cit., vol. 6, t. 3, 1970, pp. 75–76.
- ¹⁶ G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., pp. 309–310.
- ¹⁷ Cfr. i frammenti postumi n. 229 del novembre 1887–marzo 1888 (in F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1887–1888*, cit., vol. 8, t. 2, 1971, p. 296) e n. 22 dell'estate–autunno 1881 (in Id., *Idilli di Messina – La gaia scienza – Frammenti postumi 1881–1882*, cit., p. 287), dove Nietzsche considera anche la concezione schopenhaueriana della volontà non ancora sufficientemente radicale. Sul confronto di Nietzsche con Leopardi cfr. F. Nietzsche, *Intorno a Leopardi*, a cura di G. Galimberti,

- il Nuovo Melangolo, Genova 1992²; sul «dialogo senza parole» tra Leopardi e Schopenhauer cfr. G. De Lorenzo, *Leopardi e Schopenhauer*, Edizioni di AR, Padova 2014.
- ¹⁸ G. Leopardi, *Cantico del gallo silvestre*, in Id., *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Newton Compton, Roma 1997, p. 576.
- ¹⁹ G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., p. 854. Leopardi elabora la sua visione dell'universo confrontandosi con le conoscenze scientifiche del suo tempo: la sua filosofia della natura non è dunque l'invenzione di un poeta sognatore, ma appare ben radicata nella scienza moderna, pur se avviata a distanziarsene (cfr. gli scritti sull'astronomia in Id., *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., pp. 748–871, e G. Polizzi, *Leopardi e le «ragioni della verità»*. *Scienze e filosofia della natura negli scritti leopardiani*, Carocci, Roma 2003).
- ²⁰ Sulla problematicità del concetto leopardiano di noia («tedio»), sentimento che il poeta tende a identificare di volta in volta con il dolore della noia, con il desiderio di felicità allo stato puro, e con l'esperienza della tendenza al piacere in tutta la sua infinità, cfr. A. Tilgher, *La filosofia di Leopardi*, Massimiliano Boni Editore, Bologna 1985, pp. 87–90.
- ²¹ Cfr. S. Kierkegaard, *Il concetto dell'angoscia. La malattia mortale*, tr. it. di C. Fabro, Firenze 1970, p. 120.
- ²² Cfr. M. Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di F. Volpi sulla versione di P. Chiodi, Longanesi, Milano 2015, § 40, pp. 281–291, e Id., *Che cos'è metafisica?*, in *Segnavia*, tr. it. di F. Volpi, Adelphi, Milano 1987⁶, pp. 70–71. Per un paragone tra le concezioni del niente di Heidegger e di Leopardi cfr. G. Zaccaria, *Pensare il nulla. Leopardi, Heidegger*, Ibis, Como 2007.
- ²³ G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., p. 46.
- ²⁴ Cfr. gli aforismi nn. 493, 495, 497, 507, 515, 535–540, in cui Nietzsche afferma l'insussistenza di verità e conoscenza, in F. Nietzsche, *La volontà di potenza*, a cura di M. Ferraris e P. Kobau, Bompiani, Milano 2001.
- ²⁵ Aristotele, *Metafisica*, a cura di C.A. Viano, UTET, Torino 1980, I, 980 a, 21, p. 181.
- ²⁶ G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., p. 119.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ Id., *La ginestra*, in *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., p. 201.
- ²⁹ Id., *Zibaldone*, cit., p. 53. La «condanna» leopardiana della ragione non è tuttavia assoluta: nei suoi scritti «filosofici» Leopardi cerca di ridefinire la facoltà intellettuale in modo che essa risulti complementare all'immaginazione. Sull'interdipendenza tra principio razionale e componente sentimentale della comprensione in Leopardi, Novalis, Musil e Goodman cfr. C. Ferrucci, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Marsilio, Venezia 1987, pp. 30–40, 123.
- ³⁰ G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., p. 191.
- ³¹ Così è descritta la peculiarità della poesia da Ernesto Grassi in *Esperienza non conoscenza. La poesia*, introduzione a E. Mazzarella, *Il singolare tenace*, I Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme 1993, pp. 12–13. Per un'attenta analisi della concezione leopardiana del nulla e della poesia, incaricata di dar «voce» all'«Ombra», cfr. E. Mazzarella, *Lo sguardo sul nulla: l'io leopardiano tra disincanto dell'immanenza ed echi sapienziali*, in Id., *Perché i poeti. La parola necessaria*, Neri Pozza, Vicenza 2020, pp. 81–107.
- ³² Per analogie e differenze tra le concezioni poetiche e filosofiche di Hölderlin e di Leopardi cfr. E. Polledri, *«[...] e profondissima quiete / Io nel pensier mi fingo»*. *Friedrich Hölderlin e Giacomo Leopardi. Vicende esistenziali e corrispondenze poetiche*, in C. Assenza, M. Scala (a cura di), *Insegnare Leopardi nella cultura europea*, IRRE Marche, Roma 2006, pp. 73–104.
- ³³ Cfr. la definizione della «poesia originaria» come «messa-in-opera della verità dell'essere» in M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Sentieri interrotti*, tr. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 55–61; il principio secondo cui il «nominare» del poeta porta all'essere le cose

- nominate (enunciato in riferimento alla lirica di Hölderlin) in Id., *La poesia di Hölderlin*, cit., pp. 51, 226–227; la concezione in base alla quale i «nomi» del poeta provengono dal silenzio dell'essere quale origine di ogni significato (esposta durante l'interpretazione della poesia *La parola di George*) in Id., *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano 1990, pp. 129–131; l'approfondimento di queste tematiche in R.M. Marafioti, *La questione dell'arte in Heidegger*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, pp. 24–50, 178–179.
- ³⁴ G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., p. 93.
- ³⁵ Id., *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, in *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., pp. 161–162.
- ³⁶ Id., *L'infinito*, in *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., p. 121. In modo molto simile si esprime Hölderlin nell'*Iperione*: «Tutto il mio essere ammutolisce e tende l'orecchio [...]. Perso nel vasto azzurro, guardo spesso in alto nell'etere e in basso verso il sacro mare, ed è come se uno spirito a me affine mi aprisse le braccia, come se il dolore della solitudine si dissolvesse nella vita della divinità [...]. Essere uno con tutto ciò che vive, in un beato oblio di sé // tornare nella totalità della natura, questo è il culmine dei pensieri e delle gioie, questa è la vetta del monte sacro, il luogo della pace eterna» (F. Hölderlin, *Iperione o l'eremita in Grecia*, a cura di L. Balbiani, testo tedesco a fronte, Bompiani, Milano 2015, p. 125). Per un paragone tra Leopardi e Hölderlin relativamente al potere evocativo della parola lirica, che entrambi i poeti differenziano dall'esattezza del concetto e che si mostra in modo esemplare nell'*Infinito* e nell'*Iperione*, cfr. S. Neumeister, *Über begriffliches und poetisches Sprechen*, in S. Doering, S. Neumeister (a cura di), *Hölderlin und Leopardi*, Hölderlin-Gesellschaft, Tübingen 2011, pp. 7–21.
- ³⁷ G. Leopardi, *La ginestra*, cit., p. 204. Alcuni interpreti hanno considerato la ricerca di un rapporto umano autentico come l'unica via attraverso cui Leopardi sarebbe riuscito ad accennare a un superamento del nichilismo, fenomeno che il poeta avrebbe affermato in modo molto più deciso dello stesso Nietzsche (cfr. L. La Porta, *Il nulla e l'amore. Materialismo e religione nel pensiero di G. Leopardi*, Lalli, Firenze 1985, pp. 35–56).
- ³⁸ Già nel 1858, a conclusione del suo articolo *Schopenhauer e Leopardi* (in «Rivista contemporanea», a. VI, 1858, vol. XV, pp. 369–408), Francesco De Sanctis scriveva: «Pessimista od anticosmico, come Schopenhauer, non predica l'assurda negazione del «Wille», l'innaturale astensione e mortificazione del cenobita: filosofia dell'ozio che avrebbe ridotta l'Europa all'evirata immobilità orientale, se la libertà e l'attività del pensiero non avesse vinto la ferocia domenicana e la scaltrezza gesuitica. Ben contrasta Leopardi alle passioni, ma solo alle cattive; e mentre chiama larva ed errore tutta la vita, non sai come, ti senti stringere più saldamente a tutto ciò che nella vita è nobile e grande». Il materialismo leopardiano non spinge dunque alla rassegnazione o alla mistificazione, ma rovescia il metafisico nell'etico: la virtù nasce dal riconoscimento della crisi che attraversa natura e storia, e si afferma come pratica solidale in cui la libertà si identifica con un'incessante lotta per la costruzione di una qualche verità (cfr. A. Negri, *L'etico come fondamento*, in Id., *Lenta ginestra. Saggio sull'ontologia di Giacomo Leopardi*, SugarCo, Milano 1987, pp. 272–288).
- ³⁹ G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., pp. 35, 83.
- ⁴⁰ Id., *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., p. 1141. Per un confronto tra questi due tipi di malinconia, la cui distinzione è introdotta da Kierkegaard e assume una certa rilevanza anche in Rilke, cfr. E. Borgna, *L'arcobaleno sul ruscello. Figure della speranza*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018, pp. 78–85.
- ⁴¹ Per il significato di quest'espressione cfr. M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, a cura di C. Angelino, il melangolo, Genova 2005, pp. 13, 91, in cui si legge che lo «stato d'animo fondamentale» non è un sentimento passeggero, ma ciò che sta a fondamento di ogni comportamento umano, conferendo consistenza e stabilità all'esistenza.

⁴² Cfr. G. Leopardi, *Zibaldone*, cit., pp. 347, 844.

⁴³ Ivi, p. 844.

⁴⁴ T.W. Adorno, *Critica della cultura e società*, in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, tr. it. di C. Mainoldi, Einaudi, Torino 1972, p. 22. Il «Lyrikverdikt» di Adorno colpisce profondamente Paul Celan, che ne prende subito le distanze (cfr. F.M. Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz. Il «verdetto» di Adorno e la risposta di Celan*, Mimesis, Milano–Udine 2013, e M. Sieber, *Paul Celans »Gespräch im Gebirg«: Erinnerung an eine »versäumte Begegnung«*, Niemeyer, Tübingen 2007, pp. 170–206). Per il dibattito inaugurato dalla sentenza di Adorno cfr. P. Kiedaisch (a cura di), *Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart 1995.

⁴⁵ T.W. Adorno, *Dialettica negativa*, tr. it. di C.A. Donolo, Einaudi, Torino 1975, p. 330.

⁴⁶ Ivi, p. 331.

⁴⁷ Cfr. E. Bloch, *Il principio speranza*, tr. it. di E. De Angelis e T. Cavallo, Garzanti, Milano 2005² e, per uno sviluppo delle tesi qui espresse in vista di una nuova auto-comprensione dell'esistenza umana e della natura in base alla categoria della speranza, E.R. Giannetto, *La speranza della natura*, in «La Chiesa nel tempo», anno XXXVI (2020) 1, pp. 11–22.

⁴⁸ E. Montale, *Non chiederci la parola*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1990, p. 29.

⁴⁹ Id., *Spesso il male di vivere ho incontrato*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 35.

⁵⁰ Id., *I limoni*, in *Tutte le poesie*, cit., pp. 11–12. Lo scacco dell'uomo moderno alla ricerca di una verità metafisica, e la proposta di una verità che risiede nella parola poetica al confine tra storia e natura, tempo e eternità, è il tema leopardiano principale ripreso da ermetismo e «post-ermetismo» (cfr. M. Luzi, *Leopardi nella poesia del Novecento*; P. Bigongiari, *Leopardi e l'ermetismo*; M. Petrucciani, *Leopardi nelle poetiche e nei poeti dell'ultimo trentennio*, in AA.VV., *Leopardi e il Novecento*, Atti del III Convegno internazionale di studi leopardiani [Recanati 2–5 ottobre 1972], Leo S. Olschki Editore, Firenze 1974, pp. 11–22, 149–197).

⁵¹ E. Montale, *I limoni*, cit., p. 12. Sull'inesauribile tensione verso ciò che è «oltre», verso la totalità, e sull'apertura al mistero, che Leopardi ha in comune con Ungaretti e Montale, cfr. V. Capelli, *Leopardi, Ungaretti, Montale. Letture*, Jaca Book, Milano 2011.

La Signora di Manzoni, la Capinera di Verga, l'Eretica di Hornby: trilogia a confronto

MARCELLA DI FRANCO
DOCENTE DI LETTERE DI LICEO

I INTRODUZIONE

L SAGGIO SI PROPONE DI ESAMINARE SPECULARMENTE TRE STORIE SINOTTICHE DI «ORDINARIA» COERCIZIONE: DALLA MONACA DI MONZA, NE *I PROMESSI SPOSI* DI ALESSANDRO MANZONI, ATTRAVERSO LA QUALE L'AUTORE RAPPRESENTA UN FENOMENO MOLTO DIFFUSO NELLA STORIA DEL SEICENTO ITALIANO: NON SOLO LA PIAGA DIFFUSA DELLE MONACAZIONE FORZATA IN SÉ, MA IL BEN PIÙ GRAVE problema della progressiva «corruzione» della volontà attuata attraverso le complesse dinamiche del ricatto affettivo e del reiterato «plagio» psicologico. In seconda istanza anche la *Storia di una Capinera* di Giovanni Verga, del quale nel 2022 ricorre il centenario della morte, in cui la protagonista è costretta ad una monacazione coatta di stampo ottocentesco¹. L'ultimo e più recente romanzo storico della triade narratologica analizzata, *La monaca* di Simonetta Agnello Hornby, ci riporta agli anni del Risorgimento italiano, della conquista della libertà politica, di pensiero e di autodeterminazione. Anche qui viene narrata la tragica storia di una giovane aristocratica costretta dalle crude ragioni economiche dell'epoca alla vita claustrale.

Il tema si configura pertanto, attraverso i secoli e fino all'Ottocento, come un *topos* letterario che ha altri precedenti illustri: *Inferno monacale* e *Tirannide paterna* di suor Arcangela Tarabotti (1605–1652), le *Lettere portoghesi* (1669) della suora Mariana Alcofarado, ma soprattutto *La Religieuse* (1796) di Denis Diderot, tra i padri fondatori dell'Enciclopedia illuministica francese nel Settecento. Quest'ultimo romanzo è una raccolta di memorie epistolari della monaca Marguerite Delamarre (al secolo Suzanne Simonin), costretta dai genitori a prendere i voti e rinchiusa nell'abbazia delle clarisse di Longchamp. La motivazione non fu di natura economica,

ma «morale»: trovare un luogo nel quale nascondere il «frutto» del peccato della madre, in quanto la ragazza era una figlia naturale ed illegittima della donna, nata al di fuori del matrimonio. La madre superiora Christine, consapevole che la ragazza è intenzionata a chiedere l'annullamento dei voti, la sottopone a molestie psicologiche e fisiche, processandola infine davanti a tutta la comunità. Il difensore della giovane ottiene di farla trasferire in un altro convento, Saint Europe. Ma la giovane, intollerante alla clausura, riesce a scappare dal convento e nascondersi chiedendo protezione ed aiuto al marchese di Croismare, affinché interceda per ottenere la revoca dei voti. Le lettere indirizzate al marchese, mentre è in viaggio da Parigi verso la Normandia, abbozzano una prima forma di lotta individuale per l'emancipazione femminile contro la severa vita dei conventi e l'ipocrisia sociale che vi relegava creature innocenti, troppo spesso contro la loro volontà². Romanzi analoghi per la tematica ricorrente trattata sono anche i *Misteri del chiostro napoletano* di Enrichetta Caracciolo pubblicato a Firenze nel 1864, *Le lettere di una novizia* di Guido Piovene (1941) e *La suora giovane* di Giovanni Arpino del 1959.

Pur con le sostanziali analogie tematiche e le marcate differenze stilistiche, la «Capinera» di Verga, la «Signora» di Manzoni e l'«Eretica» di Hornby, oggetto di specifica analisi intertestuale, rappresentano tre storie esemplari di violenza umana, individuale e collettiva, di ieri e, sia pure con altre forme e dinamiche, anche di oggi.

1. LA CAPINERA DI VERGA

Il romanzo breve *Storia di una capinera* è ascrivibile alla prima stagione narrativa, sentimentale e tardo romantica di Giovanni Verga in una fase ancora preverista³. In forma di carteggio, raccoglie le lettere datate e vergate dalla protagonista, Maria, rimasta prematuramente orfana di madre a tredici anni e costretta dalla matrigna ad una monacazione coatta. La corrispondenza epistolare della novizia, ormai ventenne, è indirizzata ad un'amica, Marianna, con la quale condivideva la vita del convento, anche se quest'ultima non era destinata a rimanervi. Mancano le risposte dell'amica per cui di fatto la narrazione finisce per risolversi in un lungo, solitario e straziante monologo interiore⁴. Francesco Dall'Ongaro (1808–1873), scrittore e fervido patriota italiano, nel consegnare il manoscritto all'editore milanese Emilio Treves nel 1873, per una seconda edizione, profondamente riveduta e corretta dall'autore a livello sintattico e lessicale, ebbe profeticamente ad osservare:

Sono lettere di una giovane monaca che prende il velo e muore: argomenti di attualità palpitante e studio fisiologico e patologico di un cuore che si spezza [...]. Il Verga sarà, credo, il migliore dei nostri romanzieri sociali⁵.

Composto tra il 1865 e il 1869, durante il soggiorno di Verga a Firenze per ampliare il proprio orizzonte culturale, a contatto con la società letteraria nazionale, apparve dapprima a puntate, come un romanzo d'appendice, su un giornale di moda, *La ricamatrice*, e solo in seguito fu pubblicato in volume, per la prima volta, a Milano

per i tipi di Alessandro Lampugnani nel 1871⁶. L'opera incontrò l'immediato favore del pubblico per le scottanti tematiche sociali affrontate al suo interno, di commossa denuncia della condizione femminile nel XIX secolo, consegnandolo alla notorietà. Verga, infatti, conosceva molto bene la durezza della vita claustrale poiché due sue zie avevano preso il velo, mentre la madre, Caterina, e un'altra sua zia, Giovanna, erano state educate in monasteri⁷. Il romanzo prefato da Dall'Ongaro fu indirizzato alla contessa Caterina Percoto, sensibile narratrice di tematiche analoghe, e fu subito accolto da recensioni critiche molto favorevoli, come quella di Angelo De Gubernatis:

Quanta verità e potenza di sentimento! Quanto progressiva corrispondenza fra gli affetti e le parole! [...]. Un lavoro poetico e psicologico squisito.

Il romanzo giovanile di Verga si presenta *a posteriori* come un lungo e lineare racconto psicologico, ovvero una storia unica in cui la *fabula* e l'intreccio sostanzialmente coincidono. La protagonista è infatti al tempo stesso la voce narrante che snocciola la propria vicenda nel suo sviluppo cronologico, con un ordine rigorosamente logico, cadenzato dalla minuziosa successione delle date, espressione del bisogno ossessivo e assillante di narrare il sé all'amica per chiederle aiuto. La finzione narrativa diegetica (*diéghesis*, narrazione), ovvero l'arte del raccontare, risponde da sempre ed essenzialmente al bisogno tutto umano di comunicare ai propri simili attraverso la parola scritta. L'intero fascio di lettere di un anno, dal 3 settembre 1854 al 24 settembre dell'anno seguente, conserva i tratti di un'opera legata ad un clima tardo romantico estenuato, rispecchia una fase di ricerca dell'arte verghiana ancora acerba e in costante evoluzione⁸. L'impostazione diaristica coinvolge di più il lettore acuendo la tensione emotiva. Maria, infatti, parla sempre da sola, immaginando di rivolgersi ad un'interlocutrice assente, attraverso un soliloquio perpetuo che solo la tragica morte troncherà sulle sue labbra. All'interno delle sue lettere riversa i pensieri più nascosti fra sé e sé. Il tessuto narrativo è ricco di interrogative, esclamazioni, consiste in ricordi, riflessioni, domande insistite che esprimono dubbi reali, ma più spesso retoriche. Il registro stilistico adoperato da Maria è colloquiale, gergale e popolare, prevalentemente informale, drammatico, a tratti amplificati dalle sue fantasie adolescenziali, «dialettale», ma solo nella strutturazione sintattica del pensiero⁹. La morfologia nominale è ricca di diminutivi e vezzeggiativi. La sintassi propende quasi sempre per la paratassi, rapida ed essenziale, anche per asindeto. A livello lessicale prevalgono gli arcaismi, i popolarismi e i dialettismi, tutti espedienti finalizzati a realizzare la «mimesi» del reale e l'immedesimazione dei destinatari¹⁰. A livello verbale la protagonista adopera i tempi del presente, del passato prossimo e i due futuri, semplice ed anteriore. Il linguaggio spontaneo e schietto adoperato da Maria, troppo carico di esasperato patetismo ed eccessi enfatici, sottolineati dalle continue esclamazioni e dai puntini di sospensione, tuttavia anticipa l'immedesimazione dello scrittore nei sentimenti del suo personaggio¹¹. La protagonista è sempre analizzata non tanto in base all'aspetto (sfera dell'apparire) o dello *status* (sfera sociale), ma soprattutto attraverso il comportamento

(sfera dell'agire). Anche se l'opera non sembra essersi «fatta da sé», manca «l'eclissi dell'autore, il «distacco» impersonale delle opere più mature, si percepisce, anche in modo piuttosto evidente, la compartecipazione affettiva ed emotiva di Verga, già a partire dall'*Introduzione* che giustifica la scelta del titolo con un'ampia profusione di aggettivi rivelatrice dell'impianto connotativo del testo¹²:

Avevo visto una capinera chiusa in gabbia: era timida, triste, malaticcia ci guardava con occhio spaventato; si rifugiava in un angolo della sua gabbia, e allorché udiva il canto allegro degli altri uccelletti che cinguettavano sul verde del prato o nell'azzurro del cielo, li seguiva con uno sguardo che avrebbe potuto dirsi pieno di lagrime. Ma non osava ribellarsi, non osava tentare di rompere il fil di ferro che la teneva carcerata, la povera prigioniera [...] cercava di rassegnarsi, la meschinella¹³.

Ne balza fuori un'immagine indelebile in bianco e nero, basata sull'analogia tra il piuggio dell'omonimo volatile, la capinera esile e dal capo nero, con la brutta tonaca nera, «la meschina tonaca di saja», che costringerà e mortificherà il corpo e la femminilità della futura monaca, repressa proprio nello sbocciare della sua giovinezza¹⁴.

Il tempo del racconto risulta rallentato e dilatato all'infinito facendo coincidere il tempo del discorso con quello della narrazione. La focalizzazione interna fa sì che l'autore ne sappia quanto la protagonista e il muto personaggio-testimone. A tratti il discorso assume i connotati del discorso indiretto libero, tanto più vivo ed efficace quanto più imita da vicino la voce, le esclamazioni, le interrogazioni, le espressioni del personaggio, senza usare le virgolette e si presta a scavare meglio nei tratti interiori, sentimentali e psicologici, non filtrati dalla cultura dell'autore. Il racconto in cui il narratore cede la parola ai personaggi celandosi dietro essi, sia che usi la prima o la terza persona, resta pur sempre un racconto «mimetico» che aspira all'impronta della realtà. La distanza narrativa misura il grado di coinvolgimento del narratore nella storia raccontata, ma poiché il narratore è interno, nel senso che parla attraverso il suo personaggio, essa risulta drasticamente ridotta al minimo¹⁵.

Suggestivi e realistici gli squarci descrittivi della campagna siciliana¹⁶ e del vulcano per antonomasia, molto lontani dal facile *folklore* bozzettistico e regionalistico che sembrano già preludere alla grande stagione verista delle successive novelle, raccolte in *Vita dei campi* e in *Novelle rusticane*, e dei due romanzi, *I Malavoglia* e *Mastro Don Gesualdo* del «ciclo» dei vinti¹⁷. Maria, ormai all'esterno della dimensione chiusa e artificiale del convento, col suo ambiente asfittico e claustrofobico, si ritrova catapultata nello spazio aperto della natura e del mondo, sul monte Ilice dove può trascorrere il suo tempo. Per la prima volta nella sua vita può respirare a pieni polmoni l'aria dei campi che è aria di libertà da quelle sovrastrutture sociali, elementari e feroci nello stesso tempo, che tenevano imprigionata l'infinitezza del suo spirito. Tutti i dettagli sono però filtrati dagli occhi incantati della ragazza che li scopre, come se li vedesse per la prima volta, restando a bocca aperta:

Le nevi dell'Etna che sembrava di fuoco, qualche nuvoletta trasparente che viaggiava per l'azzurro del firmamento come un fiocco di neve, un profumo di tutte le vigorose vegetazioni della montagna, un silenzio solenne, laggìù il mare che s'inargentava ai

primi raggi della luna, e sul lido, come una macchietta biancastra, Catania, e la vasta pianura limitata da quella catena di monti azzurri, e solcata da quella striscia lucida e serpeggiante che è il Simeto, e poi, grado grado salendo verso di noi, tutti quei giardini, quelle vigne, quei villaggi che ci mandano da lontano il suono dell'Avemaria, la vetta superba dell'Etna che si slancia verso il cielo, e le sue vallate che già sono tutte nere, e le sue nevi che risplendono degli ultimi raggi del sole, e i suoi boschi che fremono, che mormorano, che si agitano¹⁸.

I luoghi esterni (la natura amena, la campagna siciliana e i pittoreschi paesi etnei) risultano amichevoli e rassicuranti, si configurano come spazi di libertà, contrapposti ai luoghi chiusi e artificiali costruiti dall'uomo che, al contrario, appaiono minacciosi e ostili: la propria stanza, soprannominata «camerino», la città, le anguste e spoglie celle del convento, la chiesa, ammorbata durante i riti sacri dall'odore di incenso e dal fumo delle candele che brucia l'aria, fino a farla diventare urticante. I vari tipi di spazio assumono sempre per il personaggio un significato allusivo. La descrizione è per lo più soggettiva perché l'Ottocento letterario concepiva lo spazio con una funzione simbolica che rinviava ad altro da sé, quale «luogo dell'anima»¹⁹.

La protagonista ha riflessi autobiografici: forse Verga si ispirò a Maria Passanisi di Vizzini, un suo amore adolescenziale. L'epidemia di colera che investì Catania nel 1854 spinse la badessa a rimandare a casa le novizie, allontanandole per il tempo necessario dal convento. Così Maria, «evasa» fortuitamente dal convento, potrà trascorrere un breve periodo di villeggiatura insperata in campagna, accanto alla famiglia che ama, soprattutto il padre che, rimasto vedovo, si era nel frattempo risposato. Ritroverà un affetto perduto o forse mai sperimentato con tanta calda semplicità e istintiva naturalezza. Ma è un uomo sostanzialmente debole, passivo, succube della moglie, incapace di ribellarsi alle sue decisioni, sufficientemente vigliacco da barattare l'amore tenero per la figlia per quello coniugale. La sua tenerezza affiora anche nel primo ballo ad una festa in cui Maria viene trascinata quasi per caso, senza volerlo, tanto da vivere l'esperienza come un qualcosa di «peccaminoso». Finalmente svincolata dalla rigida regola monacale, potrà apprezzare la forza sferzante della vita in tutti i suoi aspetti, sperimentare emozioni mai provate e, soprattutto, fare esperienze del tutto diverse da quelle in convento. Maria si illuderà di avere ritrovato un «nido» familiare di cui nelle prime pagine passa in rassegna i volti dal punto di vista della propria ottica, semplice, ingenua, ma profonda, molto diversa e distinta nettamente da quella del Verga che resta nascosta, ma sempre vigile, lucida e analitica nell'afferrare la cruda realtà «effettuale» di quella «non famiglia», di cui Maria non farà mai parte, per quanto si sforzi di entrarvi in punta di piedi, con la sua connaturata delicatezza²⁰. Il fratellastro minore, Gigi, è perso nelle sue capricciose monellerie infantili, ora capace di slanci affettivi, ora insensibile e selvaggio come il feroce mondo in cui presto entrerà a far parte recependone le leggi spietate. La sorellastra, Giuditta, vanitosa e vanesia, altera e scostante, la tratta come un'intrusa, mascherando a stento la sua insofferenza, dall'alto del suo senso di appartenenza ad un ceto sociale più elevato²¹. Tuttavia Maria, con il suo animo sensibile e buono, per il quale *omnia munda mundis*, la definisce, con una litote,

«poco espansiva», contrapponeandola a se stessa, «pazzarella», «matta» e «scapata». Ma è soprattutto la matrigna il personaggio-chiave che Verga colloca in apparenza in secondo piano, mentre tesse il filo del destino di Maria, corrodendo pian piano la sua autostima, pilotando i comportamenti degli altri componenti della famiglia, dei domestici e dell'*entourage* tutto da lei frequentato rivelandosi, da ultimo, la vera *dea ex machina*. Non perde infatti occasione per mortificarla e farla sentire un'estranea a casa propria, isolandola progressivamente all'interno della famiglia di cui lei, come un cuculo, si è in realtà impadronita, sottraendola a Maria, legittima proprietaria. Pur costretta a scontrarsi ancora troppo giovane con molteplici antagonisti, la matrigna, la sorellastra, entrambe astute e ostinate nell'ostacolarla ad ogni costo, pur di raggiungere i propri egoistici fini personali di autorealizzazione sociale ed economica, la ragazza tuttavia, nella sua bontà, incapace di malizia e cattiveria, tutto giustifica e comprende, ribaltando i piani della verità fino ad arrivare a rovesciare su di sé infondati sensi di colpa. L'aridità affettiva della matrigna che riversa tutte le sue attenzioni, le sue cure e le sue premure solo sui suoi due figli naturali, fa risaltare ancora di più, come in un chiaroscuro, il ricordo della vera madre di Maria, morta, di cui la giovane non riesce a colmare il vuoto lasciato e con cui intreccia un dialogo silenzioso nel corso del romanzo.

Tutti i ruoli dei vari personaggi sono riconoscibili e ben definiti. La descrizione soltanto marginalmente risulta fisiognomica restando prevalentemente psicologica, etica e sociologica. I personaggi si presentano da sé, svelandosi a poco a poco attraverso i gesti e le parole (presentazione indiretta), spesso introdotti dalla stessa Maria, secondo la sua bonaria e ingenua ottica «accomodante» che scarta persino l'idea del male gratuito commesso dagli uomini e, nello specifico, dalle persone a lei più vicine che avrebbero dovuto proteggerla. Ed è così che attorno a lei si dispiega gradualmente tutta una serie di falsi «aiutanti», in realtà «oppositori» minori, tanto più pericolosi perché mascherati da un'apparenza di perbenismo, di bontà e di onestà, avversari temibili perché subdoli: l'amica Marianna, sempre taciturna e indifferente, il padre, lo stesso Antonio amato da Maria, la famiglia Valentini, i domestici ed in seguito le suore infermiere, la badessa, la direttrice del convento²². I veri amici di Maria, paradossalmente, non appartengono al mondo umano ma a quello animale, in una prospettiva rovesciata in cui Verga sembra suggerire tra le righe che soltanto gli animali, comunemente giudicati irrazionali e senza cuore, primitivi e liberi come sono dai pregiudizi e dalle sovrastrutture dell'incivilimento umano, mostrano un autentico senso di compassione per il *mobbing* psicologico quotidiano esercitato sulla ragazza e da questa inconsapevolmente subito²³. Uniche compagnie di Maria diverranno infatti il cane da guardia di famiglia, Vigilante, e soprattutto un indifeso passerotto, Carino, che il padre un giorno le aveva portato a casa ferito ad un'ala, avvolto in un fazzoletto e che lei guarì con le sue amorevoli cure. Si tratta quasi di un'anticipazione figurale del destino di Maria, vittima innocente della crudeltà umana gratuita dalle cui mani esce solo la morte, contrapposta alle sue piccole, scarnite e pallide mani, capaci solo di difendere con disperata pertinacia l'amore per la vita. Per certi aspetti, sembra richiamare il carattere ludico di alcuni versi (vv.1-4) del secondo carme del *Liber* di Gaio Valerio

Catullo: *Passer, deliciae meae puella, / quicum ludere, quem in sinu tenere, / cui primum digitum dare adpetenti / et acris solet incitare morsus*²⁴.

Ma la ferita mortale più grave è quella inferta nel cuore di Maria dalla scoperta dell'amore. Forse non è un caso che l'uomo del quale si innamorerà follemente, si presenta con un «fucile ad armacollo». Il nuovo sentimento si insinua gradualmente nell'educanda che, all'inizio, scambia per amicizia svagata verso i nuovi conoscenti, la famiglia Valentini, amica della propria, anch'essa provvisoriamente trasferitasi in campagna per sfuggire al colera che infuriava in città, similmente alla cornice del *Decameron* di Giovanni Boccaccio con la comitiva dei giovani sfuggiti alla peste di Firenze del 1348, in una villa poco distante dalla città. La comparsa di Antonio Valentini è inserita da Maria in un fugace *post scriptum* all'amica e confidente, come fosse un particolare trascurabile, lasciato per inciso. Con Nino, Annetta, Giuditta, Gigi e i rispettivi cani, Vigilante ed Ali, fanno spesso delle passeggiate nei boschi di castagni intorno. Gradualmente Maria sentirà scaturire nel suo cuore timido, sensibile e assolutamente privo di esperienza, un sentimento genuino, tenero e struggente per lui, solo apparentemente ricambiato con la stessa intensità emozionale e dapprima guardato a distanza, quasi con paura e distacco, come dimostra l'apposizione «signore» utilizzata per indicarlo nella fase iniziale della conoscenza. Ma Maria non sa che la matrigna ha deciso da tempo che il giovane sposi la propria figlia, Giuditta, avuta dal precedente matrimonio. Nei suoi progetti, relegando Maria in convento, la figlia avrebbe potuto usufruire del patrimonio integro e indiviso del patrigno. L'idillio tra i due ragazzi, la gioia e la serenità assaporati per qualche settimana, si riveleranno essere soltanto una parentesi tra un dolore e l'altro, tra corse a perdifiato per i boschi che fanno da cornice all'Etna o «Mongibello». La relazione si configura all'inizio come un'amicizia giocosa e spensierata, per poi convertirsi gradualmente in autentico innamoramento durante una festa da ballo. In un crescendo di analisi «scientifica» che ha il sapore dell'inevitabile, la passione si trasforma presto in frenesia incontrollata dei sensi e stati d'animo altalenanti tra abbattimento ed esaltazione euforica. Sentimenti troppo brutali e forti per la giovane abituata alla lentezza, alla calma, ai sussurri e al silenzio, cresciuta tra riti e preghiere, fumi di candele e di cere, stordita dagli incensi, dai canti e dal salmodiare ininterrotto del convento. Ma gradualmente sottra in lei un senso di noia, di fastidio, di stanchezza dell'anima per la vita passata a cui sa di appartenere: «[...] è necessario, nacqui monaca»²⁵. Da qui il sentimento di invidia per l'amica Marianna fidanzata che non sarebbe più ritornata al convento dopo la fine del colera, ma si sarebbe sposata, e soprattutto per la sorella Giuditta che le ha rubato l'amore del suo Nino. Maria resta divisa tra due sentimenti tanto opposti quanto inconciliabili tra loro: l'amore per un uomo e il voto fatto alla Chiesa, intrecciato all'amara consapevolezza dell'inconciliabilità tra l'amore verso la *Creatura* e quello verso il *Creatore*. Ma il Nino idealizzato dalla ragazza è in realtà un uomo banale, di poco valore, opportunistico e codardo, immeritabilmente innalzato su un piedistallo di adorazione e di ossessione che condurrà la ragazza verso il baratro inesorabile della morte²⁶. Seguono i rapidi incontri ad una finestra e i fugaci momenti di tenerezza, simili ad ombre, sospesi tra sogno e realtà:

Era lui! che appoggiava i gomiti al davanzale e si teneva il volto fra le mani [...]. Egli mi si accostò, triste, pallido, mi prese la mano, tremavo talmente che non seppi ritrarla. [...]. Lui [...] quelle parole che mi disse, il raggio di quelle stelle, quella notte d'uragano in cui venne a dirmi addio, quel bussare che fece alla finestra²⁷.

Fino a quando arriva il momento in cui è costretta ad ammettere a se stessa, con un tremendo senso di colpa e di vergogna, una verità che non riesce più a reprimere. La matrigna, nella sua perspicacia intuitiva, coglie gli sbalzi d'umore improvvisi della figliastra e non esita a rimbrottarla. Presaga del pericolo che i suoi piani falliscano, ventila la possibilità di rimandarla in convento. L'evento centrale che determina la «catastrofe» è il ritorno di Nino a casa da una festa da ballo a cui era andato al braccio di Giuditta e da cui Maria era stata esclusa per decisione della matrigna, in quanto ritenuto «inopportuno» per lo stato di una novizia; si presenta alla sua finestra per rivelarle i propri sentimenti sinceri, ma timorosi al tempo stesso. Da quel giorno Maria verrà rinchiusa dalla matrigna nel buio della sua angusta stanza, febbricitante, isolata dall'affetto di tutti, abbandonata in preda a rimorsi e sensi di colpa. Anche il suo Carino, ingrato, la abbandona. Solo il cane fedele viene a cercarla elemosinando una carezza e posando la testa sulle sue ginocchia. A Nino verrà impedito di vederla, escludendola anche dalla tradizionale festa familiare per eccellenza, il Natale.

Con l'inizio dell'anno nuovo i signori Valentini lasciano la campagna e Nino non la saluta neppure, per quanto Maria cerchi di trovare giustificazioni che assolvano la sua inerzia nell'averla abbandonata al suo «destino». La ragazza precipita sempre più nella condizione di «malattia» che la tormenta, con accenti che ricordano la Catherine di *Cime tempestose* di Emily Brontë, con il suo slancio giovanile incontenibile e la passione furiosa e prepotente, straziante e mortale per Heathcliff. Dopo l'Epifania, con la morte nel cuore, Maria dirà addio ai suoi monti con la lucida consapevolezza che non li avrebbe più rivisti; verrà ricondotta a Catania portando con sé soltanto una rosa, in ricordo del suo amore soffocato sin dal nascere. Il provvisorio senso di riconciliazione con se stessa e la sua presunta «vocazione» si infrangono già all'arrivo in città, quando come «allucinata» guarda fuori dal finestrino della carrozza e le sembra di ravvisare Nino in ogni persona che vede, chiedendosi invano dove mai abitassero i signori Valentini in una città così grande. Nell'accompagnarla al convento, tutta la famiglia si veste a festa. Anche i Valentini vengono a salutarla commossi, tranne il giovane la cui assenza, da quel momento in avanti, diventerà più forte di una costante presenza. Il rientro in convento si configura quasi come una sorta di prematura «sepoltura» di un essere vivente. Il distacco più doloroso, non è tanto dal resto della famiglia indifferente, ma nell'estremo addio al suo unico e vero consanguineo, il padre.

Ma neppure le alte mura del chiosco riusciranno a spegnere le fiamme della passione, anzi la trascineranno nel vortice della più tetra disperazione. Il culmine del dolore è raggiunto da Maria quando apprende che Nino sposerà la sua sorellastra. Quest'ultima va persino a visitarla, nel parlatorio, da dietro le grate serrate, sotto il vigilante controllo della badessa e della madre direttrice del convento. Segue il

crollò definitivo delle sue residue illusioni d'amore per cui non le resta altra scelta che prendere il velo. Si allestiscono in grande pompa i preparativi per le doppie nozze di Nino con Giuditta e di Maria con Cristo. Ma già subito dopo le nozze, la cui gioia è sottolineata dall'estrema crudeltà di portarle in convento alcuni dei rinfreschi del banchetto nuziale, tornano ad assalirla i ricordi. Maria fantastica sul velo da sposa di Giuditta, preludio delle future gioie familiari e domestiche a lei precluse per sempre. Ben diversi sono il velo, la veste da sposa e la corona di fiori che anche lei indosserà il giorno seguente. Ma la cerimonia è simile ad un'esequie funebre in cui Maria sarà sacrificata sull'altare del cinismo grezzo e ottuso della società reazionaria, arretrata e povera della Sicilia del tempo, che reprimerà dopo l'amore, anche il suo primordiale e inalienabile diritto alla vita. Dopo aver preso i voti definitivi la ragazza si sente «smarrita nel nulla», come se avesse «acconsentito a morire». Le pagine non riflettono tanto il materialismo ateo di Verga, quanto evidenziano come la scelta di vita in clausura, se non supportata da una fede fervida, totale e incondizionata, diventa ritualismo fine a se stesso e «tomba» per i vivi.

Ad appena un mese dalla monacazione, Maria di salute sempre più cagionevole, si ammala, incapace di accettare la propria realtà: «sono come istupidita. Mi pare di sognare»²⁸. Da allora rimane sempre più sola, a soffrire atrocemente: la madre superiore non le fa vedere, se non di rado, i suoi cari. È quasi sul punto di morire, ma il suo bisogno di amare ed essere amata la trattiene ancora per poco in vita. Rivede un'ultima volta il padre, suggellato dall'urlo finale per invocare il suo aiuto a farla uscire da quel «sepolcro» che si spezza contro il voto fatto a Dio che la riporta presto nel suo stato, accentuando il senso di colpa e di rimorso. E nonostante tutto il suo inutile patire, il ricordo di Nino non svanisce. Maria sale di nascosto sul campanile della chiesa e, una volta, riesce persino a vederlo. Il destino beffardo, infatti, vuole che Nino e la sorella vadano ad abitare proprio in una casa vicina al convento e Maria, dal belvedere, qualche volta li scorge in un patetico e sterile voyeurismo. Il Dio delle omelie a cui assiste è «terrore», mentre Maria sente in cuor suo di essere innocente e che Dio non può essere un giudice inflessibile, ma è «amore e misericordia senza limiti»²⁹. Ma l'angoscia, gli incubi, lo stato di depressione, l'insonnia costante la riducono infine a larva di se stessa, e neppure allora il padre, cieco, si rende conto dell'atrocità immane a cui ha condannato la propria figliola.

La presa di coscienza di un padre indifferente, da lei sempre tanto amato e che adesso l'ha abbandonata del tutto, l'oppressione insostenibile della realtà lacerata sono tutti elementi che segnano la *spannung* della *fabula* schiacciando e sconvolgendo la fragile psiche della novizia al punto che rischia di impazzire, farneticare, delirare convulsamente, meditare persino il suicidio, dopo avere sperimentato l'impossibilità di evadere³⁰. Da ultimo viene segregata in una cella fatta di grate, veli, porta nera e chiavistelli, attigua a quella di una suora, Agata, rinchiusa da quindici anni nella «cella dei matti». La donna si aggira nella stanza seminuda, con le mani ossute e le unghie lunghe, ridotta allo stato di una «belva umana» che urla e ringhia disperata. Secondo una tradizione del convento quella cella, alla morte di chi l'occupava, non sarebbe dovuta rimanere mai vuota. Per quanto Maria opponga resistenza, le suore-infermiere, fredde e ormai divenute insensibili alla

sofferenza umana, la trascinano con la forza nella stessa cella di Agata dove l'ultima parola pronunciata è il nome dell'amato. Suor Agata si accosta alla ragazza svenuta, non osa farle alcun male, anzi è la sola a mostrare pietà per lei cercando di scuoterla per rianimarla. L'unica vera aiutante di Maria appare pertanto soltanto alla fine ed è proprio Agata, la suora ritenuta «pazza», che le mostra un senso di comprensione e di pietà e cerca a suo modo di soccorrerla, quando la trova riversa sul pavimento per il lungo patimento. Anche Agata aveva rifiutato il sistema oppressivo e coercitivo del suo tempo, riducendosi ad una «belva», pronta ad autodistruggersi pur di riaffermare paradossalmente i valori della libertà e della dignità esistenziale negati.

Nelle ultime pagine del romanzo, senza più data, Maria cede la parola ad un altro io narrante, Filomena, la sorella laica da lei incaricata nei suoi estremi giorni di vita, di fare recapitare all'amica Marianna un involto contenente un piccolo crocifisso d'argento, una ciocca di capelli, alcune foglie di rosa e diversi fogli manoscritti legati da un cordoncino nero. Aiutante silenziosa, pur con un ruolo marginale, quasi da «comparsa», la consorella, nella conclusione del romanzo, si assume l'incarico di portar «fuori» le lettere-testamento di Maria per divulgarle al mondo nella loro cruda verità. La donna, prima di prenderli con sé, è costretta a chiedere il permesso alla madre superiora che non si oppone, ritenendoli oggetti di poco valore.

Ma il vero destinatario o «narratario» della storia non è tanto l'amica, fuori dalla «prigione» del convento, quanto il pubblico «implicito» e sottinteso dei lettori coevi e/o posteriori della patetica vicenda di cui Verga, nella sua reale intenzionalità, sentì il bisogno urgente di lasciare una testimonianza duratura e incisiva nel tempo. L'autore voleva rendere compartecipe della sua opera un ampio pubblico di lettori che, a suo modo di vedere, possedesse determinati requisiti culturali per percepirla come un'autentica denuncia socio-antropologica di umana riduzione in schiavitù di una donna ridotta ad «oggetto», un dramma consumato nel silenzio, non solo per informarlo (funzione referenziale), ma per persuaderlo (funzione conativa) e soprattutto per stabilire un contatto (funzione fatica), sincronico e diacronico nel tempo³¹. Anche se il narratore è inequivocabilmente omodiegetico, in quanto Verga fa raccontare la storia alla stessa protagonista e si serve della prima persona, non si identifica né con il personaggio principale, narratrice autodiegetica, né con gli altri personaggi-testimoni. Il racconto presenta una forte connotazione di esperienza vissuta, ma non è un'autobiografia, resta pur sempre una finzione romanzesca esemplare e, in alcuni momenti, talmente verosimile da sfiorare il vero³².

Intrappolata da un'esistenza che altri hanno deciso per lei, più o meno consapevolmente, ormai rimasta senza più via di scampo, la morte si rivela alla fine l'unica soluzione al suo conflitto irriducibile con la realtà nella quale troverà la pace³³. Dopo tre giorni di agonia, baciando quelle foglie morte rimaste fra le sue labbra, si spegne volgendo il capo verso la finestra:

Guardando il cielo, gli occhi le si riempiono di lacrime. [...] Gli occhi soli erano ancor vivi, erano i suoi begli occhi! [...] Le presi la mano ed ella me la strinse, come se mi parlasse [...]. Poi volse il capo dall'altra parte... Parve che s'addormentasse... e si addormentò per sempre³⁴.

È il *furor* romantico estremo con il quale Verga suggella lo scioglimento della vicenda chiudendo magistralmente il cerchio aperto nella *Prefazione*, secondo il modello della composizione ad anello o *ring composition*³⁵ :

Le mura del chiostro avevano imprigionato il corpo, e la superstizione e l'amore avevano torturato lo spirito [...], infine si era chiuso nel suo dolore ed era morto; io pensai alla povera capinera che guardava il cielo attraverso le gretole della sua prigione, che non cantava, che beccava tristemente il suo miglio, che aveva piegato la testolina sotto l'ala ed era morta³⁶.

Donna «angelo», non sembra fatta per sostenere l'urto delle passioni terrene, calate in una realtà feroce, dominata soltanto dalle leggi della forza e dell'interesse economico-politico nell'ancora feudale ed arcaica Sicilia, dopo l'Unità d'Italia:

Solo quando questa materia si dissolverà io non soffrirò più. Ecco perché vorrei staccarmi dal mondo che mi afferra ostinatamente, ed alzo gli occhi e le braccia supplichevoli verso il cielo³⁷.

Eroina piccola e fragile, romanticamente «titanica», ma del tutto immersa in una realtà sociale modesta e quotidiana, raccolta intorno alle «basse sfere»³⁸, appartiene alla schiera dei «vinti» in Verga che popolano quelle «intime storie, che passano inosservate tutti i giorni», o più semplicemente per una feroce selezione naturale, di matrice darwiniana, riassumibile nell'*ubi maior minor cessat*³⁹, resta sconfitta e divorata da quel «pesce vorace» che è il mondo moderno⁴⁰. Il pessimismo dell'ideologia verghiana appare profondo e totalizzante, e resta sempre ben distinto dalla fede sconfinata della ragazza in Dio, nonostante tutto, soprattutto quando era ancora ignara del futuro infausto che l'attendeva:

Ma mi pare che il buon Dio debba esserne più contento perché lo ringrazio con tutta l'anima [...]. Ci chiamano le *ellette* perché siamo destinate a divenire *spose del Signore*⁴¹.

LA SIGNORA DI MANZONI

Singolare il parallelismo che è possibile stabilire tra la «capinera» verghiana e l'Ermengarda del Coro dell'Atto IV della tragedia manzoniana *Adelchi*⁴². La sorella di Adelchi, figlia del re longobardo Desiderio, soffocata dal dolore di essere stata ripudiata dal marito, il re franco Carlo Magno, si era volontariamente rifugiata nel convento di Brescia, presso la sorella, la badessa Ansberga. Nel convento cerca inutilmente di soffocare i ricordi d'amore e dei giorni felici del suo matrimonio, ma questi continuano a riaffiorare con forza: «sempre un oblio di chiedere / che le saria negato»⁴³, come l'erba che, quando è bagnata dalla rugiada del mattino si ristora, ma presto ritorna a languire, bruciata più di prima dal calore del sole. La morte è l'unica soluzione al suo conflitto irriducibile con la realtà nella quale troverà la pace «dai terrestri ardori»: «fuor dalla vita è il termine / del lungo tuo martir»⁴⁴.

Entrambe donne «angelo», non sono fatte per sostenere l'urto delle passioni terrene, calate in una realtà feroce, dominata soltanto dalle leggi della forza e

dell'interesse economico-politico. Ma se in *Adelchi* i personaggi appartengono all'Alto Medioevo, quando l'Italia era sotto il dominio dei Longobardi, e alle più «alte sfere» sociali, in Verga il quadro è ridimensionato all'ancora feudale ed arcaica Sicilia, dopo l'Unità d'Italia, e ad una realtà sociale più modesta e quotidiana, raccolta intorno alle «basse sfere»⁴⁵. Maria ed Ermengarda sono però accomunate dall'appartenenza alla schiera degli «oppressi» della storia e della ragion di stato in Manzoni, di chi passa attraverso la storia senza lasciare traccia di sé⁴⁶.

In Manzoni la visione è però rasserenata dalla fiducia in un Dio che trasforma la «provvida sventura» in Provvidenza, proiettando l'eroina in un destino escatologico e consolatorio di felicità ultraterrena. Ermengarda, purificata dalle sofferenze, diventa pronta «al Dio de' santi ascendere / santa del tuo patir»⁴⁷, muore mirando il cielo «col tremolo sguardo cercando il cielo»⁴⁸ ricomponendo nella pace la faccia esanime.

In Verga, invece, il pessimismo è più arido, totalizzante, e resta sempre ben distinto dalla fede sconfinata della ragazza in Dio, nonostante tutto, soprattutto quando, come Ermengarda, era ignara del vero destino che l'attendeva: «improvvida / d'un avvenir fallace», coltivava ancora «lievi pensier virginei»⁴⁹.

Ma il romanzo riflette ancora di più l'influenza del modello manzoniano, della Gertrude dei capitoli IX e X de *I Promessi sposi*⁵⁰ pur dipanandosi lungo due nuove direzioni: da un lato la ricerca in Verga di fatti reali, ispirati dalla soppressione nel 1866 delle Congregazioni religiose con la conseguente confisca dei beni ecclesiastici, e dall'altro gli amori romantici, sentimentali e tragici nei quali si ripete il binomio *amor-mors*, erede di una lunga tradizione classica che è possibile far risalire persino alle *Heroides* ovidiane⁵¹, le ventuno elegie in distici in cui lo scrittore augusteo, immagina che delle donne, eroine mitiche, scrivano delle lettere ai loro amanti leggendari dei quali lamentano la lontananza e la separazione. Lo schema è convenzionale: la donna conosce l'eroe, si invaghisce della sua bellezza e delle sue virtù, quindi avviene il distacco tra i due, le promesse di reciproca fedeltà, infine la morte della donna e l'epitaffio finale.

Con la seconda vicenda della monaca di Monza, nel monastero della quale Lucia cerca rifugio, su suggerimento di fra Cristoforo, Alessandro Manzoni rappresenta un fenomeno molto diffuso nella storia del Seicento: non solo la piaga diffusa della monacazione forzata in sé, ma del ben più grave problema della progressiva «corruzione» della volontà attuata attraverso le complesse dinamiche del «ricatto» affettivo e del reiterato «plagio» psicologico su minore, diremmo oggi⁵².

Corrotta è la volontà del Principe padre di Gertrude, per «eccesso» di forza, perché fa violenza al volere della figlia, opprimendola; corrotta è anche la volontà di Gertrude, per «difetto» di forza, perché non sa resistere al volere del padre, intransigente e severo, affrancandosi dal suo autoritarismo. Gertrude è certamente la vittima di un infame atto di prepotenza paterna ma, per Manzoni non solo il padre è colpevole e, a sua volta, vittima dei costumi dell'epoca, ma anche la figlia è una vittima-colpevole perché non sa opporre adeguata resistenza alle barbare usanze del tempo. Gertrude vive in un universo immaginario nel quale proietta la sua ansia soffocata di «onnipotenza», coltiva comunque il suo sogno inane di «potere», immaginando una

superiorità indiscussa. L'alternativa per lei al «buio» del chiostro è in uno splendore di figure mondane, di «festini» e di pranzi, di carrozze e vestiti. La «signora» vive infatti a volte proiettandosi nel passato, rimpiangendo ciò che non ha avuto, altre volte prelude il futuro, sognando ciò che non potrà avere: non si confronta comunque con il presente, non affronta il reale, non accetta in sostanza la sua vita attuale, senza abbellirla e trasfigurarla, ora con i propri rimpianti rancorosi ora con le proprie aspettative illusorie⁵³. Ma ciò finisce con il rafforzare la sua condizione di «infelice» e «sventurata», sopraffatta da un destino di cui è stata simultaneamente preda ed artefice⁵⁴.

È il «barocciaio», il barcaiolo, che accompagna madre e figlia, Agnese e Lucia, nel vicino convento, a presentare un primo ritratto generale della signora, mentre un secondo ritratto di Gertrude, più ravvicinato e particolareggiato, emerge soprattutto nel dialogo tra la monaca e il padre guardiano che precede l'ingresso e l'incontro successivo con Lucia. Si tratta di una descrizione fisica, ma nello stesso tempo psicologica e morale molto perspicua: è senz'altro una bella donna, ancora giovane e affascinante, ma di una bellezza «sfiorita», «sbattuta», «quasi scomposta», un velo nero da due parti e, sotto di esso, una bianca benda di lino. Questa presentazione iconica, di «velo nero», di «nero saio», «capelli neri», «occhi neri, subitanei, vivi, pieni d'espressione e di mistero» rivela sentimenti contrastanti: talora infatti lascia trasparire dal suo sguardo superbo la nobiltà del suo casato, poi, quasi assalita dal rimorso, china gli occhi. Alcune trasandatezze dimostrano che è una monaca recalcitrante nel seguire le regole del monastero: «la vita era infatti attillata con una certa cura mondana e dalla benda usciva, a volte, una ciocca di capelli, cosa dovuta forse o a dimenticanza o a disprezzo delle norme»⁵⁵. Ne emerge il ritratto di una personalità complicata, ambigua e sfuggente.

La lunga analesi manzoniana ripercorre i momenti più significativi del suo vissuto dal 1603 al 1627. Proveniva da una nobile famiglia spagnola, il padre era feudatario di Monza e principe di Milano. Riteneva così alta la sua posizione sociale da sembrargli che le sue pur cospicue ricchezze non bastassero a mantenere un tenore di vita consono al suo cetto elevato. Non si sa esattamente, dice il Manzoni, quanti figli avesse, ma era certo che questi aveva stabilito che i figli non primogeniti, maschi e femmine, dovessero farsi monaci o monache, cosicché il primogenito ereditasse tutte le sostanze del padre. Gertrude era tra i figli non primogeniti e ciò significava che il suo destino era stato segnato già da prima che nascesse. Tutta la sua infanzia trascorre in funzione di questa futura prospettiva: dalle bambole con cui gioca che ricordano figure di suore, ai santini, dai rimproveri del padre, all'allusione costante a quel che Gertrude sarebbe dovuta divenire da adulta, tutti espedienti per inculcarle l'idea della vita consacrata. A soli sei anni venne rinchiusa in convento dove le monache «faccendiere» e la badessa, allettate dal supporto economico che avrebbero ricevuto in cambio, grazie alla protezione di un personaggio in vista, altolocato e potente, come il padre della bambina, non esitano ad accettarla e a circondarla di cure premurose accordandole mille preferenze, come un posto distinto in dormitorio. Tra le ragazze presenti al convento non tutte però erano votate a divenire suore di clausura: alcune infatti si sarebbero sposate. Sono le compagne a la-

sciarle intendere che, oltre alla vita che si conduceva nel monastero, ne esisteva un'altra, parallela, ma fuori dalle sue mura.

Gertrude inizia a riflettere e realizza finalmente che il padre non le avrebbe mai permesso di seguire la stessa strada a cui alludevano le sue compagne. Nella ragazza nasce una profonda invidia per la sorte delle sue compagne più fortunate di lei sulle quali si vendica ostentando un contegno di falsa superiorità, vanità e orgoglio, affermando di essere «libera» di seguire la strada che più le aggradava, frutto dell'educazione cristiana sfalsata nella sua essenza di umiltà che le era stata trasmessa fin dalla più tenera età: «Tu devi essere la prima nel monastero perché il sangue si porta per tutto dove si va»⁵⁶. Ma ben presto le monache, aiutanti degli antagonisti di Gertrude, avvertendo il pericolo di perdere la loro «pupilla» e gli annessi vantaggi economici della sua influente famiglia di origine «riuscirono a convincerla e a farle scrivere la supplica al vicario in cui veniva chiaramente specificato il desiderio della ragazza di diventare monaca»⁵⁷.

Gertrude si pente subito di avere scritto la supplica: «La supplica non era ancora giunta [...] che Gertrude s'era pentita d'averla sottoscritta»⁵⁸ e pertanto scrive un'altra lettera indirizzata al padre in cui gli rivela la sua nuova risoluzione. La madre badessa convoca Gertrude nella sua cella per informarla che il padre è profondamente arrabbiato per la sua decisione improvvisa. Gertrude esce dal monastero, come era consuetudine, prima di prendere i voti, ritorna nella casa del padre che, assieme a tutta la famiglia, compresi i servitori della casa, si dimostrano freddi, introversi, la trattano con indifferenza e la isolano totalmente allo scopo di farle desiderare di ritornare al più presto nel convento di Monza.

Rispetto al Manzoni, Verga sovverte i ruoli: il padre di Maria si mostra al suo ritorno affabile e affettuoso, mentre è la matrigna spietata a isolarla, sotto un'apparenza di affabilità e gentilezza affettata, almeno all'inizio. La ragazza, impossibilitata a stabilire un dialogo con la propria famiglia, privata dell'amore familiare trova un po' di affetto e calore in un paggio che la rispettava ed era sempre gentile con lei. Gertrude se ne innamora, come Maria di Nino, e gli scrive una lettera che, purtroppo, è intercettata dalle mani del principe. Questi, dopo averla letta, non esita a licenziare il paggio e rinchiudere la figlia in una stanza sotto l'attenta sorveglianza di una cameriera.

Ma è soprattutto nel capitolo X che Manzoni realizza un autentico capolavoro stilistico amalgamando in un armonico intreccio una serie di sequenze che vanno dal tono grottesco al drammatico. E se il capitolo precedente era dominato dalla pietà dello scrittore per una povera creatura, vittima inconsapevole delle abitudini del secolo, che si risolveva nella lotta interiore di Gertrude, il Seicento barocco, pomposo ma vuoto, come Verga per la sua Maria dell'Ottocento, adesso il filo conduttore è sovvertito nella «condanna» etica implicitamente rivolta alla protagonista, succube della sua stessa debole volontà che l'ha portata ad essere sconfitta dall'assurdo costume del maggiorascato. Il capitolo si apre con un tono pietoso, quasi di commiserazione nei confronti di Gertrude che, dopo cinque giorni di segregazione in una stanza, sola e disperata, decide finalmente di scrivere una lettera al padre implorando il suo perdono ed esprimendo la sua totale abnegazione al suo volere.

Gertrude è mossa da sentimenti diversi e contrastanti: la vergogna, il rimorso, la paura del futuro, il timore della sua famiglia, ma soprattutto l'illusione di trovare degli «amici» e non dei «giudici severi» nei suoi genitori. Il gesto non è però sorretto da una ferma volontà ma da un incerto proposito di espiare una presunta «colpa», da uno slancio confuso che la ragazza vuole trasformare in un proposito di cambiamento e di bene. A contrastare quest'immagine di speranzosa innocenza è l'entrata in scena del principe-padre che, fedele ai suoi principi, completa l'opera di plagio sulla figlia considerata come un «ferro da battere mentr'era caldo»⁵⁹. Non riesce, o piuttosto non vuole cogliere in pieno, il dramma e il tormento che assilla la figlia, ma continua a sopraffarla approfittando di ogni suo momento di fragilità emotiva. Il padre, gretto e ipocrita, attraverso la lettera della figlia, coglie al volo la possibilità di attuare i suoi antichi propositi. Ordina che la ragazza venga portata in sua presenza sottolineando la «gravità» della sua azione, ma dall'altro allettandola con la speranza che per ogni fallo esiste un rimedio. La ragazza, nella sua disperata fame di affetto, sospira un affannoso «Ah sì» in cui riconosceva che la vita del secolo era troppo piena di pericoli per lei, ma che il padre interpreta deliberatamente come l'esplicito consenso della figlia ad accettare definitivamente la vita monastica.

Il sopraggiungere della madre e del fratello che applaudono e si congratulano con lei per la decisione presa, complicano il dramma di Gertrude, nato da un equivoco che assume immediatamente i connotati di una enorme tragedia: Gertrude, come trasognata, è privata per sempre di ogni possibilità di scegliere. È questo il momento più drammatico di tutta la vicenda: tutto è avvenuto così rapidamente da escludere ogni possibilità di resistenza e a lei non rimane che accettare ciò che non vorrebbe, ma che è incapace di rifiutare. Galvanizzata dai complimenti, approfitta del ritorno improvviso di ipocrita generosità del padre, disposto ad appagare ogni suo desiderio, «fuorché uno», sottolinea umoristicamente il Manzoni, chiedendogli di mandare via la cameriera che l'aveva tenuta rinchiusa come una carceriera.

Già il giorno successivo la famiglia accompagna Gertrude in convento. La notizia, divulgata agli amici e ai parenti, innesca i festeggiamenti, prima nel palazzo paterno e poi nel monastero. Durante il tragitto il padre le raccomanda di mostrarsi disinvolta e convinta dinanzi alle monache del convento presso cui stava ritornando e ripete più volte alla figlia le succinte parole che dovrà riferire alla badessa. Gertrude si sente raggelare il sangue e stringere il cuore sempre di più, sotto gli sguardi festosi della folla, complice inconsapevole del principe, al momento dell'arrivo a Monza, e soprattutto sotto la rigida vigilanza del padre che guida i suoi atteggiamenti, spia le sue mosse come redini invisibili, quando attraversa il cortile del convento. La sventurata arriva sulla porta del chiostro dove la badessa e le monache l'attendono. Dopo qualche attimo di esitazione, pronuncia le parole fatidiche che decideranno della sua vita. Mentre le monache la applaudono, la madre superiore chiama in disparte il principe-padre informandolo di non potere accettare la figlia qualora la sua scelta sia stata condizionata o costretta. Ma le poche parole scambiate costituiscono un'inutile formalità di rito tanto che presto la badessa e il principe si congedano.

Il giorno dopo la ragazza viene sottoposta dal vicario ad un ulteriore esame per accertare che la sua scelta sia stata spontanea e volontaria. Le domande di que-

st'uomo dabbene, anch'egli complice passivo del diabolico piano del principe, sono chiare e precise, persistono sulla sua libera decisione di farsi monaca e su eventuali minacce, pressioni o lusinghe ricevute. Gertrude, superato il primo momento di incertezza, diventa «più franca a mentire contro se stessa»⁶⁰. Anche questa volta il padre-padrone fa pesare su Gertrude la sua forza inducendola a rispondere alle domande del vicario senza lasciare trapelare alcuna esitazione che possa diventare motivo di dubbio per l'esaminatore.

Da quel giorno tutta la vita di Gertrude si trasformerà in una menzogna continua, come dimostra il commento del Manzoni sul suo travaglio interiore: «La vista delle spose le causava un'invidia, un rodimento intollerabile; allora ricomparivano nella sua mente i sogni d'amore, le fantasie dove avevano posto lo sfarzo dei vestiti, le carrozze, i sogni che sfumavano al solo fissare gli occhi in viso al principe»⁶¹. Dopo l'anno di noviziato, diventa monaca, ma da allora la sua vita trascorre in un continuo stato di tormento e di angoscia per la libertà perduta, per il rimpianto della sua bellezza che sarebbe sfiorita invano. Il passato, i raggiri, gli inganni per costringerla al chiostro provocano in lei un sentimento di ribellione, di «odio inveterato e compresso»⁶² che trova sfogo nelle angherie e nei dispetti fatti alle suore, di cui è divenuta badessa, nell'astio nutrito verso le educande di cui è maestra, solo perché destinate a vivere in quel mondo che a lei era ormai precluso a vita.

Di qui breve sarà il passo successivo verso l'atto sacrilego, di cui Gertrude è consapevole e responsabile: diventa l'amante di un uomo scellerato, Egidio, un nobile che abitava in un palazzo attiguo al monastero: «Egidio [...] osò rivolgerle il discorso. La sventurata rispose»⁶³. L'esperienza amorosa, di cui Manzoni omette i vari particolari per non suscitare «torbide passioni» che distogliessero dall'intento didascalico del suo romanzo, non è dettata dall'amore, ma da un desiderio represso di fuga ed evasione dal «carcere» della propria esistenza e sarà quest'avventura che la indurrà a commettere l'atto più errato e imperdonabile della sua vita: lasciarsi coinvolgere nel nefando assassinio di una conversa che aveva scoperto la sua tresca amorosa.

Da «vittima» Gertrude si trasforma nel finale in «carnefice» che riversa tutta la violenza ricevuta da bambina su un'altra donna, a sua volta innocente o semmai «colpevole» di avere visto l'autentico quadro di squallore in cui era precipitata la sua vita al punto da elemosinare l'amore e la comprensione, mai ricevuta dal padre, da parte di un uomo, tanto ricco quanto vile e senza scrupoli, che riesce ad esercitare su di lei il fascino di una nefasta attrazione.

Si conclude così la biografia di Gertrude per la quale Manzoni si è ispirato alle vicende reali, descritte dallo storico Giuseppe Ripamonti, di suor Maria Virginia de Leyva (1575–1650), monaca del monastero di S. Margherita a Monza, e di Giovanni Paolo Osio, vissuti alla fine del Cinquecento⁶⁴.

Anche la vicenda manzoniana, come quella verghiana, si sviluppa lungo un asse lineare, molto nitido sia sotto l'aspetto logico che cronologico. Lo scarto tra la *fabula* e l'intreccio risulta minimo. Più del romanzo verghiano, ha un'impostazione tradizionale: affianca alla trattazione della vicenda principale dei protagonisti, Renzo Tramaglino, operaio tessile, e la sua fidanzata, Lucia Mondella, le parallele biografie di altri personaggi storici, tra cui centrale è la collocazione della vita di

Gertrude. È una storia secondaria, dentro un'altra storia, un'ampia macrosequenza isolabile dal generale contesto narrativo, ovvero una digressione che si allontana dalla via maestra della vicenda principale per fornire notizie aggiuntive su altri personaggi, tuttavia funzionali all'evolversi del racconto stesso, fino ad assumere un ruolo chiave, quale il successivo rapimento di Lucia attuato con la collaborazione di molti attori: Don Rodrigo con la complicità del conte Attilio, dell'Innominato e, in subordine, dello scellerato Egidio per scivolare infine con un effetto «a cascata» sul tacito consenso della signora di Monza che lo rende possibile perché a sua volta ricattata in relazione all'assassinio della conversa⁶⁵.

Il narratore è eterodiegetico: lo scrittore adopera la terza persona per restare «fuori» dalla storia che racconta vicende accadute ad altri. Talvolta però entra a passi felpati al suo interno intervenendo esplicitamente con i suoi commenti personali, espressi in prima persona per cui la sua voce dentro il testo, come diffusa, determina momenti di pausa dell'azione, rallentando il ritmo della narrazione. Interviene con riflessioni e commenti per coinvolgere il pubblico dei lettori utilizzando la tecnica dell'ironia che crea effetti di straniamento e distanza emotiva tra il sentire dell'autore e quello dei personaggi di estrazione popolare verso i quali Manzoni assume un atteggiamento di bonario paternalismo⁶⁶.

Il narratore è altresì onnisciente perché «conosce» tutto della storia insinuandosi anche dentro i pensieri e le emozioni più recondite dei personaggi. L'autore usa i tempi dell'imperfetto e del trapassato prossimo con funzione prospettica di sfondo, il passato remoto e il trapassato remoto per esprimere invece le azioni dei personaggi, soprattutto per accrescere l'effetto realistico e compiuto di eventi già conclusi. Il narratore si identifica quasi del tutto con l'autore, ma non con l'*Anonimo*, il fittizio autore reale del manoscritto seicentesco originale ritrovato e da cui Manzoni avrebbe ricavato la storia del suo romanzo riadattandola ai canoni linguistici del XIX secolo.

La focalizzazione del racconto è zero in quanto il narratore non fa vedere gli eventi dal punto di vista di questo o quel personaggio, ma usa in prevalenza una prospettiva illimitata e onnicomprensiva, capace di inglobare gli eventi del passato, del presente e del futuro.

Si alternano sequenze narrative, descrittive, dialogiche, riflessive e sommari. A volte ricorre il discorso raccontato, quando il narratore riassume in modo sommario le parole del personaggio con oggettività e distacco. La descrizione di Gertrude è dapprima fisica per procedere gradualmente verso l'indagine interiore che la completa, fino a realizzare un ritratto a tutto tondo rimasto indelebile nel tempo nella memoria dei lettori⁶⁷.

L' ERETICA DI HORNBY

L'ultimo e più recente romanzo storico della triade narratologica esaminata, *La monaca* dell'autrice e avvocatessa palermitana, naturalizzata inglese, Simonetta Agnello Hornby, ci riporta di nuovo agli anni della conquista della libertà di pensiero e di au-

todeterminazione, a un'epoca gloriosa della storia italiana del Risorgimento. Anche qui viene narrata la vicenda tragica di una giovane aristocratica messinese, Agata, trattata in parallelo con la storia drammatica dell'Italia risorgimentale. Le pagine del romanzo presentano il periodo che va dal 15 agosto 1839 all'aprile 1848. La città di Messina era allora fiorente, grazie alle ricchezze di antiche famiglie nobiliari e di caste mercantili, fedele al re Borbone ed era sempre stata rivale di Palermo. Le facciate dei palazzi erano illuminate da lampioni a gas ed era tanto il prestigio di cui godeva, poiché era sede di una delle università più antiche d'Europa. I suoi abitanti avevano conosciuto una rinascita soltanto dopo la devastazione provocata da violente catastrofi: la pestilenza del 1742, il terremoto del 1783 e il nubifragio del 1824. Nel primo capitolo infatti è presentata come una cittadina esausta e desolata, ma al tempo stesso in fermento per l'imminente processione della festa dell'Assunzione, descritta nei più minuti dettagli e che, ripetuta di anno in anno, era divenuta una tradizione che serviva a sollecitare il senso di unità dei suoi abitanti e la rinascita dell'orgoglio civico.

Accanto allo scenario della festa cittadina, la Hornby fa un'accurata ricostruzione storica dell'epoca in cui ambienta la vicenda del suo romanzo. La realtà storica del tempo, fino ad allora statica, fu scossa dai venti di rivoluzione che circolavano nel resto dell'Europa. Non vi era libertà di stampa, i libri venivano controllati e chi ne possedeva uno non in linea con l'ideologia del tempo, poteva essere messo in stato di accusa. Ferdinando II si presentava come un monarca isolato, privo di esperienza. Sotto la sua guida la questione dello zolfo, la cui esportazione era una risorsa molto importante per l'economia della Sicilia, diventò un incubo per il governo dal 1798. Questa data infatti segnò la conquista del monopolio dello zolfo da parte degli Inglesi. Quest'ultimi intrattenevano affari commerciali con i Borbone. Ma il re era risoluto nel voler dare libero arbitrio ai Francesi sullo zolfo, senza pensare alle conseguenze: il crollo delle vendite e dei proventi ricavati dalle esportazioni. In più in Spagna i moti sassoni avevano scosso la monarchia borbonica, la massoneria era forte anche a Messina, dove il potere dell'aristocrazia era ormai privo di effettiva autorità. La popolazione era divisa in due schieramenti opposti: i monarchici, fedeli ai Borbone, e quanti invece speravano in un cambiamento che potesse portare la libertà e far trionfare le idee della massoneria.

In un simile contesto storico-culturale sul quale l'autrice si è meticolosamente documentata, viene incorniciata la famiglia di Don Peppino Padellani di Opiri, alla quale appartiene Agata, la giovane protagonista tredicenne, come la Maria verghiana, ultima di cinque figlie. La sua famiglia era molto rispettata e ammirata a Messina e i ricevimenti che allestiva erano famosi per la loro squisita eleganza e raffinatezza. Il padre era un cadetto di nobilissima famiglia napoletana e gentiluomo della Chiave d'Oro del re Ferdinando I. Dopo la morte del sovrano, era stato trasferito in Sicilia e gli era stato dato il titolo di maresciallo dell'esercito del Regno delle Due Sicilie. Nel XIX secolo la stirpe delle famiglie si fondava principalmente sull'elevatezza del rango d'appartenenza, ma ancora di più sull'opulenza economica detenuta e ostentata. Il padre di Agata successivamente si era dedicato alla famiglia, ma purtroppo quest'ultima, per gli sperperi eccessivi, perderà il suo fasto rimanen-

dole infine solo il titolo nobiliare. Dopo la morte del padre, la famiglia caduta in disgrazia si trasferisce da Messina a Napoli e purtroppo, in quegli anni di decadenza, non era sufficiente lo stemma di una famiglia blasonata per sposare una fanciulla. Entra così in campo lo stesso argomento manzoniano e verghiano della monacazione forzata. Agata non possedendo più una dote, è costretta dalla madre, donna Gesuela, ad entrare in convento e, contestualmente, a rinunciare al suo matrimonio con il ventenne Giacomo Lepre, ricco e di rango superiore al suo. I due si amavano con sincerità, abitando l'uno nella casa dirimpetto all'altra. La vicendevole lettura primaverile, chiusi nei rispettivi balconi, era stata l'occasione per iniziare a conoscersi, sia pure ad una distanza «ravvicinata»:

Lei si svegliava prima delle sorelle e andava a leggere sul balcone; il clima era già primaverile e le bastava mettersi la mantellina sulle spalle. La strada era deserta. Lui era sul balcone dirimpetto. Si conoscevano poco: frequentavano gli stessi salotti, ma Giacomo aveva vent'anni e per molto tempo non aveva fatto caso a lei. Si erano innamorati guardandosi di sfuggita, poi dritto negli occhi, poi mostrando l'uno all'altra il frontespizio dei libri che leggevano e parlando a gesti⁶⁸.

Rispetto all'antecedente verghiano, il modello viene capovolto: non è la morte della madre a determinare la catastrofe che dà il via alla vicenda, ma quella ritenuta più tragica del *pater familias* che, spesso, per le famiglie dei secoli passati, era il perno su cui ruotava tutta l'economia e il destino familiare. La ragione della monacazione è anche in questo caso arida, suggerita dalle asettiche leggi economiche della sussistenza: è infatti la condizione necessaria per usufruire, dopo la morte di Don Pepino, di una pensione vitalizia da parte del re, tale da consentire un tenore di vita dignitoso alla famiglia d'origine di Agata. Anche Agata, come Gertrude e Maria, viene sacrificata senza pietà sull'altare degli egoismi familiari e sociali, accoglie malvolentieri la decisione che è costretta a subire suo malgrado. Imbarcatasi con la madre su un piroscafo in partenza dalla Sicilia per la Campania, incontra un giovane inglese, il capitano James Garson. Il viaggio è complicato da una tempesta, ma l'incontro dei due a bordo, sul ponte, diventa l'occasione di sfogo confidenziale per Agata che non esita a narrargli le vicissitudini della sua esistenza. Come per Gertrude e Maria, anche per lei traumatico è l'arrivo in convento, accolta dalla Madre Maria Crocefissa, zia paterna e badessa del convento:

Era come se la badessa e le due monache che li aspettavano sapessero che Agata sarebbe arrivata in lagrime. Le monache la presero, le tolsero scialle e velo senza darle la possibilità di protestare e la spinsero tenendola per le braccia attraverso la sala del Capitolo, le stanze di passaggio e la breve rampa di scale, finché non raggiunsero il coro. Quindi la costrinsero a inginocchiarsi davanti alla ringhiera di legno dorato che dava sulla navata della chiesa. Agata appoggiò la fronte sul legno e continuò a lagrimare⁶⁹.

La ragazza si adatta in fretta alle abitudini della vita monastica, anche se la realtà del monastero di San Giorgio Stilita nel quale è relegata non è quella idillica di un ameno *hortus pacis* che tutti presumono dall'esterno. In quell'ambiente apparen-

temente sereno si scopre che spesso, dietro lo snocciolare le preghiere quotidiane, la melodia dei canti, il lavoro in cucina, nel rispetto della Regola benedettina dell'*ora et labora*, si celano intrighi, inganni, odi, gelosie, invidie, vendette, passioni illecite e persino scandali. La descrizione dell'ambiente claustrale è molto accurata e minuziosa: i monasteri erano considerati come luoghi santi e incorrotti, ma a causa della coercizione monacale, non rispondente ad autentiche e libere vocazioni, molte giovani ragazze si sentivano incarcerate, finivano per lasciarsi andare, per non prendersi più cura di se stesse e, nei casi più estremi, impazzivano o desideravano ardentemente la morte, pur di non soffrire più. Tuttavia, per conservare l'aura di sacralità del monastero, considerato un «orto della salute», ma soprattutto per impedire che gli scandali consumati al suo interno trapelassero all'esterno, alcune monache, non ligie alle loro severe norme, o quante creavano «scompiglio» venivano trasferite in monasteri più piccoli e marginali, abbandonate alla solitudine e all'oblio.

Agata, a differenza della Gertrude manzoniana, volubile e debole di volontà, o della Maria verghiana, creatura fragile e indifesa, si dimostra una donna dal carattere forte, combattivo e determinato: è l'eroina che cerca la libertà e la giustizia, pur vivendo in un secolo oppositivo. Vive la pace del monastero con abbandono, ma nello stesso tempo continua a sognare imperterrita di essere libera ed emancipata. Riesce a vincere la frustrazione, la sofferenza, il senso di monotonia e l'abbattimento attraverso la strada liberatoria della cultura, dello studio e della conoscenza: legge con avidità e passione i libri che il capitano Garson le spedisce con regolarità, soprattutto *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen; studia le proprietà delle piante e delle erbe officinali, si distrae in cucina preparando il pane o i dolci per coadiuvare l'economia del convento, si tiene aggiornata, quando va a trovare in casa la sorella Sandra e il cognato, carbonaro convinto, sull'evolversi degli eventi politici e dei moti rivoluzionari del 1848 che avrebbero portato verso la libertà e la successiva Unità d'Italia. Ma, pur essendosi adattata alle consuetudini del monastero, anche lei, come la Gertrude manzoniana e la Maria verghiana, è sballottata nella dicotomia di due opposte aspirazioni: il desiderio di ritornare a vivere libera nel mondo, e la religione che la «relega» ed emargina dal medesimo. Anche lei non vuole deludere i familiari, soprattutto la zia badessa, ma d'altra parte non vuole rinunciare ai suoi sogni e al suo futuro. In un momento di sconforto confida i suoi dubbi in confessione al cardinale Vincenzo Padellani che, invece di rincuorarla, la sottoporà ad un controllo sempre più rigido e soffocante, a differenza del vicario esaminatore di Gertrude in Manzoni che tenterà di dissuaderla qualora fosse stata costretta a prendere quella decisione contro la sua volontà. Gradualmente il ricordo del primo amore di Agata, Giacomo Lepre, si affievolisce, anche a causa del tempo trascorso e della lontananza, di fronte all'amore nascente e più maturo per James, lo straniero, che significativamente porta lo stesso nome del precedente.

L'impianto del romanzo è decisamente realistico, lo stile della scrittura è semplice, rapido e incalzante: vi prevale il periodo paratattico, il modo indicativo dell'oggettività, con pause narrative determinate dalle attente ricostruzioni storico-culturali, frutto di accurata ricerca delle fonti.

La ragazza ritorna un'ultima volta in famiglia, prima di pronunciare i voti definitivi con i quali accetterà la vita nel chiostro. La conclusione del romanzo resta tuttavia un finale aperto, lasciato nel vago, che punta all'immaginazione e al cuore del lettore. Indicativo è il *flash* cinematografico sull'incontro finale tra Agata e James mentre contemplano «un gabbiano» che «gridò forte nell'aria. Sembrava un pianto».

Non più la Gertrude «deturpata» dal male ricevuto e, a sua volta commesso, né la tenera capinera verghiana, contrita e ripiegata in se stessa, colta nel suo ultimo flebile e lacrimoso addio alla vita, ma un gabbiano coraggioso che quella stessa vita, pur nelle sue apparenti contraddizioni insolubili, celebra ed esalta volando nella spazialità sconfinata di un cielo sempre lacrimoso, ma aperto a possibilità inesplorate sul futuro.

Il romanzo della monaca «eretica», come lo ha esplicitamente definito la stessa Hornby in un'intervista a *Il fatto quotidiano* del 13 ottobre 2013 è senz'altro una storia singolare di emancipazione di una donna dell'Ottocento «forzata sempre dalla famiglia a farsi monaca e a non formarne una propria», anche se non possiede l'ampio respiro di grandi «affabulatori», più attenti all'indagine intima, alle emozioni sapientemente orchestrate ed al tormento psicologico, quali restano il Manzoni e il Verga⁷⁰.

Pur con le sostanziali analogie tematiche e le marcate differenze stilistiche, la «Signora» di Manzoni, la «Capinera» di Verga e l'«Eretica» della Hornby sono tre storie esemplari di violenza umana, individuale e collettiva, di ieri, ma anche di oggi. Si pensi alla sofferta condizione di molte donne musulmane, sottomesse all'interno di una società pseudo-religiosa e maschilista che nega loro anche i più elementari diritti, come quello all'istruzione o, senza andare geograficamente lontano, alla frequente violenza esercitata dal *vir* sulla donna, fino alla *vis* estrema della morte, anche in paesi progrediti e civilizzati del mondo occidentale europeo. Ma queste sono altre storie, quelle del XXI secolo, purtroppo in parte già scritte e documentate, ma troppo in fretta consumate sui *media* e dimenticate.

NOTE

¹ M. Muscariello, *Le passioni della scrittura. Studi sul primo Verga*, Liguori, Napoli 1989.

² D. Diderot, *La religiosa*, trad. a cura di S. Spero, Marsilio, Milano 2002, pp. 54–59.

³ L. Jannuzzi, *Sul primo Verga*, Loffredo, Napoli 1995.

⁴ Cfr. M. G. Giordano, *Il Verismo, Verga e i veristi minori*, Conte, Napoli 1992, p. 7.

⁵ Cfr. I. Gambacorti, *Verga a Firenze*, Editrice Le Lettere, Firenze 1994, p. 32.

⁶ R. Fedi, *Giovanni Verga*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 2002.

⁷ Cfr. G. Raya, *Vita di Giovanni Verga*, Herder, Roma 1990, p. 89.

⁸ Cfr. L. Romano, *Verga. Le opere giovanili e l'adesione al Verismo*, G. B. Palumbo, Palermo 2008, p.70.

⁹ R. Scrivano, *Strutture narrative. Da Manzoni a Verga*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1994.

¹⁰ C. Guarrera, *Lo stile della voce. Mimesi del parlato da Verga a Consolo*, Sicania, Messina 1996.

¹¹ E. Rossi, *La voce narrante in Verga, Pirandello, Scotellaro*, Universitalia, Roma 2007.

- ¹² Cfr. G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Liguori, Napoli 1980, p. 56.
- ¹³ Cfr. G. Verga, *Storia di una capinera*, Newton Compton, Milano 1993, pp. 6–7.
- ¹⁴ Cfr. M. G. Riccobono, *Donne, mari, cieli. Studi su Verga*, «Rivista di Letteratura italiana», vol. 38, 1, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2009, p. 125.
- ¹⁵ G. Lo Castro, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2001.
- ¹⁶ Cfr. D. Marchese, *La poetica del paesaggio nelle novelle rusticane di Giovanni Verga*, Bonanno, Acireale-Roma 2009, p. 45.
- ¹⁷ N. Merola, *La linea siciliana della narrativa moderna. Verga, Pirandello & C.*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006.
- ¹⁸ Ivi, p. 24.
- ¹⁹ V. Roda, *Verga e le patologie della casa*, Clueb, Bologna 2002.
- ²⁰ AA.VV., *Famiglia e società nell'opera di G. Verga*, a cura di N. Cacciaglia, N. Neiger, R. Pavese, Olschki, Firenze 1991, p.93
- ²¹ Ivi.
- ²² R. Luperini, *Pessimismo e verismo in Giovanni Verga*, Utet, Torino 2009.
- ²³ N. Vacante, *L'estremo realismo di Verga. Un percorso genetico bloccato*, B. A. Graphis, Bari 2000.
- ²⁴ Cfr. G. V. Catullo, *Carmi. L'amore. Sofferenza e gioia*, a cura di L. Bernobini, A. Antolli, Loffredo, Napoli 2015, p. 57.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ S. Cigliana, *L'immaginario di Verga. Saggi critici. Con documenti del laboratorio verghiano*, Salerno, Roma 2006.
- ²⁷ Ivi, p. 89.
- ²⁸ Ivi, p. 87.
- ²⁹ Ivi, p. 97.
- ³⁰ S. Pautasso, *Progetto e silenzio. Appunti per una lettura dell'opera di Giovanni Verga*, Arcipelago Edizioni, Milano 1990.
- ³¹ M. Dardano, *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Carocci, Roma 2008.
- ³² R. Luperini, *Verga moderno*, Laterza, Bari 2005.
- ³³ V. Masiello, *Icone della modernità inquieta. Storie di vinti e di vite mancate. Riletture e restauri di Verga e Pirandello*. Palomar di Alternative, Bari 2007.
- ³⁴ Ivi, p. 132.
- ³⁵ Cfr. R. Luperini, *Verga. Le opere giovanili e l'adesione al Verismo*, G. B. Palumbo, Palermo 2008, p. 70.
- ³⁶ Ivi, p. 133.
- ³⁷ Ivi, p. 84.
- ³⁸ C. Ciccìa, *Gli scrittori che hanno unito l'Italia*, Libreria Padovana, Padova 2010, p. 78.
- ³⁹ A. Di Benedetto, *Verga, D'Annunzio, Pirandello*, Fogola, Torino 1994, p. 32.
- ⁴⁰ L. Giancristofaro, *Il segno dei vinti. Lettura antropologica dell'opera di Verga*, Carabba, Lanciano 2005.
- ⁴¹ Ivi, p. 9.
- ⁴² M. G. Giordano, *Il Verismo, Verga e i veristi minori*, cit., p. 87.
- ⁴³ Cfr. A. Manzoni, *Adelchi*, a cura di A. Giordano, Fabbri editori, Milano 1995.
- ⁴⁴ Ivi, vv.17–18.
- ⁴⁵ C. Ciccìa, *Gli scrittori che hanno unito l'Italia*, cit., p. 105.
- ⁴⁶ A. Di Benedetto, *Verga, D'Annunzio, Pirandello*, cit., p. 106.
- ⁴⁷ A. Manzoni, *Adelchi*, cit., vv. 21–24.
- ⁴⁸ Ivi, v.6.

- ⁴⁹ Ivi, vv.110–112.
- ⁵⁰ A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di A. Perissinotto, Paravia, Milano 2014.
- ⁵¹ Cfr. P. N. Ovidio, *Heroides*, a cura di P. Fornaro, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 1999, p. 78.
- ⁵² Cfr. G. Nencioni, *La lingua di Manzoni*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 149.
- ⁵³ R. Gervaso, *La monaca di Monza. Venere in convento*, Bompiani, Bergamo 1984.
- ⁵⁴ E. Bonora, *La monaca di Monza nella storia*, in «*Manzoni e la via italiana al realismo*», Liguori, Napoli 1989.
- ⁵⁵ S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Rizzoli, Milano 1968, p. 75.
- ⁵⁶ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di A. Perissinotto, Paravia, Milano 2014, p. 251.
- ⁵⁷ Ivi, p. 262.
- ⁵⁸ Ivi, p. 264.
- ⁵⁹ Ivi, p. 265.
- ⁶⁰ Ivi, p. 266.
- ⁶¹ Ivi, p. 276.
- ⁶² Ivi, p. 278.
- ⁶³ Ivi, p. 280.
- ⁶⁴ G. Farinelli, E. Paccagnini, (a cura di), *Vita e processo di suor Virginia Maria de Leyva, Monaca di Monza*, Garzanti, Milano 1985.
- ⁶⁵ E. Guameri, *Monaca per sempre. Marianna de Leyva tra romanzo e documento*, Sellerio, Palermo 2003.
- ⁶⁶ M. C. Giannini, *Leyva Virginia Maria de*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LXV vol., Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 2004.
- ⁶⁷ M. Marazza, *Il segreto della Monaca di Monza*, Fabbri Editori, Milano 2014.
- ⁶⁸ S. Agnello Hornby, *La monaca*, Feltrinelli, Milano, 2010, p. 78.
- ⁶⁹ Ivi, p. 201.
- ⁷⁰ Cfr. P. Pellini, *Verga*, Il Mulino, Bologna 2012, p. 67.

Cosa resta di Pasolini¹

MILLY CURCIO

LICEO SCIENTIFICO LUIGI SICILIANI DI CATANZARO

SONO ADDIRITTURA APERTE LE PORTE DEL PALAZZO NEL 2022 PER CELEBRARE, IN SENATO, I CENTO ANNI DALLA NASCITA DI PIER PAOLO PASOLINI. DI QUELLO STESSO PALAZZO² CONTRO IL QUALE PASOLINI PER TUTTA LA VITA, E IN PARTICOLARE NEGLI ULTIMI ANNI, SI ERA DURAMENTE SCAGLIATO NON RISPARMIANDO NESSUNO DEI SUOI ABITANTI.

LO HA FATTO CON CORAGGIO, CON SCANDALO, SENZA FILTRI, CON UNA SPREGIUDICATEZZA E UNA PASSIONE CIVILE FUORI DAL COMUNE, SPINTO DALL'ESIGENZA DI AFFRONTARE I NODI DELLA vita italiana del tempo, di indagare sulle grandi e veloci trasformazioni della società contemporanea, di sviscerare capillarmente le cause più profonde di una crisi epocale che investiva (e investe), secondo lui, tutti i settori della società, dalla politica alla cultura al costume, crisi che egli vive sulla sua pelle, dall'interno.

Per farlo in maniera più efficace accetta, negli ultimi 15 anni, di tenere alcune rubriche fisse sui più diffusi giornali del tempo (quotidiani e settimanali). E così dalle colonne de *Il Mondo*, *il Tempo*, *Corriere della Sera*, *Paese Sera*, egli dialoga con i lettori, risponde alle loro domande, polemizza, si pone dei perché, cerca di fornire delle risposte al bisogno profondo di capire, esigenza che condivide con numerosissimi lettori con cui chiacchiera, discute, si indigna. Sono scritti duri, aspri, dissacranti che toccano argomenti che coinvolgono milioni di uomini e che testimoniano dell'eccezionale impegno e della partecipazione appassionata al rinnovamento della vita sociale, della letteratura, del costume di un intellettuale sempre in prima linea. E sono pagine davvero 'rivoluzionarie' perché, ancor oggi, a distanza di decenni, riescono a provocare idee al di fuori da ogni canone e da ogni codice prestabilito.

L'articolo delle lucciole («ricordo, abbastanza straziante, del passato»)³, *il Discorso dei capelli*, *Il PCI ai giovani* sugli scontri a Valle Giulia tra studenti e poliziotti,

e ancora gli articoli contro il consumismo, nuovo Potere senza volto, sull'omologazione culturale che ne è conseguita, quelli sulla crisi della Chiesa o sulla trasformazione della classe politica e sulla mutazione antropologica degli Italiani sono ormai entrati nella memoria collettiva. E come non ricordare *Il romanzo delle stragi?* Quell'«io so», «io so», «io so», che apre e scandisce il ritmo del testo, ripetuto ossessivamente («io so tutti questi nomi e so tutti i fatti (attentati alle istituzioni e stragi) di cui si sono resi colpevoli. Io so. Ma non ho le prove»⁴), e che risuona ancora nelle orecchie e nelle coscienze di chi quegli anni li ha vissuti, ma, insieme ai tanti scritti del Pasolini polemico, è anche oggetto di studio per le nuove generazioni che si accingono a entrare nel mondo del giornalismo. Nel peggiore dei casi, gli scritti dell'ultima straordinaria stagione giornalistica pasoliniana sono divenuti materia ghiotta per 'citazioni d'autore' di cui si appropria, talvolta manipolandoli e decontestualizzandoli, lo sconfinato popolo del Web. Non c'è giorno che il Pasolini *eretico*, *corsaro* e *luterano* non appaia qua e là sulla carta stampata e sui social, citato, ahimè, troppo spesso a sproposito, una sorta di prodotto nazional-popolare per quell'industria cosiddetta culturale che certamente Pasolini non amava per quanto, come dichiarò, egli stesso se ne servisse «cinicamente». Pasolini è oramai patrimonio di tutti, suo malgrado, la sua immagine campeggia perfino sui muri delle strade: mai in vita il poeta di Casarsa avrebbe immaginato di diventare col tempo un'icona pop, quasi un santino, spesso un'immagine 'deformata' e utile sia alla Destra che alla Sinistra, sia ai vecchi che ai giovani («Dopo la mia morte non si sentirà la mia mancanza: l'ambiguità importa finché è vivo l'Ambiguo...», scriveva da cattivo profeta⁵). Non ultimo un pezzo di Marco Belpoliti, *Pasolini, Meloni e il cuore*⁶, in cui il tema di fondo è: cosa direbbe oggi Pasolini della situazione politica italiana, cosa della Sinistra, cosa della Destra e della Meloni?

Walter Siti, il più assiduo tra gli studiosi di Pasolini, così sintetizza:

C'è stato un momento, subito dopo la sua morte, che Pasolini è diventato di moda proprio com'era accaduto al povero Pavese. [...] A un qualunque incontro in piazza o in libreria, bastava che sul manifesto si parlasse di Pasolini e accorrevano il doppio del pubblico che sarebbe accorso per qualunque scrittore anche più bravo di lui. Io, che già passavo per uno che lo conosceva bene, non ne potevo più di sentirmi chiedere che cosa avrebbe pensato Pasolini dell'edonismo reaganiano o delle Brigate rosse. Si parlava di lui poco meno che come di un profeta. Viceversa, per reazione, c'era chi sosteneva che lui fosse stato poeta solo quando non scriveva versi, che la sua retorica fosse stata stucchevole, che il suo populismo sentimentale apparisse ormai ideologicamente dannoso e stilisticamente arretrato. Lo si dannava in quanto pedofilo; tutti ne rivendicavano politicamente un pezzetto (i comunisti, i fascisti, i radicali, persino la Lega nord) e tutti lo biasimavano per ciò che sembrava aver concesso agli avversari; tutto pur di non fare la fatica di leggerlo⁷.

Pasolini è quindi vivo più che mai nella memoria collettiva, a quasi cinquant'anni dalla morte: centinaia e centinaia di manifestazioni, più o meno significative, saggi (33 i volumi su di lui solo nei primi cinque mesi del 2022) che non aggiungono nulla alla conoscenza dell'autore, spettacoli teatrali e non, riedizioni dell'opera pasoliniana,



mostre e installazioni: una ricorrenza, quella del centenario dalla nascita, che non è sfuggita a nessuno, neanche agli *street artist* che hanno disseminato ritratti giganteschi dello scrittore in numerosi paesi e città italiani, da Narni a Scampia, fino a Ostia, Bari, Pescara, Udine, Roma.

Ma è tutto oro quel che luccica?

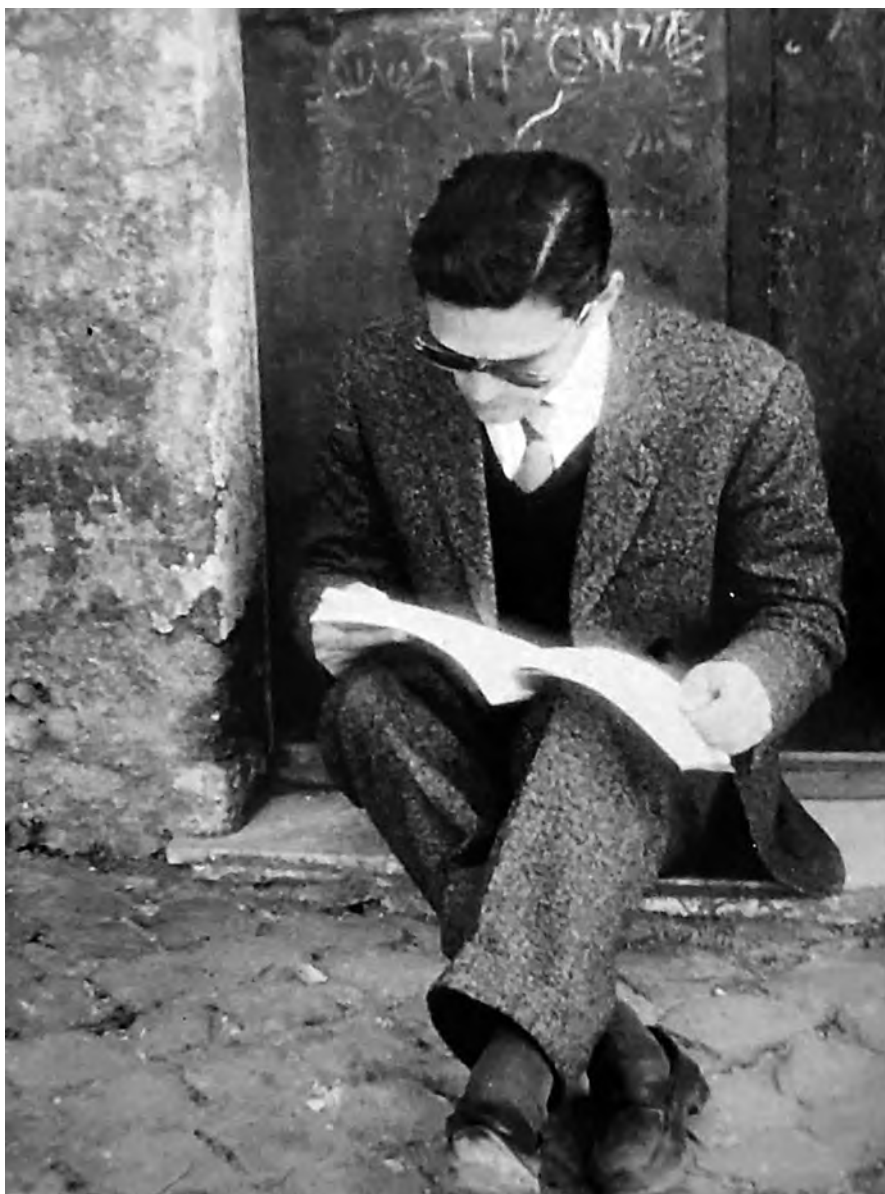
Da «magnifico dilettante che si è misurato in mille cose»⁸, come vuole Paolo Mauri, a genio incompreso e profeta inascoltato: definizioni talvolta iperboliche che servono solo a creare ulteriore caos (*Il Caos*⁹ è il titolo di una rubrica settimanale che Pasolini tenne sul «Tempo» tra il 1968 e il 1970) intorno a un personaggio sicuramente non classificabile, non definibile, dal ritratto multiforme e pieno di contraddizioni. Gran parte della critica *post mortem*, difatti, più che chiarire l'opera, ha cavalcato gli stereotipi di certa stampa, esaltando quei *cliché* comportamentali di Pasolini e quelle clamorose posizioni *eretice* che renderebbero persino comprensibile la sua oscura fine.

Chi era veramente Pasolini?

Pasolini è stato un autore attraverso differenti linguaggi espressivi, con un pensiero sempre presente sulla scena culturale italiana, ininterrottamente, dal 1942, quando appena ventenne pubblicò *Poesie a Casarsa* che attirò l'attenzione entusiasta di Gianfranco Contini, fino al 2 novembre 1975.

Da intellettuale scandaloso e controcorrente in vita ad autore ormai 'canonizzato' con la pubblicazione dei dieci volumi dei Meridiani Mondadori, a cura

di Walter Siti, che includono opere edite e inedite, alcune delle quali rimaste incomplete. Insomma, di Pasolini si parla, se ne parla molto, ma tutto questo manifesto interesse intorno alla figura dell'intellettuale un tempo 'maledetto' corrisponde realmente presso il grande pubblico a una sostanziale conoscenza dello stesso? Nell'immaginario collettivo Pasolini, come ho già detto, è il coraggioso interprete della



realtà contemporanea, il profeta che ha anticipato notevolmente i tempi che oggi stiamo vivendo, che ci ha messo in guardia dagli effetti disastrosi del consumismo di massa e dell'omologazione culturale, che ha accusato il Palazzo di essere completamente scollato dalla realtà (ci sono un 'fuori, e un 'dentro' il Palazzo: due mondi distanti e contrapposti che mai si incontrano) e artefice dei più atroci crimini, tra cui la strategia della tensione e le stragi di Stato. Ma nell'immaginario collettivo Pasolini è soprattutto l'uomo assassinato barbaramente per la sua diversità, il perseguitato che subisce ingiustamente ben trentatré processi, la vittima di un complotto di quel Potere contro cui urlava, e forte, dalle pagine dei giornali.

È l'autorevole voce di un poeta come Andrea Zanzotto a precisare, già nel 1977, che non sul personaggio bisogna puntare i riflettori, bensì sull'opera, quella poetica in particolare. È Zanzotto tra i primi a dedicare a Pasolini tre illuminanti e densi microsaggi che ne propongono una diversa e più approfondita lettura: un occhio critico acutissimo, quello di Zanzotto, che riesce ad andare dritto alla sostanza delle cose, non senza dichiarare apertamente il proprio disagio di fronte all'immagine mediatica del Pasolini protagonista, come vuole una celebre canzone di De André, di «una storia sbagliata»¹⁰.

Così Zanzotto:

Mentre si vorrebbe parlare della vita di Pasolini, della sua opera, e non della sua morte (con tutte le componenti di vacuità e insignificanza che pesano sempre in ogni morte), si è respinti. Nel caso di Pasolini diventa assiomatico misurarsi con la fascinazione di questo sangue versato così inutilmente, eppure [...] così «inevitabilmente». Si è come in faccia a un «destino» realizzatosi proprio perché radicato in un fantasma inconscio, in un fantasma di destino [...] ¹¹. Pasolini è stato un'altra volta ucciso per privazione di silenzio, dal frastuono turpe, intorno alla sua morte, da una bavosa torbidezza di informazione per ridondanza. Lui era, prima di tutto, poeta¹².

Per avvicinarsi a Pasolini, secondo Zanzotto, bisogna ripartire prima di tutto dall'esperienza friulana, non solo poetica in senso stretto ma anche pedagogica. Un'operazione innovativa che non ha pari nella letteratura del Novecento: gli anni a Casarsa, nell'immediato dopoguerra, sono quelli della ricerca di un linguaggio che sia una sorta di «volgare illustre», che diventa appunto il casarsese popolare, e cioè la lingua materna e primitiva dei contadini friulani percepita essenzialmente come lingua della poesia. E sono anni in cui questa esperienza singolare di pura sperimentazione di un poeta-ragazzo poco più che ventenne dà vita a una fervida officina poetica, che è innanzitutto un'operazione pedagogica perché il maestro Pasolini, che non parla il friulano, insegna a far poesia e, allo stesso tempo, impara dai suoi allievi che invece il friulano lo parlano.

In una lunga intervista a Jean Dufлот, in merito alla funzione da lui attribuita al friulano in tante poesie, Pasolini così risponde:

Io mi sono imbevuto del dialetto friulano in mezzo ai contadini, senza mai però parlarlo veramente a mia volta. L'ho studiato da vicino solo dopo aver iniziato a fare tentativi poetici in questa lingua. Qualcosa come una passione mistica, una sorta di

febrilismo, mi spingevano ad impadronirmi di questa vecchia lingua contadina, alla stregua dei poeti provenzali che scrivevano in dialetto, in un paese dove l'unità della lingua ufficiale si era stabilita da tempi immemorabili. Il gusto di una ricerca arcaica... Avevo diciassette anni. Scrivevo queste prime poesie friulane quando era in piena voga l'ermetismo, il cui maestro era Ungaretti. [...] Presi molto ingenuamente il partito di essere incomprensibile, e scelsi a questo fine il dialetto friulano. Era per me il massimo dell'ermetismo, dell'oscurità, del rifiuto di comunicare. Invece è successo ciò che non mi aspettavo. La frequentazione di questo dialetto mi diede il gusto della vita e del realismo. Per mezzo del friulano, venivo a scoprire che la gente semplice, attraverso il proprio linguaggio, finisce per esistere obiettivamente, con tutto il mistero del carattere contadino. All'inizio ne ebbi però una visione troppo estetica, fondavo una specie di piccola accademia di poeti friulani... Col passare del tempo avrei imparato man mano a usare il dialetto quale strumento di ricerca obiettiva, realistica¹³.

L'originalità dell'*Academiuta di lenga furlana* (era questo il nome dato alla piccola accademia a cui Pasolini allude), a dirla sempre con Zanzotto che di lingua e dialetti se ne intendeva, consiste nell'essere diventata ben presto, pur senza averne le pretese, un laboratorio poetico di altissimo livello che assumerà anche una valenza letteraria, conciliando la vocazione pedagogica, l'amore per la filologia e la passione per la poesia del giovane Pasolini.

L'assunzione del dialetto come lingua della poesia riveste, inoltre, un significato ideologico e 'politico', rivoluzionario in quegli anni. Per riuscire a misurare la potenziale carica sovversiva che dovevano avere allora le sperimentazioni dialettali di Pasolini. Basti pensare che, quando nel 1942 esce *Poesie a Casarsa*, il dialetto era considerato un parlare *inferiore*; il disprezzo per questa lingua subalterna, apertamente sfoggiato dai fascisti dell'epoca, nascondeva evidentemente il timore da parte del regime verso tutto ciò che sfuggiva al suo controllo e che, in quanto espressione di culture altre, era estremamente sospetto. Per Pasolini il dialetto è anche il mezzo di un approccio più fisico ai contadini e alla terra; è il modo per dar voce a chi sembra non averne altra o il mezzo per le più personali ricerche fono-simboliche. Questo avviene anche nelle poesie friulane de *La meglio gioventù*¹⁴, raccolta che ripropone, in un contesto più ampio, la struttura di *Poesie a Casarsa*: in entrambe le opere egli sceglie una lingua alternativa all'italiano nazionale per conferire al dialetto dignità poetica e alla parola intensità espressiva. La funzione poetica non implica una qualità comunicativa del dialetto, che diventa così il registro della non-comunicatività, il terreno su cui l'autore può compiere le sue sperimentazioni ermetiche. Al contrario, nel dramma teatrale *Turcs tal Friùl*¹⁵, scritto nel 1944 quando il Friuli è devastato dai bombardamenti anglo-americani e attraversato dalle truppe naziste, il dialetto è adottato da Pasolini come puro e assoluto strumento di comunicazione.

C'è, dunque, una doppia e opposta finalità nell'utilizzo che Pasolini fa del dialetto, a seconda che si voglia dare al messaggio un carattere popolare e divulgativo (*I Turcs*) o strettamente poetico (*Poesie a Casarsa*), ma in quest'ultimo caso si tratta di poesia *culta* ed elitaria. Lo «Stroligùt di cà da l'aga» (1944) e «Il Stroligùt» (1945-1946)¹⁶ riassumono queste due tendenze contrastanti che proseguono parallele,



nell'opera giovanile soprattutto, senza mai convergere: da una parte, l'uso del dialetto-vernacolo che tradisce talvolta un certo gusto per la materia squisitamente popolare e un attaccamento viscerale alle tradizioni contadine friulane; dall'altra, il dialetto-gergo-lingua della poesia, il friulano che traduce poeti come Tommaseo, Ungaretti, Jiménez, e altri autori stranieri: un originale e antesigliano tentativo di mediazione della cultura europea attraverso il friulano.

Ma il dialetto è anche la metafora dell'immaginario alla quale Pasolini ricorgerà persino dopo la distruzione delle culture particolaristiche conseguente all'industrializzazione, per contrapporla alla volgarità del mondo borghese, ma un altro dialetto, il romanesco, parleranno i personaggi dei romanzi *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959). È dall'*humus* poetico e linguistico di cui si è detto che maturerà, infatti, il narratore del decennio successivo, certo ormai che una letteratura diversa potesse crearsi sia con l'appello al dialetto sia mirando al plurilinguismo, e cioè a quella componente della letteratura italiana eversiva e anticonvenzionale rappresentata dal *Pasticciaccio* di Carlo Emilio Gadda.

La crisi del linguaggio, il rapporto degli scrittori con la lingua, i dialetti che cedono il passo alla diffusione dell'italiano *standard* imposto dalla TV e inevitabilmente muoiono («La chitarra del dialetto perde una corda al giorno [...] Chi lo parla è come un uccello che canta in gabbia»¹⁷), il linguaggio dei politici e dei mass media sono tutti temi che appassioneranno ancora Pasolini quando l'esperienza a Casarsa sarà definitivamente conclusa, e lo porteranno a un deciso mutamento di interessi e a una netta differenziazione dei canali espressivi. La società dei consumi ha distrutto ogni più patetico residuo di cultura tradizionale. Quel mondo che rendeva possibile la poesia è quasi scomparso nella memoria di chi come Pasolini ha fatto spesso della nostalgia un'arma sublime di rifiuto della realtà. La rinuncia alla forma espressiva prediletta è per lui inevitabile: dalla metà degli anni Sessanta fino al 1975 Pasolini non scrive poesie, se non saltuariamente, e orienta il suo impegno prevalentemente verso il cinema, il teatro e la saggistica d'intervento, generi che permettono allo scrittore di comunicare col pubblico più di quanto avesse fatto fino ad allora con la parola poetica.

È soprattutto la perdita del destinatario, di un pubblico a cui indirizzare il proprio messaggio in versi, che fa sì che Pasolini adotti altri linguaggi se è vero quel che dichiara in un'intervista apparsa sulla «Fiera Letteraria» il 14 dicembre del 1967:

Non scrivo più poesie da due tre anni. Questo non me lo sarei mai aspettato. Perché non scrivo più? Perché ho perduto il destinatario. Non vedo più con chi dialogare usando quella sincerità addirittura crudele che è tipica della poesia. Ho creduto per tanti anni che un destinatario delle mie confessioni e delle mie testimonianze esistesse. Mi sono dunque accorto che non esiste.

Pasolini è rimasto essenzialmente poeta, e su questo insiste Andrea Zanzotto, anche quando non ha più un destinatario, ma quel destinatario che credeva perduto si è in effetti rinnovato e, con occhio differente, oggi è in grado di comprendere versi come questi, scritti quasi sessant'anni fa ma che sembrano indirizzati all'uomo del terzo millennio, a noi:

Ali dagli Occhi Azzurri
 uno dei tanti figli di figli
 scenderà da Algeri, su navi
 a vela e a remi. Saranno
 con lui migliaia di uomini
 coi corpicini e gli occhi
 di poveri cani dei padri
 sulle barche varate nei Regni della Fame. Porteranno con sé i bambini,
 e il pane e il formaggio, nelle carte gialle del Lunedì di Pasqua.
 Porteranno le nonne e gli asini, sulle triremi rubate ai porti coloniali.
 Sbarcheranno a Crotone o a Palmi,
 a milioni, vestiti di stracci asiatici, e di camicie americane.
 Subito i Calabresi diranno,
 come da malandrini a malandrini:
 «Ecco i vecchi fratelli,
 coi figli e il pane e formaggio!»
 Da Crotone o Palmi saliranno
 a Napoli, e da lì a Barcellona,
 a Salonicco e a Marsiglia,
 nelle Città della Malavita.
 Anime e angeli, topi e pidocchi,
 col germe della Storia Antica
 voleranno davanti alle willaye...¹⁸.

Cosa resta, dunque, di Pasolini? Resta prima di tutto la sua informale e integrale predisposizione verso un mondo di cambiamenti e tradimenti, che meglio il lettore di oggi saprà associare alla propria esperienza storica e contemporanea. Possiamo immaginarcela questa eredità racchiusa in un fotogramma muto, nel grido di un verso, nella frase di un quotidiano, nella voce affabulante, raccolti come indizi di una straziante, tenera e potente esperienza umana.

NOTE

- ¹ Queste riflessioni sono nate anche grazie alla giornata dedicata a Pasolini e Fenoglio, il 4 settembre 2022, nel centenario dalla nascita, nell'ambito del Festival della Piana del Cavaliere – Orvieto Festival, diretto da Anna Leonardi.
- ² Fu Pasolini a coniare la metafora del Palazzo, ormai ampiamente acquisita nel linguaggio giornalistico, alludendo al luogo fisico in cui si esercita la politica (il Palazzo del Potere, appunto) sempre scissa e lontanissima dalla vita reale. Cfr. *Fuori dal Palazzo* in P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, Einaudi, Torino 1976, pp. 92–98.
- ³ Pubblicato sul «Corriere della sera» l'1 febbraio 1975 con il titolo *Il vuoto del potere in Italia*, poi con diverso titolo in P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano 1975, pp. 160–168, è uno degli articoli più noti. La scomparsa delle lucciole è, secondo Pasolini, un fenomeno fulmineo e folgorante causato negli anni '60 dall'inquinamento dovuto all'industrializzazione massiccia del Paese, un evento epocale che è il significativo spartiacque tra il vecchio mondo agricolo e prein-

- dustriale e il nuovo mondo. La scomparsa delle lucciole coincide quindi con quello che lo scrittore definisce un «genocidio culturale e antropologico», irreversibile e dalle conseguenze nefaste, tanto da far concludere a Pasolini «darei l'intera Montedison per una lucciola».
- ⁴ Pubblicato il 14 novembre del 1974 sul «Corriere della sera», poi in P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit., pp. 111–117.
- ⁵ *Comunicato all'Ansa (Propositi)* in P.P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, Garzanti, Milano 1971.
- ⁶ In www.doppiozero.com/pasolini-meloni-e-il-cuore, 12 settembre 2022.
- ⁷ W. Siti, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Rizzoli, Milano 2022, pp. 14–15.
- ⁸ P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcozzi, prefazione di P. Mauri, Garzanti, Milano 1996, p. IV.
- ⁹ Gli articoli pubblicati sulla rubrica *Il caos*, che anticipano molti dei temi e modi della futura stagione *corsara*, furono raccolti in volume dopo la morte dello scrittore. Cfr. P.P. Pasolini, *Il caos*, a cura di G. C. Ferretti, Editori riuniti, Roma 1979.
- ¹⁰ *Una storia sbagliata* è una canzone di Fabrizio De André dedicata all'omicidio di Pasolini, l'unica canzone che il cantautore scrisse su commissione per la RAI insieme a Massimo Bubola. Così De André: «Un altro aspetto tragico che abbiamo voluto sottolineare nella canzone per la morte di Pasolini è quello legato a una moda purtroppo ancora adesso corrente, e che si ricollega anche lei al clima di ignoranza e di caccia al diverso. E cioè il fatto che della morte di un grande uomo di pensiero sia stata fatta praticamente carne di porco da sbattere sul banco di macelleria dei settimanali spazzatura e non solo di quelli. Il verso «È una storia per parrucchieri» vuol dire che è una storia che purtroppo la si leggeva allora e ogni tanto la si legge ancora oggi sulle riviste equivoche mentre si aspetta per farsi la barba oppure la permanente. Questo è un po' il senso della canzone», in D. Fasoli, *Fabrizio De André. Passaggi di tempo*, Coniglio editore, Roma 2009, pp. 61–63.
- ¹¹ A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 2001, pp. 144.
- ¹² Ivi, p. 150
- ¹³ P. P. Pasolini, *Il sogno del centauro*, a cura di J. Dufлот, Editori Riuniti, Roma 1982, p. 23.
- ¹⁴ *La meglio gioventù*, dedicata a Gianfranco Contini, esce nel 1954 per l'editore Sansoni e comprende componimenti in friulano scritti tra il 1942 e il 1953: alle *Poesie a Casarsa*, qui ripubblicate, si aggiungono la breve raccolta *Suite friulana*, la lirica *El testament Coràn* e il poemetto *Romancero*.
- ¹⁵ Tragedia classica e sacra, l'opera è un vero 'cameo drammaturgico' salutato come spettacolo evento nella Biennale Teatro 1995, rimasto a lungo inedito e riemerso dopo la morte del poeta. Cfr. P.P. Pasolini, *I Turcs tal Friùl*, a cura di A. e L. Ciceri, Edizioni della rivista «Forum Julii», n. 2, Udine, 1976, in seguito pubblicato da Quodlibet (Macerata 2019) con prefazione di G. Agamben, testo e traduzione di G. Chiarcozzi, traduzione in versi di I. Crico.
- ¹⁶ Si tratta delle riviste ufficiali dell'*Accademiuta di lenga furlana*, dirette da Pasolini, di cui uscivano cinque numeri.
- ¹⁷ *Ignazio Buttitta, io faccio il poeta* in P.P. Pasolini, *Scritti corsari*, cit. p. 227.
- ¹⁸ P.P. Pasolini, *Alì dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano 1965, p. 491. Il componimento si intitola *Profezia* ed è dedicato a Jean-Paul Sartre.

Il cavaliere di Sciascia

LUIGI TASSONI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PECS

LE MANI PULITE DEI KILLER

SCRITTO IN UN TEMPO BREVE NELL'ESTATE DEL 1988, E PUBBLICATO NELLO STESSO ANNO, *IL CAVALIERE E LA MORTE* È UN AUTENTICO GIOIELLO AD OROLOGERIA, COME UNO DI QUEI MECCANISMI PRAGHESI DI CRISTALLO, NEI QUALI SI VEDE TUTTO E CHI GUARDA NE SEGUE RAPITO IL MOVIMENTO. SCIASCIA DISINNESCA SUBITO IL CONGEGNO CHE NON GLI BASTA COME MECCANISMO per l'investigazione, che insomma non gli interessa se chiuso in sé, ma perché dà movimento al pensiero: della morte, del potere, della giustizia, e dei loro opposti. Sono questi gli obiettivi reali di un'investigazione che, come ha benissimo scritto Fabrizio Catalano, ribalta le aspettative del giallo o del noir classico¹.

Il penultimo romanzo di Leonardo Sciascia, che precede di qualche mese *Una storia semplice* (1989)², si concentra sulla brevità grazie al linguaggio parsimonioso e all'essenziale impostazione della narrazione basata sull'avvicinarsi dei singoli episodi e dei personaggi che sfilano via via come figurine del gioco dell'oca³. E gioco, lo vedremo, sarà parola chiave in questo racconto popolato da personaggi che, come nei giochi inventati nella nostra infanzia, hanno nomi fittizi, *nickname* appuntati con riferimento a ruoli e compiti, generici quanto rappresentativi: Presidente, Capo, Vice, Grande giornalista, e persino Lei (la maiuscola è mia), riferito alla donna delle consuete frequentazioni.

Tuttavia, nella controllatissima trama senza furbizie di intrecci e senza sorprese particolari, qui dove la morte del protagonista è dichiarata in modo figurato e materiale (salvo poi ad essere accelerata da altro evento), qui dove il colpevole è uno dei colpevoli nella nebulosa del crimine organizzato e connivente con le Istitu-

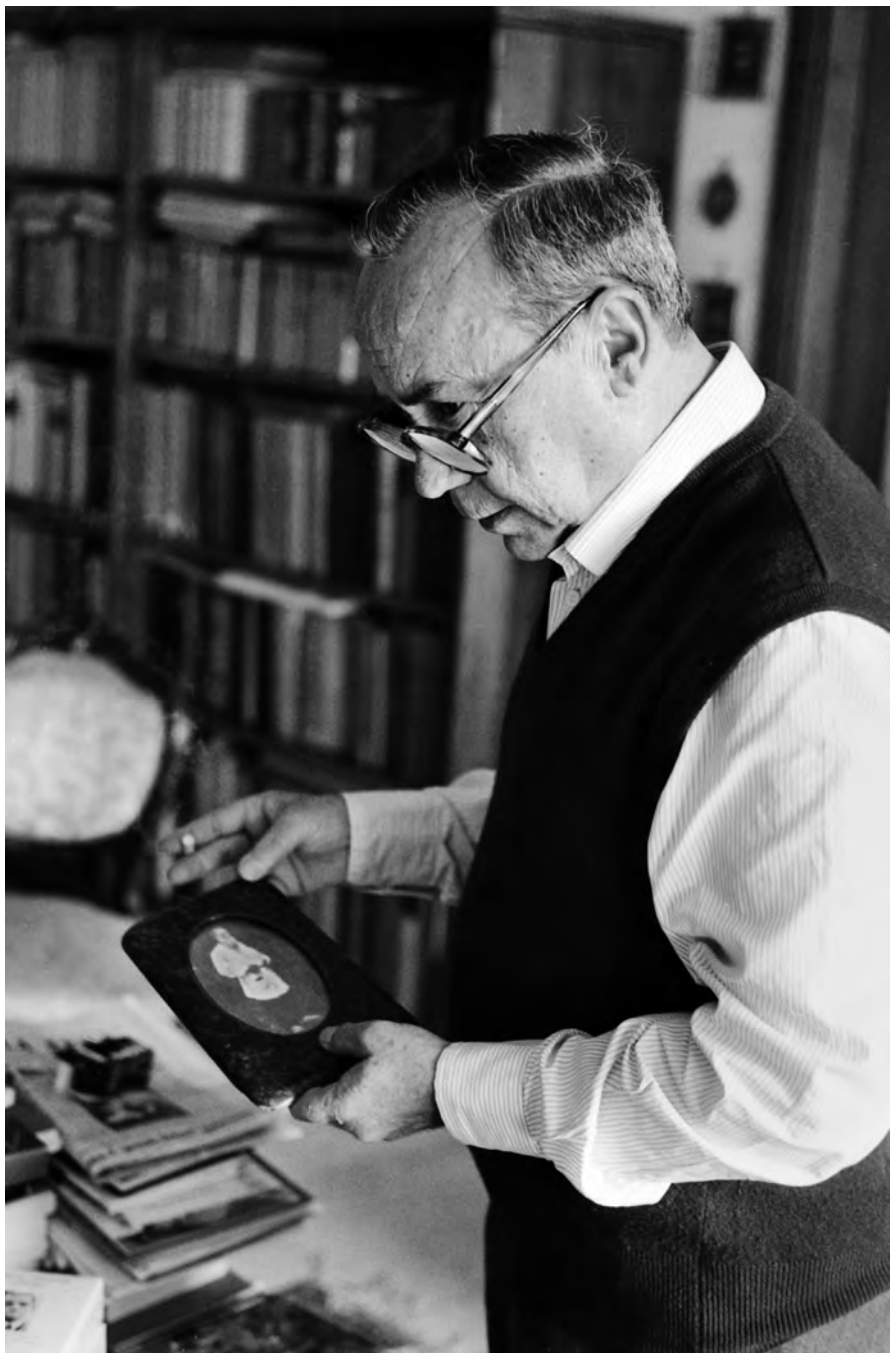
zioni, qui, lo dicevamo, si compie un autentico ribaltamento delle convenzioni del racconto poliziesco. Sciascia, insomma, si rivolge più apertamente alla sua filosofia dei fatti sospesi perché e finché le cause di un delitto non si consumino fino in fondo, e quel fondo è davvero difficile da toccare.

La sospensione, la dilatazione, lo scetticismo, come motori della mente investigativa, del detective e dello scrittore, più apertamente accolgono quel pensiero umanistico di riflessioni su destini, psicologie, caratteri, intelligenze, che in altri romanzi di Sciascia, e valga per tutti esemplarmente *Il contesto* (1971)⁴, erano rimasti vigili al di qua del perimetro degli intrecci. Ora accade che lo scrittore, e per lui il curioso narratore della storia in queste pagine, mettano sotto gli occhi del lettore gli ingranaggi dell'orologio storicamente inadatto a segnare l'ora giusta. Il ribaltamento politicamente scorretto passa da svelamento a rivelazione. Lo scrittore, e non il narratore nella storia, è alle prese con i medesimi rintocchi mortali e avvertimenti dolorosi, che investono nel quotidiano il protagonista, al quale indifferentemente la morte naturale o la morte per mano di un killer appaiono imminenti, possono colpire nel corso di una passeggiata in un parco o nel sonno. La morte come presenza nella vita (e da qui le tante citazioni esplicite o implicite, come quella proverbiale che proviene da Ungaretti), la morte come sostanza fisica e non come fatto eccezionale che, soprattutto nelle detection, riguarda gli altri e più raramente il detective. Formidabile l'inciso che alla morte è dedicato nel flusso dei pensieri del protagonista, il Vice, nelle battute finali della storia:

La morte come un quid, un quantum, che girava nel sangue tra ossa, muscoli, ghiandole: finché non trovava il piccolo anfratto in cui esplodere, la nicchia, la culla. Una piccola esplosione, un punto di fuoco, una brace, dapprima intermittente, poi di continuo e invadente dolore; e cresceva, cresceva al punto che il corpo sembrava non più contenerlo: e traboccava intorno su ogni cosa. (CM, 69)

DAL MALE FISICO AL MALE CRIMINALE

Il meccanismo, la trama, la connivenza, la segretezza, sono i connotati di quella nebulosa criminale che confonde la coscienza e produce il male criminale, le mafie e le congiunture con la politica dei politicanti: la rinuncia all'etica, all'umanità, alla civiltà, è annebbiamento, elusione, nascondimento, come nel gioco delle tre carte dove a perdere è sempre chi in buona fede crede a ciò che vede, mentre la mano del giocatore sarà sempre più svelta del cercatore, dell'investigatore. Ciò che egli vedrà sotto il bicchiere non è la verità né tantomeno la giustizia. Guardando, dunque, il mondo attraverso il cannocchiale rovesciato dello scrittore, lo smontaggio della detection offre la pianta del meccanismo giallo o poliziesco inteso come ingranaggio in movimento, in movimento fra le parti facilmente sostituibili all'occorrenza, messo in pericolo dall'investigazione, dall'intuizione del detective, che con il granello delle deduzioni rischia di inceppare gli ingranaggi. Ecco perché per Sciascia, dal capitano Bellodi in poi, l'eroe è protagonista di una formidabile poetica, la



Leonardo Sciascia – foto di Nino Catalano

poetica del disturbo senza annientamento: è un eroe che agisce come un pulviscolo insinuatosi nella nebulosa criminale, un eroe vincente per perizia d'indagine ma sconfitto dall'impraticabilità della verità. Anche se le cose non saranno mai davvero a posto, quel minuscolo disturbo creerà la dignità umanistica del palinsesto all'interno dell'investigazione nei fatti del mondo, e non solo relativamente al giallo in sé.

La giustizia come la felicità è una sensazione chimerica comunque percepita, così ad esempio attraversata dal protagonista del romanzo di Sciascia quando legge nell'adolescenza *L'isola del tesoro*, e nuovamente a piccole dosi ad ogni nuova rilettura che fa da momentaneo antidoto alla percezione del male fisico.

Il principale errore di quegli scrittori che oggi parlano di mafie e camorre consiste nel guardare le storie su una superficie piana, monocorde, o tutta tragedia irrisolvibile, o tutta rassicurante fiducia nella soluzione dei delitti, come se un volto o un nome, un killer o un mandante identificati fossero davvero soluzioni di una giustizia circoscritta al fatto in sé (altra questione sarebbe la connivenza di alcuni autori con la socialità mafiosa, lontani dalla scelta etica cara a Sciascia). La risoluzione del crimine, la consegna del colpevole alle maglie della giustizia, in effetti sono i segnali di una storia momentanea, da serie all'americana, che nella realtà come nei romanzi di Sciascia prevede il dubbio in merito alle conseguenze. I criminali in genere possono soffrire di solitudine ma mai restano soli nella propria azione, mentre l'investigatore è sempre più solo nella propria ricerca.

Sciascia cambia la mitologia della detection moderna, la problematizza, e in essa decostruisce la fisionomia dell'investigatore fino a nutrirlo della sua stessa umanità riflessiva e autoriflessiva. Anche per questi motivi l'investigazione è infinita, così come è complesso il gioco delle relazioni che il pensiero umanistico del protagonista è in grado di stabilire dietro le quinte delle apparenze o della realtà apparente, che accontenterebbe il luogo comune delle interpretazioni.

DOV'È IL DIAVOLO?

Il cavaliere e la morte parte da un'immagine simulacro che è quella dell'incisione di Dürer descritta nelle prime pagine del libro, e presenza costante nella vita del protagonista; inquietante immagine in verità, che noi lettori rileggiamo attraverso gli occhi del Vice. C'è il dolore da una parte che «trascolora» «in uno strazio più diffuso» (CM, 12), tanto da potersi identificare in un nome (eccezione nell'eccezione: un nome in una storia di molti senza-nome): «Si poteva, ecco, dare il nome dei colori alla diversa qualità del dolore, al suo mutare. Al momento, era mutato dal viola al rosso: rosso di fiamma, lingueggiante, che imprevedibilmente lambiva ogni parte del suo corpo e vi si attaccava e vi si spegneva» (CM, 12–13). I nomi delle sfumature del dolore diventano il dipinto astratto e informale di rappresentazione dell'attesa, fisicamente percepita, della morte, mentre l'incisione di Dürer ne è la rappresentazione visiva, o meglio, è il simulacro visibile di una dinamica del pensiero che ruota intorno allo stesso tema.

In essa, prima di tutto «la morte; e quel castello lassù, irraggiungibile» (CM, 12), come qualcosa che ferma il movimento, neutralizza il pensiero. Il personaggio vive nel suo, di pensiero, e forse sopravvive grazie ad esso. Non a caso il romanzo si chiude sulla percezione della morte come evento interiore più che come episodio accidentale, anche se prevedibile. Fra parentesi, il diavolo, che nel nostro caso è il sibillino mandante degli omicidi, nel romanzo di Friedrich Dürrenmatt, *Il sospetto, Der Verdacht* (1953), è un personaggio in carne e ossa ovvero coincide con la figura dell'aguzzino torturatore che minaccia il commissario Bärlach perché ne ha smascherato le atroci colpe. E ciò è tanto più singolare perché avviene in un romanzo in cui proprio l'incisione di Dürer è precisamente indicata come rappresentazione di una condizione prossima alla morte del commissario, anche lui gravemente ammalato, il quale nella clinica del terrore chiede e ottiene che gli sia portata quell'immagine a lui cara. Fra l'altro, alcuni passaggi del romanzo di Dürrenmatt avrebbero potuto comparire fra le pagine di Sciascia. Ecco, ad esempio, due frasi della dottoressa amante del medico torturatore di un campo di concentramento (adattissima al *Contesto*): «Nulla in questo mondo è identico a se stesso; tutto è menzogna»; e: «Uccidiamo senza conoscere le vittime, e veniamo uccisi senza che l'assassino lo sappia»⁵.

Quando arriviamo alla fine del romanzo di Sciascia, sappiamo già che il colpevole, chiunque sia, agisce in segreto: anonimo killer o esponente in vista del potere, qual è il Presidente, come in un gioco la sostituzione delle figure non cambia il risultato, perché attivi o replicanti gli autori dei delitti, anche se con responsabilità diverse, sono tutti rotelline di quell'ingranaggio, così ben segnalato già in *Il contesto*, e qui identificato sin dalle prime pagine dal Vice a cui pare di leggerne il *palinsesto* (termine di Sciascia) nel silenzio pensoso del Capo mentre si recano dal Presidente Aruspa (CM, 17).

La terza vittima della serie, il nostro Vice, colpevole di aver interpretato l'indagine come disobbedienza (CM, 37), è tutta in primo piano nel bellissimo finale che, secondo una tradizione rintracciabile tra Balzac e Tomasi di Lampedusa, ci parla della morte vissuta (mi si perdoni l'inciampo) dall'interno del personaggio, come azione nel pensiero:

Gli spari li udì incommensurabilmente prima, gli parve, di sentirsene colpito. Cadde pensando: si cade per precauzione e per convenzione. Credeva di potersi rialzare, non ce la fece. Si sollevò su un gomito. La vita se ne andava fluida, leggera; il dolore era scomparso. [...] Il gomito non lo sostenne più, ricadde. Vide il volto bello e quieto della signora Zorni animarsi di malizia; lo vide poi dissolversi, nella fine del tempo di cui stava varcando la soglia, nei titoli dei giornali dell'indomani [...]. Pensò: che confusione! Ma era già, eterno e ineffabile, il pensiero della mente in cui la sua si era sciolta. (CM, 84)

Il pensiero «eterno e ineffabile» della chiusa del romanzo coincide con l'immagine di Dürer delle prime pagine, un emblema con enigmi. Il delitto stesso è un enigma, come aveva intuito nel romanzo l'affascinante signora De Matis, testimone ignara del gioco dello scambio di bigliettini tra il vero carnefice-mandante, il Presidente, e

la prima vittima del noir, lo sprovveduto Sandoz, proprio lei, oggetto di un inspiegabile «istantaneo innamoramento» del detective (CM, 40), subito distolto dal dolore della sua gelosa corteggiatrice mortale. Qui dove tutto è istantaneo, caduco, evanescente, provvisorio, mentre il castello rimane in vetta all'infinito e la morte una corteggiatrice naturale, il dialogo con la gentile interlocutrice, che slitta tra letture e riletture da Verga a Gogol, offre una definizione del delitto dai due punti di vista, a partire dal Vice che risponde alla domanda sul perché sia diventato funzionario di polizia:

«Forse, poiché il delitto ci appartiene, per saperne un po' di più».

«Sì, è vero, il delitto ci appartiene; ma c'è chi appartiene al delitto». (CM, 43)

Noi sappiamo che indubbiamente il delitto appartiene al Vice in quanto il Vice appartiene al delitto, come in un legame a doppio nodo in cui la morte attende dall'alto del castello il suo turno.

L'IMMAGINE EMBLEMATICA

Con quali occhi il Vice guarda l'incisione di Dürer *Il cavaliere, la morte e il diavolo*? Mescola la visione di quest'immagine a lui familiare con le letture a lui più care, prova che l'investigatore per Sciascia ha una formazione non convenzionale, non da poliziotto, e segue un percorso mentale del tutto differente dalla tradizione gialla o noir, da Poe a Simenon (proprio come l'ispettore Rogas in *Il contesto*). *L'isola del tesoro*, ad esempio, che ancora emana la sensazione di felicità (CM, 62–64), e che è per connessioni varie, compresa quella del confronto con la versione cinematografica, isola come approdo della memoria; e poi unita a un sentore di stanchezza, forse di inattività, e alla visione del *Trionfo della morte* (il grande dipinto affrescato della metà del Quattrocento ora in Palazzo Abatellis a Palermo) e infine di *Guernica*. Una mescolanza di figure, ruoli, azioni, in cui si confondono i protagonisti con le comparse come in una catena macchinosa e dolorosa, e una morte mendica piuttosto che trionfante, miserabile piuttosto che minacciosa, fino ai versi gnomici di Ungaretti, «La morte si sconta vivendo» (in realtà: «La morte/ si sconta/ vivendo», da *Sono una creatura in Il porto sepolto*). La percezione della stanchezza in un tale mosaico di concordanze passa dalla morte al diavolo che si fa vincere dagli uomini, diavoli più del diavolo. E a proposito del disegno del cavaliere si domanda Vice: «dove andava così corazzato, così fermo, tirandosi dietro lo stanco Diavolo e negando obolo alla morte? Sarebbe mai arrivato alla chiusa cittadella in alto, la cittadella della suprema verità, della suprema menzogna?» (CM, 64). La suprema verità e la suprema menzogna, come davanti a uno specchio beffardo che diventa il simulacro, sono la rappresentazione visiva di qualcosa che non si può descrivere altrimenti, o l'allegoria feroce riconoscibile nell'andatura del cavaliere, che avanza come avanzerebbe Vice nel cuore del romanzo nel romanzo (il romanzesco rimproveratogli dal Capo). Persino il sogno porta la mente del Vice lungo i sentieri di un'illusione



Leonardo Sciascia e Mario Soldati – Foto di Enzo Muzii

(qui dove spunta un sentore da Montale degli *Ossi*): «Dentro la sua corazza forse altro Dürer non aveva messo che la vera morte, il vero diavolo: ed era la vita che si credeva in sé sicura per quell’armatura, per quelle armi» (CM, 64).

Come a dire che nessuno è a riparo, e perciò la vera morte e il vero diavolo diventano connotati di chi proprio paradossalmente avrebbe dovuto sfidarli. I veri assassini, i veri criminali, anche loro stanno in fondo nascosti dietro la loro armatura, il nascondiglio, la facciata apparente di un ruolo e del potere. E a dissuadere una tale allegoria del crimine (notate che il cavaliere cade vittima di una confusione tra verità e menzogna, tra giustizia e delitto) non basterebbe neanche uno schiocco tra pollice e indice, consueto gesto del Capo, interpretato come «fulmineità dell’annientamento» (CM, 15).

Qui aggiungerei volentieri che si tratta di pericolo e di male dell’annientamento possibile come uno schiocco di dita, un gioco da ragazzi, un proiettile che fa cadere la barriera sottile fra verità e menzogna nel momento estremo, quello in cui Vice sente di poter essere indegno della vita, e sembrerebbe porsi un interrogativo escatologico: «Ma il mondo, il mondo umano, non aveva sempre oscuramente aspirato ad essere indegno della vita? Ingegnoso e feroce nemico della vita, di se stesso; ma al tempo stesso aveva inventato tante cose amiche: il diritto, le regole del gioco, le proporzioni, le simmetrie, le finzioni, le buone maniere» (CM, 77-78), insomma in poche parole la giustizia, la civiltà, il progresso, la convivenza, l’arte, l’amore per la bellezza. *Di pensiero in pensiero*, dice Sciascia, il suo amletico personaggio al limite



Leonardo Sciascia con il nipote Fabrizio Catalano – Foto di Nino Catalano

della vita coniuga esercizi di abolizione della memoria mentre ricorre ai recessi più inattesi della propria memoria privata, con un bel passaggio che associa un lontano ricordo dei suoi cani morti dignitosamente alla solitudine della morte decisiva per Montaigne, e pensa, con una frase lapidaria incisa sulla pagina, al «pudore di sé morto» (CM, 80), riflessione che porta il sé fuori dal presente, esposto agli occhi degli altri, e dunque per pudore necessariamente e paradossalmente in disparte nel momento della propria morte.

IL NOME DEL DIAVOLO

È quasi rivelatrice la frase dell'ingegner Cesare Aurispa, presidente comunque di entità da presiedere (è il nome del diavolo? certamente immobile e al sicuro sulla sua altura impenetrabile?), quando apprende la notizia della morte di Sandoz, e soggiunge con falso stupore (io suppongo): «Ucciso! Ma perché, ma da chi?» (CM, 19). E perché non chiede: come? Domande che si rincorrono come il gioco scherzoso della sera precedente, quello dei bigliettini di sfida tra il Presidente e la futura vittima, e come giocosa e anzi pretestuosa sembrerebbe la ricerca fra le immondizie, una precaria attività di detection, che introduce a una sorta di filosofia del resto, e come vedremo del richiamo alla filologia, quando Sciascia (nel romanzo il narratore) ironizza sulla battuta degli americani impegnati nella lotta alla mafia: *L'immondizia non mente mai* (CM, 28), e con una chiusa preziosa e sibillina: «inquietante era altro pensiero: che tra le immondizie l'uomo si avviasse a morire» (CN, 28).

Tutto scorre nella narrazione di Sciascia di eco in eco, fra richiami e concordanze a distanza e ravvicinati, tessere che anche il lettore, come il protagonista, deve saper unire per comprendere il senso di questo scherzo, del gioco serio, che può valere (e costare) la vita. La filologia apre una finestra dando voce proprio allo scrittore: nulla è come sembra, ci spiega, e persino dietro la parola *scanaturi* può nascondersi un equivoco che devia per ignoranza il corso del pensiero. Ad esempio quello dell'investigatore che, cadendo nel tranello della parola trovata in un pizzino nella spazzatura, arriva ingenuamente a scannatore, e non può sapere che, dietro il sospetto di un sanguinario killer, si cela invece la parola indicante una tavola di legno robusto un tempo adoperata per impastare il pane, la pasta di casa, e così via. Così ciò che sembra ai detective americani un messaggio di morte è in effetti un semplice appunto casalingo. Uno scherzo, ecco il gioco fra le parole, il gioco pericoloso, come molti delitti, semplici e fatali quanto complicata sarebbe la trama delle connivenze e dei mandanti. A quest'attività romanzesca si oppongono i sospetti del Capo proprio in opposizione alla passione per i romanzi da sempre manifestata dal Vice. «La sua – gli grida il Capo – è una linea romanzesca, da romanzo poliziesco diciamo classico, di quelli che i lettori, ormai smaliziati, arrivano a indovinare come va a finire dopo aver letto le prime venti pagine...Niente romanzo, dunque» (CM, 32). E, come rispondendo all'insofferenza del poliziotto per i romanzi, lo stesso Sciascia delinea un intreccio già tutto decrittato dalle prime battute, sin dall'*incipit*, sin dall'allegoria di Dürer, ma in effetti indecifrabile, anche se nei toni suona a morte e le mani che agitano il batacchio della campana che suona a morte sono innumerevoli fra innumerevoli nascondigli e apparenze. Una campana che suona di rintocco in rintocco e si avvicina, per vie naturali e per vie innaturali, al nostro protagonista, preceduto da una vittima che ben conosce, il dottor Rieti, uomo dell'*intelligence* e evidentemente pericoloso per chi sente che si minacciano i paraventi, le coperture, i nascondigli stessi. Ed è appunto lo sfortunato Rieti a descrivere la trama più convincente del potere (come accade in due pagine bellissime del *Contesto* in cui si spiegano le insidie e la necessità della giustizia, le sue ambiguità e la sua forza mal interpretata)⁶:

C'è un potere visibile, nominabile, enumerabile; e ce n'è un altro, non enumerabile, senza nome, senza nomi, che nuota sott'acqua. Quello visibile combatte quello sott'acqua, e specialmente nei momenti in cui si permette di affiorare gagliardamente, e cioè violentemente e sanguinosamente [...]. CM, 55

I TEMPI DELLA FELICITÀ

Ma, che che ne pensi il Capo, il romanzo c'entra specie se il romanzo investigativo si fa orientare filologicamente, o, come suggerisce Claude Ambroise, da «vaganti significanti linguistici», ovvero biglietti, foglietti, appunti, cartigli, scritture, racconti, telefonate, messaggi⁷. Il romanzo dà spazio al pensiero del personaggio che si muove entro la propria vita allo stesso modo in cui si muove da lettore in un

romanzo, provando probabilmente le stesse sensazioni che attraversano i viaggiatori guidati da una mappa o da un navigatore digitale all'interno di territori poco conosciuti pochi istanti prima di addentrarvisi. Così è nella rilettura di *L'isola del tesoro*, a contatto con «qualcosa che somigliava alla felicità» (CM, 82–83); così è per la sconfitta e il disorientamento percepiti alla notizia dell'uccisione di Rieti, un uomo dell'*intelligence*, che per ventura lui ha conosciuto nell'infanzia, vittima per involontaria colpa di Vice che lo incontra per parlargli del caso: il caso di un omicidio che appare inizialmente come la soppressione di un rivale, a cui seguirà un altro omicidio, quello appunto di Rieti, fino a quello dello stesso Vice, un altro eroe vincente come investigatore e sconfitto da un meccanismo più grande di lui (il potere del Presidente Aurispa che abilmente fa eliminare rivali e accusatori, mentre una copertura ad hoc gli viene assicurata da un fantomatico gruppo rivoluzionario, i figli dell'ottantanove, forse mitomani, che rivendicano i delitti). Trame, come vedete, che somigliano alla nostra realtà storica, quella del terrorismo e dello stragismo.

Le battute conclusive del romanzo sono un capolavoro di progressione narrativa verso la morte imposta da un killer che priva il designato persino del destino e del dolore, che lo priva della proprietà della propria morte (insieme alla morfina, al fumo, e agli estremi momenti vitali), armato certamente dal burattinaio, dal diavolo, da quel Presidente imprevedibile e indefinibile che muove i fili della storia. Ecco, dunque, il prodigioso zoom fin dentro alla coscienza e alla mente del Vice:

Si sentiva come dentro uno di quei romanzi polizieschi il cui autore usa e abusa, nei riguardi del lettore, di una slealtà grossolana, senza precauzione, nemmeno furba. Ma in questo caso la slealtà era un errore, un suo errore. [...] Ci pensò per ore, come giocando un solitario interminabile in cui qualcosa sempre non andava: una carta che non trovava posto, uno spazio in cui una carta vagante non poteva essere posta. (CM, 83–84)

I termini di romanzo, gioco, scherzo, farsa, satira, divertimento, ricorrono in tutto l'arco della narrazione, dal sottotitolo all'ultima pagina, come punti intermedi di una rappresentazione che porta in sé i caratteri irrisolvibili del tragico, e quelle stesse parole, quei significati diventano il colossale affresco di una menzogna effettiva, tangibile, percepita persino nel momento in cui il confronto con il passato porta il protagonista a tradurre in bellezza originarie sensazioni di angoscia e sofferenza. Incisiva e incontestabile la battuta che sancisce una condizione permanente: «Tutto mentiva, anche la memoria» (CM, 74). In questo lessico simulato e di simulacri acquista maggiore rilievo l'ultima e più cogente eccezione alla norma della *criminal story*: il dolore del protagonista, un dolore fisico e morale, un dolore mortale, che varia di intensità, invade il corpo, mentre la mente tenta di sfuggirgli e corre verso una dinamica di analogie, connessioni, concordanze. Non posso, a questo punto, che pensare alle stesse intuizioni di Vice vissute sulla pelle dello scrittore quando si dedica alla scrittura di questo romanzo breve e fa da doloroso modello per il suo personaggio.

LA GIOIA DELLA LETTERATURA

Le inversioni in questo romanzo, rispetto alle convenzioni del poliziesco, sono numerose e si aprono, come è noto, a un disegno che non obbedisce alla singolarità del genere ma mira più in alto. Qui l'investigatore è Vice, mentre il suo aiutante, peraltro dissociato dalle deduzioni investigative, è il Capo. Insomma, siamo di fronte a un anti-Maigret. Inoltre qui l'investigatore sa già in partenza che la trama non potrà essere sbrogliata perché si vuole che rimanga oscura, protettiva, e fa capo a un personaggio loquace sì ma quanto è oscuro e sibillino, potente, ingombrante e invasivo (il Presidente, naturalmente). Il quale, a sua volta, non è il responsabile ultimo delle azioni criminali e del loro depistaggio casuale, incidentale o propiziato che sia. Il lettore assiste a una vera e propria deriva del fatto criminale sottoposto a slittamenti, spiazzamenti, elusioni, giochi, appunto, che irretiscono il lettore come se non si arrivasse mai a una soluzione. E invece la soluzione sta sotto gli occhi di tutti.

L'interesse forte della narrazione di Sciascia sta in un altro tipo di rete, o retablo, per ricordare il suo amico Consolo, che si forma per rinvii metatestuali e combinazioni intertestuali, fra romanzi, citazioni, immagini dell'arte, che pongono in primo piano la mente umanistica dell'investigatore, la sua ricchezza motivazionale opposta alla povertà degli automatismi di un crimine che conosce l'eliminazione, la soppressione, la sparizione delle tracce fuori contesto.

In definitiva, il volto del killer e quello del mandante rimangono anonimi, intercambiabili e coperti da un velo che fa rassomiglianti tutte le figure come in un famoso dipinto di Magritte, e contemporaneamente il corpo della giustizia ne risulta intaccato, ferito, sgretolato, divenuto evanescente. Pensate quanto è distante questa versione del noir (e del male) dagli automatismi intuitivi della scoperta del delitto, della cattura del colpevole e della consegna nelle mani della giustizia, che animano le rassicuranti prospettive del romanzo giallo, noir o, come usa dire in Francia, polar. Per Sciascia è il meccanismo della coesistenza a non riuscire a neutralizzare e disinnescare davvero il male e il crimine, giacché la Storia stessa sembrerebbe una rete di tranelli e paradossi capovolti e indecifrabili. Ecco perché il racconto di un delitto può dare l'impressione di non arrivare alla verità: ciò accade perché i delitti, come spiega un astuto uomo di potere in *Il contesto*, non sono locali ma universali⁸, essendo delitti perpetrati a danno non solo dell'individuo in sé, ma contro l'idea stessa di giustizia e di civiltà.

Anche in questo caso non posso che immaginarmi Leonardo Sciascia con uno dei suoi allusivi luminosi sorrisi indicare la norma come eccezione, e naturalmente l'eccezione come sconvolgimento della norma del male proprio attraverso la letteratura, il romanzo, il racconto, la riconquista di quella felicità umanistica che il protagonista di *Il cavaliere e la morte* prova nell'effimero momento della lettura e della memoria delle letture passate.

NOTE

- ¹ *Sciascia e il cinema. Conversazioni con Fabrizio*, a cura di Fabrizio Catalano e Vincenzo Aronica, Rubbettino editore, Soveria Mannelli 2021, p. 32.
- ² Cito dalla prima edizione del romanzo *Il cavaliere e la morte*, Adelphi, Milano 1988, indicata nel testo con la sigla CM, seguita dal numero della pagina. *Una storia semplice* è pubblicato dallo stesso editore nel 1989.
- ³ Secondo Matteo Collura i generi del romanzo abbracciano «narrazione e poesia, autobiografia e strumento di protesta civile, operetta morale e saggio storico, testimonianza e apologo fantapolitico, pamphlet e dramma satirico». Matteo Collura, *Il maestro di Regalpetra. Vita e opere di Leonardo Sciascia*, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 373.
- ⁴ L. Sciascia, *Il contesto* (1971), Adelphi, Milano 1994, p. 20: «E da questi quattro casi, che non lo interessavano direttamente, che non si situavano sulla linea della sua investigazione in quanto non coinvolgevano la malafede dei giudici ma, se mai, quella della polizia o dei testimoni, trasse la convinzione di quanto non fosse difficile, in fondo, distinguere anche sulle morte carte, nelle morte parole, la verità dalla menzogna; e che un qualsiasi fatto, una volta fermato nella parola scritta, ripetesse il problema che i professori ritengono s'appartenga soltanto all'arte, alla poesia».
- ⁵ F. Dürrenmatt, *Der Verdacht* (1953), trad. it. di E. Filippini, Feltrinelli, Milano 1998, le due citazioni rispettivamente alle pp. 87 e 90. La rilevante concomitanza della medesima incisione di Dürer come emblema di entrambe le narrazioni è puntualmente indicata da Matteo Collura, in *op. cit.*, p. 378.
- ⁶ *Il contesto*, cit., pp. 84–85.
- ⁷ C. Ambroise, *Polemos*, in L. Sciascia, *Opere (1971–1983)*, a cura di C. Ambroise, Bompiani, Milano 2004, p. VII.
- ⁸ *Il contesto*, cit., p. 86.

L'imprevisto immaginario di casa Sciascia

FABRIZIO CATALANO

REGISTA E AUTORE

H O VISSUTO IN DIVERSE CITTÀ, CAMBIATO PIÙ APPARTAMENTI, ASSAPORATO MATERASSI VOLUMINOSI E RIPOSATO IN GIACIGLI DI FORTUNA; MI È CAPITATO DI RISVEGLIARMI NELL'ABBACINANTE ALBEGGIARE DEL TROPICO BOLIVIANO O CERCANDO BARLUMI DI SOLE IN UNO SQUALLIDO CORTILE PARIGINO, MI SONO ADDORMENTATO NEL SILENZIO TORPIDO DI AUSTERE CITTÀ FIAMMINGHE, CULLATO NELLE TENEBRE DA EPISODICI CALPESTII SULL'ACCIOTTOLATO ANDALUSO, ASTRAENDOMI DALLO SFERRAGLIANTE VIAVAI DEGLI AUTOBUS A ROMA. ANCORA OGGI, PERÒ, UNO DEI LUOGHI CHE PIÙ FREQUENTEMENTE ricorre nei miei sogni è l'abitazione dei miei nonni materni: a Palermo, in Viale Francesco Scaduto. Tra quelle pareti popolate di quadri – leitmotiv e fulcro di questo testo –, tra quelle librerie, tra quelle finestre dischiuse sullo smeraldino frusciare degli alberi e il ciangottio degli uccelli, ho trascorso una parte del *mio involontario soggiorno sulla Terra*: da bambino, impregnandomi di quell'odore di legno e carta che nell'anima mia s'è mutato in ennesima eco della *madeleine* proustiana, a volte a fantasticare in un universo sospeso, a volte braccato nei corridoi semibui da ominidi immaginari – suggestioni che germogliavano in me dalla lettura di trattati di paleontologia o dall'ascolto di viniliche antologie di musica etnica –; da ragazzo, dopo la morte di mio nonno, visitando con crescente curiosità quel giacimento di pensieri altrui; da adulto, immancabilmente, ogni volta che ritorno nella mia città natale. La casa odora di chiuso. Eppure lì – illusione o magia? – sprofondo in una quiete immanente e sbircio i primi anni della mia esistenza: l'abat-jour accesa sul comodino, il rantolo strisciato del giradischi, lo sfrigolare delle pagine, il ticchettio dei tasti della macchina da scrivere, le mattonelle bianche e blu della piccola cucina, le aspirazioni, le chimere.

Nonostante tutto, il tempo, in quella casa, sembra essersi cristallizzato. O sembra continuamente, instancabilmente dissolversi e rifondersi nelle eteree



Henri Rivière

contrade della mia memoria, forse di una memoria ancestrale. E ogni volta ripercorro stanze e corridoi abbarbicandomi ai ricordi, alle antiche suggestioni, a nuove emozioni.

Quel contesto ha plasmato in me un modello d'arredamento e d'armonia, caratterizzato appunto da un sovraccarico di quadri, disposti su tre, perfino su quattro file. Un modello che giunge d'oltralpe: e spesso, occhieggiando al di là delle persiane illuminate, a Parigi, mi capita di captare scorci di pareti fitte di dipinti e di stampe. Un modello esaltato – in quella metropoli dove lo stesso Leonardo Sciascia sentiva l'energia da cui s'erano sprigionate le idee che, dal '700 ai primi anni dell'ultimo dopoguerra, avevano mosso l'umana creatività, gli umani fervori – in alcuni luoghi d'imprescindibile fascinazione: la casa museo di Gustave Moreau, per esempio. Non casualmente, una delle più belle istantanee di Ferdinando Scianna ritrae Sciascia avviluppato nelle spire dell'imponente scala di ferro battuto, all'interno della magione appartenuta ad uno dei padri del Simbolismo. E non a caso, in un angolo del salone dell'altra casa dello scrittore, nei dintorni di Racalmuto, campeggia una litografia che riproduce una delle famose Salomé di Moreau, attorniate da grafiche di altri maestri di quella impareggiabile stagione delle arti figurative tra '800 e '900: da Privat-Livemont a Henri Rivière. Del resto, diverse opere di Rivière – che assorbono la lezione delle stampe giapponesi e la impiegano per esaltare quel microcosmo contadino che Sciascia, da *Gli zii di Sicilia* a *Il cavaliere de la morte*, da *Le parrocchie di Regalpetra* a *Occhio di capra*, guarda costantemente con simpatia e nostalgia – sono custodite nelle due residenze dello scrittore.

Si è teorizzato a più riprese che il Simbolismo è stato, più che un movimento nel senso classico del termine, un rifugio un per gruppo eterogeneo di autori che aspiravano a fissare su una tela, su una lastra o a effigiare nella pietra le visioni della mente: un'arte colta, filtrata dal cervello più che dai bulbi oculari. Dev'essere stato questo – mi sono spesso ripetuto – ciò che ha attratto mio nonno verso le opere di Odilon Redon, di Félicien Rops, di Alphonse Mucha, di Alberto Martini e altri che nominerò nelle righe seguenti. Il fatto bizzarro e inoppugnabile è che, se da un lato il Simbolismo in letteratura sembra piuttosto distante dall'universo sciasciano, quello connesso specialmente alle arti grafiche lo incuriosiva e affascinava.

In effetti, l'appartamento palermitano dei coniugi Sciascia era immerso in un'atmosfera *fin-de-siècle* (ed è curioso notare che questa espressione, a ventitré anni dall'inizio di un nuovo millennio, ancora si riferisca al penultimo passaggio fra un secolo e l'altro; e che nessuna altra espressione sia stata conosciuta per definire l'ultimo, che in fondo non è stato che un disinibito precipitare nell'omologazione e nel nulla). E su questa inaspettata propensione di un autore che si pretende figlio dell'Illuminismo vorrei soffermarmi nelle righe seguenti.

Uno dei primi elementi notevoli, passeggiando per le stanze di casa Sciascia, è il ricorrere e il rincorrersi di stampe dove si mescolano i temi del grottesco e dell'erotico. Alle pareti si trovano affisse diverse litografie di Jean Veber: pittore e illustratore politicamente scorretto, a tratti financo oltraggioso, il cui sarcasmo non è scevro da una buona dose di morbosità. Dietro la scrivania di mio nonno, in posizione centrale sulla parete, si staglia *La fortune qui danse*, che raffigura un vecchio barbuto e cencioso, che tiene sottobraccio una ruota e al guinzaglio una donna opulenta, con un occhio bendato e piume svolazzanti sulla fulva criniera, la quale improvvisa passi sconsiderati davanti a un gruppo di straccioni sghignazzanti. In altre litografie, obesi riccastri si lasciano abbindolare da seducenti signore, mondane vanitose s'agghindano oltre il confine del buffo, stanche baccanti vengono spiate da nani libidinosi o insidiate da minacciosi rapaci e, guidata dagli angeli, la Sacra Famiglia fugge in velocipede. Ci sono poi gli orrori della prima guerra mondiale, condannati senza compiacimento: le fucilazioni, le esecuzioni, gli stupri, le trincee dove d'embée piovono vasi di fiori.

Le provocazioni si spingono ancora più in là con l'opera di Félicien Rops. Da un lato una dama formosa cela pochi centimetri delle sue natiche dietro una mascherina nera, dall'altro una musa dal deretano altrettanto monumentale copre col suo mantello le pudenda d'un misterioso idolo ancestrale. Nelle grafiche di questo artista belga folgorato dal Baudelaire più malsano – o più sincero – il torbido solo apparentemente cede il passo al ridicolo: indimenticabili le illustrazioni per *Les Diaboliques* di Barbey d'Aurevilly – e nel corridoio principale dell'appartamento ritroviamo quella de *Le rideau cramoisi* – come le sue provocanti campagnole e le sue infoiate devote, che faranno scuola: non fortuitamente nelle collezioni sciasciane si trovano grafiche di Rassenfosse e Lobel-Riche, due dei più eminenti emuli del maestro di Namur.

Henri Fantin-Latour – Le tombeau de Stendhal





Henri Rivière

Dentro un rifugio dalle brutture del mondo, popolato da lampade, vasi e ninoli in stile Art Nouveau, il clima della Belle Époque rifiorisce in due imponenti litografie di Alphonse Mucha: il sacerdote dei ghirigori che, giunto a Parigi dalla Boemia, aveva incantato gli sguardi e affrancato la brama di perdersi nella sensualità delle linee curve. Una di esse raffigura una bretone: ancora una volta sospesa tra preghiera e cupidigia repressa, aggiungendo un nuovo elemento a questo costante gioco di rimandi fra tradizione e frivolezza, tra capriccio e contrizione.

Gran parte della critica ufficiale tende ancora a trattare il Simbolismo – e l'Art Nouveau che ne è esaltazione ed esteriorizzazione – come movimenti che predicavano una sorta di straniamento dalla realtà, affetti da un certo formalismo, perfino da un'estrema formalizzazione: degli esercizi calligrafici, versi e linee estenuati, soffocati dal profumo di rose e di gigli, affettazione stilizzata, decorazione tout court; invece v'era sovente in tutto ciò, non soltanto l'espressione di un disagio, ma una critica intensa, ancorché liricamente, trasognatamente declinata, alle derive di un sistema che, come ha in maniera sublime scritto Victor Hugo in *Melancholia, donne, en somme, une âme à la machine et la retire à l'homme*.

Oltre la cortina d'estasi e d'incanto del Simbolismo e dei suoi discendenti – non a caso lo stesso Sciascia riferendosi alle opere di Fabrizio Clerici e Giuseppe Modica parlerà di Surrealismo civile – si possono dunque individuare un soffuso biasimo, un immacolato rifiuto del positivismo e dell'idolatria della scienza: che il nostro autore guardava con sospetto e che inesorabilmente affliggono le collettività in cui ci muoviamo. Portandoci verso l'opposto di quell'*uomo umano* cui lo stesso Sciascia faceva riferimento in un'intervista concessa a *Le Monde* nel 1979: *Credo che all'uomo – all'uomo umano – non resti che la letteratura per riconoscersi e riconoscere la verità. Il resto è macchina, è statistica, è totalitarismo. È il sistema della menzogna: la grande mostruosa macchina che ingoia tante verità per restituirle in menzogna. E lo stato finirà per identificarsi in questa macchina, se non si è già identi-*



Félicien Rops



Armand Point

ficato. Non avrà niente a che fare con l'uomo, con la nozione dell'uomo che ancora abbiamo e che troviamo nella letteratura.

È stato sostenuto da diversi storici e critici d'arte che il Simbolismo mirava a dipingere le idee, ad essere pittura, scultura e grafica dotta: distillata dal cervello e dalla memoria, prima che dalla cornea e dalla tecnica, pure imprescindibili. Odilon Redon si chinò sul microscopio e vi scorse un universo parallelo, più colorato e bello, dove ciclopi e centauri potevano resuscitare e Venere nasceva davvero nell'indistinta caligine di un mare primordiale. Tutto, con Redon, dopo Redon, poteva essere filtrato e reinterpretato: l'apparizione del volto di Cristo senza barba, citata in *Todo modo*, mio nonno la teneva incorniciata accanto al letto.

Lesistenza si è come distillata ed essenzializzata nel nero e nel bianco; del mondo reale altro non resta, nella retina, che la fosforica memoria di un ordine e di una logica spaziale in cui si iscrivono le cose di una vita sommersa, di una sommersa morte. La logica del visibile si è messa al servizio dell'invisibile. Ecco cosa scrive il nostro autore in un articolo intitolato Clerici e l'occhio di Redon. E ancora: Ogni volta che l'uomo volta le spalle alla realtà e ritrova dentro di sé gli antichi terrori, l'antico dio, vive un momento surrealista o metafisico o come lo si voglia denominare. La storia della letteratura e dell'arte è piena di momenti simili: anche in scrittori ed artisti che non voltavano le spalle alla realtà, anche in epoche che sembrano totalmente votate al reale.

Forse quindi Sciascia avrà visto nel Simbolismo – e poi nella metafisica di Savinio e De Chirico, e poi nel surrealismo sensuale che affonda le sue radici nella

classicità di Delvaux – una rappresentazione effettuale di quel barlume di verità che solo la letteratura può aiutarci a intravedere. Forse avrà riconosciuto in quegli scenari stranianti e in quei corpi voluttuosi una tangibile estrinsecazione di mille aspirazioni e desideri, e del Desiderio.

Caterina la descrive ora più dettagliatamente: giovane di ventun anni, con due begli occhioni neri e grossi che parevano due prugne, grassa, brunetta, vestita di saglia gialla, maritata forse da un paio d'anni. Ma si intenda il «grassa» nel senso di allora della bianchezza e del colore, della morbidezza e dello splendore delle carni: non magra, insomma; florida, piuttosto: come allora le donne piacevano e piacciono, solo che ora di piacere agli uomini le donne cominciano a infischiarne.

La predilezione che lo scrittore aveva per le donne formose, e che traspare da questo brano de *La strega e il capitano* e tra le pagine di *A ciascuno il suo*, dove la protagonista, Luisa Roscio, è paragonata a un'odalisca di Delacroix, si fonde con l'eleganza attribuita ad altri personaggi – la contessa Tiepolo di *1912+1*, la signora De Matis de *Il cavaliere e la morte* – nelle litografie di Henri Fantin-Latour. Sciascia ne aveva comprate in gran numero, cogliendo un'occasione insperata: e alcune le aveva regalate, mentre altre ancora aprono squarci di avvinta magia alle pareti dell'appartamento palermitano.

Parimenti sono da segnalare le giunoniche bagnanti – profetesse dell'amore en plein air – dello svedese Anders Zorn: avanzano accennando a un passo di danza, o solennemente scendono le scalette d'una stiva o di uno scantinato, o ammiccano scrutando di sbieco, fisse in un istante di vivido passato, l'osservatore d'oltre un secolo dopo. Sono una manifestazione inusitata, genuinamente lussuriosa delle muse simboliste, differenti da quelle flesuose, di botticelliana o rinascimentale memoria, che ammalgiavano altri artisti di quel periodo, e che pure non mancano nella collezione: come le giovani bucoliche di Puvis de Chavannes o le amiche – sorridenti, complici e divine – messe in scena da Armand Point in *La légende dorée*, una delle più emblematiche litografie della fine del XIX secolo.

Una sorpresa dietro l'altra, percorrendo le stanze dell'appartamento di Viale Scaduto ci s'innalza verso le inospettabili – ma solo ad una prima e superficiale vista – vette dell'onirico e dell'utopia. Attraverso le xilografie di František Koblíha: una pizia melanconica e ammantata di nero richiusa in se stessa sul limitare d'una foresta, o una fanciulla dalla nudità sfrontata e priva di peccato

František Koblíha



che volteggia fra le nebulose dell'anima. Gli sfondi fuliginosi delle opere di questo artista nato in un sobborgo di Praga s'apparentano a quelli di Alberto Martini, sul quale Sciascia ha scritto parecchio. Illustratore per eccellenza dei racconti di Poe,

Eugène Grasset



ma anche di poesie e prose di Dante, Hugo, Mallarmé, Verlaine e altri, Martini scavalca il Simbolismo, anticipa il Surrealismo e resta ancor oggi un autore incatalogabile: il suo *Lacrime d'amore*, in cui una donna dallo sguardo che si pretenderebbe impassibile si scioglie in un universo liquido e vegetale, orientaleggiante e lascivo, domina il salotto e sembra osservare gli intrusi con svagata curiosità.

Nello stesso ambiente come altrove, più quotidianamente si mostrano le ricche signore della Belle Époque, per come le hanno rivisitate alcuni dei più noti cantori dello charme muliebre: James Tissot, Paul César Helleu, Émile Besnard. Ecco una dama rimirare il proprio cappello, un'altra assopirsi lievemente in un giardino, una terza lasciarsi cogliere negli spasmi di quella che all'epoca una società repressiva e patriarcale – nella sostanza non tanto diversa da quella odierna, i cui eccessi non sono che inganno per il pubblico televisivo – definiva isteria sessuale. C'è anche una foto con autografo che immortalava Franca Florio, della quale molti ricordano il ritratto di Boldini. E dal cognome di un pittore rivale di Boldini, Antonio de la Gandara, Sciascia mutua quello del suo ultimo protagonista, il brigadiere di *Una storia semplice*. Sulla facciata di un magnifico edificio della Rue Monsieur le Prince, a Parigi, una lapide ricorda che il conteso pittore cubano ha risieduto lì e ci spinge a rituffarci nelle atmosfere della Ville Lumière che Sciascia pare voler ricreare nella sua tana sovraccarica. Un variegato assemblamento di signore d'ogni età s'affaccia dalla cornice del *Magasin de nouveautés* di Alexandre Lunois e ci trasmette la sfavillante malia dell'ultima stagione davvero ottimista della storia europea. Era il 1903: in questa parte del pianeta, e non solo, ci si entusiasmava per tante di quelle innovazioni tecnologiche che poco più di cento anni dopo l'homo sapiens ha rivolto contro se stesso (immiserimento già intuito e denunciato nelle pagine del pluricitato *Il cavaliere e la morte*).

Nella litografia di Lunois si legge la medesima euforia policroma dei manifesti di Eugène Grasset: come i già citati Mucha e Privat-Livemont, uno dei primi ad aver fuso l'arte nella pubblicità. In uno di essi, una musa mora si rivela sapiente scultrice foggiando e sovrastando un triste e tormentato pensatore.

Un posto a parte, in questa panoramica, in questa galleria, merita il pittore d'origine armena Edgar Chahine, che per la sua abilità *non raramente attinge alla poesia*: Sciascia possedeva diverse opere sue, e con diletto e profondità ha scritto la prefazione per il catalogo della sua produzione grafica redatto da Marcello e Rosalba Tabanelli, successivamente ripreso in *Cruciverba*, da cui sono estrapolati questi brani. Opina Sciascia: *L'aristocrazia rigettava la borghesia così come la borghesia rigetterà poi la piccola borghesia. Ora appunto la piccola borghesia è il mondo di Chahine. E lo è non soltanto in quanto oggetto di osservazione, ma lo è intimamente, per scelta e modo di vita*. E ancora: *Il suo far ritratto di ogni cosa, oltre che di ogni persona, finisce col darci il ritratto di un'epoca, di una società*. Che in fondo, in un rimbalsare di duplici sdoppiamenti, è la ragione per cui ho scritto quest'articolo: tentare – temo maldestramente o disordinatamente – di far rivivere, nell'aria delle case in cui sono cresciuto, la suggestione, il vagheggiamento e il mito dell'ultima stagione idealizzabile nella parabola di un continente che, con presuntuoso sprezzo della vertigine, calamitato dal proprio vuoto interiore, si sta avviando verso il baratro senza ritorno.

Antonio Tabucchi e le ombre del tempo

MICHELE SITÀ

UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER DI BUDAPEST

I FRANTUMI DI UN TEMPO ROTTO

SONO PASSATI DIECI ANNI DALLA MORTE DI ANTONIO TABUCCHI, AVVENUTA IL 25 MARZO DEL 2012, EPPURE LO STILE E LE ATMOSFERE DELLE SUE OPERE NON SONO AFFATTO INVECCHIATI, SEMBRANO PARLARE ANCORA ALLA NOSTRA EPOCA, SEMBRANO DARGLI DELLE CHIAVI PER INTERPRETARLA, PER RIVISITARLA E CERCARE DI COMPRENDERLA MEGLIO. LA TEMATICA DEL TEMPO E QUELLA DELLA MEMORIA SONO SPESSO PRESENTI NEI SUOI TESTI, NON SOLO IN QUELLI PIÙ CONOSCIUTI MA ANCHE NEGLI SCRITTI PIÙ RECENTI, SI POTREBBE ANZI Affermare che è proprio in queste ultime opere che sembrano infittirsi i richiami al tempo ed alla memoria, come se con il passare degli anni si sentisse ancor di più il bisogno di raccontarsi, facendo i conti con lo scorrere degli istanti, dei giorni e degli anni. Tra le sue ultime opere spicca proprio una raccolta di racconti pubblicata nel 2009, una raccolta dal titolo emblematico ed estremamente chiarificatore: *Il tempo invecchia in fretta*. In questo volume Tabucchi ha dato vita a nove racconti riuniti da un comune filo conduttore, una sorta di legante che tiene uniti personaggi e parole che ruotano attorno al tempo, a quell'elemento inafferrabile di cui facciamo parte. Tra le altre opere di Tabucchi in cui il tempo comincia a trovare un ampio spazio, sia nel titolo che nelle riflessioni presenti, ritroviamo senza dubbio il romanzo epistolare *Si sta facendo sempre più tardi*, uscito nel 2001. Già il fatto di scrivere una lettera impone un particolare rapporto col tempo, un tempo antico che la nostra società della «fretta» ha quasi dimenticato. Si tratta di un tempo fermo e dinamico al tempo stesso: l'attualità diventa passato e torna presente nel momento in cui la lettera verrà letta, per poi trasformarsi, confrontarsi e confondersi tra le mani ed il tempo di chi la riceve.

Tutti noi siamo fatti di tempo e, giunti ad una certa età, si comincia a pensare ancora di più alle tematiche legate al passare della vita, alla nostalgia, alle memorie di cose perdute o mai realizzate:

Ero nel buio completo, almeno per quel che riguardava il passato. Se ne era andato così, come sabbia fra le dita, scusa la metafora abusata, ma davvero lo capii in quel momento: perché il passato, anche lui, è fatto di momenti, e ogni momento è come un minuscolo granello che sfugge, tenerlo, in sé e per sé sarebbe facile, ma è metterlo insieme con gli altri che è impossibile.¹

Il senso del tempo è insensato, sconclusionato, inconcludente, è proprio come la sabbia che scivola tra le dita senza che la si riesca a trattenere e, in questo scorrere, l'uomo cerca di fermare sensazioni ed emozioni. Rimettere assieme i granelli di tempo non è nelle nostre capacità, eppure non possiamo far a meno di tentare, a volte disperatamente, di far combaciare quei frammenti, così uguali e così diversi. Quali sono però i modi con cui vengono espresse le sensazioni legate alla temporalità, quali sono i personaggi che stanno dietro queste storie, che danno vita al tempo e si trovano a doversi confrontare con gli istanti che passano, a dover combattere coi ricordi che tornano, a dover sopportare e plasmare nostalgie e malinconie legate al passato? Prima di rispondere a queste domande sarà necessario partire proprio dal titolo di questa raccolta, un titolo che Tabucchi dice essergli stato regalato dal caso, quando già aveva riunito assieme i racconti. Fu allora che fortuitamente si trovò di fronte una frase attribuita a Crizia, una frase che sembrò riassumere, in pochissime parole, il senso che teneva uniti tra loro tutti i racconti presenti nel suo libro. Secondo il discepolo di Socrate è proprio inseguendo l'ombra, andandogli appresso, che il tempo invecchierebbe in fretta, perdendosi dietro cose dal profilo non ben delineato, lasciandosi attrarre da illusioni e desideri senza valore, perdendo la luce e rimanendo nascosto, all'ombra appunto, ad invecchiare senza accorgersene. Già qui vengono messe in evidenza le caratteristiche delle storie raccontate, le ombre sono momenti del passato che hanno perso i loro precisi contorni, sono istanti rabbuiati dal tempo ed in cerca di nuova luce, sono sogni mai realizzati, sono parole mai dette, azioni mai portate a termine che attendono e rivendicano una loro realizzazione:

[...] ti scrivo da un tempo rotto. Tutto è in frantumi, mia Cara, i frammenti sono volati da una parte all'altra e mi è impossibile raccogliarli se non in questo circolo forzato in cui continuo a girare fino alla nausea e all'idiozia, finché esso non si aprirà in un punto ignoto.²

Il tempo si rompe, si frantuma, si disintegra, non ci resta altro che cercare i pezzi senza riuscire a rimmetterli insieme e, mentre cerchiamo, il tempo, un altro tempo, detta i ritmi della vita per poi tornare a rompersi quando ce ne avvediamo. Seguiamo le ombre del tempo, cerchiamo di stargli appresso, attaccati, aggrappati a loro per paura che fuggano via per sempre, che vengano inghiottite dalla voracità del presente, rabbuiate una volta per tutte dall'oblio. Il fatto che il tempo invecchi

sembra quasi paradossale: un uomo invecchia, al massimo un oggetto invecchia, ma come fa il tempo ad invecchiare? Questo affiancamento del tempo all'invecchiamento rimescola le carte in tavola: l'uomo è fatto della stessa sostanza del tempo, il tempo gli è in un solo momento amico e nemico, c'è nei suoi confronti una sensazione di attrazione e repulsione. In questo senso il tempo non solo fa invecchiare, ma esso stesso invecchia, invecchia con l'uomo, invecchia con la storia che ciascun essere umano si porta appresso: invecchiano le malinconie, invecchiano le nostalgie, mentre l'uomo tenta, spesso con angoscia, di star appresso a quelle ombre dai contorni sfumati che il tempo gli offre. Ogni racconto che è entrato a far parte di questa raccolta racchiude ed alimenta, proprio per questa caratteristica, la sua intensità, il suo significato profondo che penetra nel tempo e nella storia di chi legge.

RACCONTO O ROMANZO?

Una precisazione importante riguarda il genere scelto da Tabucchi per presentare questa tematica affascinante, non è un caso che abbia scelto di utilizzare il racconto breve e non il romanzo, lui stesso si era accorto di aver fatto una scelta dettata da ben precise esigenze. A ben vedere la letteratura italiana ha come filo conduttore proprio il racconto, a partire dal *Novellino* per proseguire con il *Decameron* di Boccaccio, arrivando fino alle *Novelle per un anno* di Pirandello, giusto per citare pochi eccellenti esempi. Non si trattava però soltanto di inserirsi nel filone di questa lunga e gloriosa tradizione, era piuttosto un desiderio di cercare la forma di espressione più adeguata alla tematica che voleva mettere sotto osservazione. Secondo Tabucchi il romanzo è una forma di scrittura «aperta», il racconto è invece una forma speciale di scrittura, ha i suoi spazi precisi e limitati, è quindi una forma «chiusa». Come ha affermato più volte Tabucchi, anche in occasione della presentazione de *Il tempo invecchia in fretta*, il romanzo è diventato ormai una moda, meglio se bello corpuso, il tutto a discapito del racconto. Il racconto è invece il genere migliore per raccontare una storia, è il corrispondente nella narrativa di quello che il sonetto è in poesia. Forse il racconto è qualcosa di più difficile rispetto al romanzo, è quello che Tabucchi definisce un «piccolo marchingegno»³ al quale bisogna dedicare grande attenzione e scrupolosità. Il romanzo ha il vantaggio della pazienza, il lettore è disposto ad accettare una parte meno riuscita, in alcuni casi il romanzo potrà riprendersi ed avvincere nuovamente chi si affida alla narrazione. Chi scrive un racconto è invece come un equilibrista su una corda, lotta contro il tempo per arrivare all'altro capo del filo senza tentennamenti e, se dovesse cadere, non sarebbe sufficiente la rete sottostante a permettergli di terminare il suo percorso. La caduta, sia essa di stile, di contenuto o di linguaggio, è inaccettabile in un racconto breve, si spezzerebbe il meccanismo, si distruggerebbe quel piccolo contenitore in cui ogni minimo elemento deve trovare il giusto incastro. Julio Cortázar, scrittore di origine argentina molto apprezzato da Tabucchi, era della sua stessa idea, i suoi racconti spesso non seguono la linearità del tempo,

anzi è forse proprio questo il modo in cui tentano di sfuggire al tempo, perché «uno scrittore di racconti sa che il tempo non è suo amico»⁴. Il romanzo è indulgente e comprensivo, chi lo scrive ha il tempo di fermarsi, di riprendere la scrittura per poi fare un'ulteriore pausa e tornare nuovamente alla sua storia; il racconto non permette invece di prendersi alcuna di tali confidenze. Il romanzo è un po' come la casa dello scrittore che, seguendo i suoi tempi e le sue abitudini, può uscire e rientrare quando vuole, il racconto invece, come diceva lo stesso Tabucchi in una delle sue ultime interviste, è molto più simile ad un appartamento in affitto. Non è nostro, non possiamo permetterci di lasciarlo e poi tornare, potremmo non avere più le chiavi per rientrarvi, potrebbe essere stata cambiata la serratura; eppure era stato già nostro quell'appartamento, avevamo riposto le nostre cose come se avessimo il tempo, quando ne avremmo avuto bisogno, di tornare a riprenderle o risistemarle. Purtroppo con il racconto tutto ciò non ci è concesso, se esci dalla storia potresti non riuscire più a riprendere il filo, perché scrivere racconti è una vera e propria lotta contro il tempo, è un gioco che deve essere cominciato e concluso entro termini ben precisi. Se si superano certi limiti si rischia di sentirsi persi nella propria storia, ormai non più totalmente nostra, come se si fosse diventati estranei a se stessi, come se i personaggi non fossero più disposti a parlare con noi, quasi offesi per la lunga attesa a cui sono stati costretti. Le storie presenti ne *Il tempo invecchia in fretta* non potevano trovare un genere migliore, un genere che si adatta pienamente anche a questo particolare rapporto che il racconto stesso, in quanto genere, impone allo scrittore: una sfida con lo scorrere del tempo, la stessa sfida presente in tutte quelle storie frequentate da anime e personaggi forti, complessi e contraddittori. Si è parlato spesso e volutamente di storie e, solo in un secondo tempo, di personaggi, ciò perché le storie sono, per Tabucchi, molto più importanti dei protagonisti. Le storie sono sempre più grandi di noi, rappresentano un qualcosa che ci è capitato e di cui noi siamo stati, spesso in maniera inconsapevole, protagonisti. In realtà il vero protagonista della storia che abbiamo vissuto non siamo noi bensì la storia stessa, quella storia che ci ha catturato, che ci ha imbrigliato nelle sue catene spaziali e temporali. La storia quindi, per essere tale, va raccontata in uno spazio temporale ben definito, quello del racconto per l'appunto, uno spazio che Tabucchi cerca di prendersi e di difendere con amorevole attenzione, esortando già nel 2009 gli editori italiani a ritagliare ed offrire, a questo genere, l'attenzione che merita.

IL CIRCOLO DEL TEMPO

Una caratteristica rilevante e non casuale è l'ambientazione delle nove storie presenti all'interno della raccolta *Il tempo invecchia in fretta*, storie collocate principalmente nell'Europa centro-orientale, proprio lì dove il tempo sembra essere invecchiato troppo in fretta, dove i cambiamenti, sia dal punto di vista economico che da quello sociale e culturale, sono avvenuti così repentinamente da lasciare dentro uno strano squilibrio temporale. Da un lato il senso di essersi ripresi il proprio

tempo e la propria libertà, dall'altro uno strano turbamento, una sensazione di spaesamento che, spesso, sembra trasformarsi in un tentativo di rintanarsi nei propri ricordi, quei ricordi in cui persino il male si affievolisce e, talvolta, sembra esserci così vicino ed amico da poterci proteggere. I ricordi servono quindi anche come un pretesto per poter descrivere e raccontare la società di oggi, mettendo in gioco se stessi e il proprio modo di essere, spesso spiazzando il lettore, donandogli atmosfere ed emozioni particolari, talvolta trasformando la realtà per dare al passato dei confini sempre diversi. Il tempo diventa a volte un nemico, altre ancora un compagno che ci sussurra il senso della vita, è come il cerchio del primo racconto di questa raccolta, quel cerchio tracciato sul terreno dai cavalli, che corrono e si inseguono proprio come i ricordi. La memoria spesso inganna e crea ricordi falsi, si perde quindi la linearità e la cronologia, tuttavia la sensazione che il tutto voli via troppo in fretta è sempre presente e, così come fa il vento, cancellerà quel cerchio di sabbia lasciato sul terreno:

E intanto i cavalli giravano in cerchio, sempre più rapidi, rapidi come i suoi pensieri anch'essi diventati un cerchio, un pensiero che pensava se stesso, si accorse solo di pensare che pensava, nient'altro, e in quel momento il capomandria, nello stesso modo repentino con cui aveva disegnato il cerchio, lo ruppe, con uno scarto improvviso che sembrava sottrarsi alle leggi di natura disegnò una tangente di fuga trascinandosi dietro tutta la mandria e in pochi attimi i cavalli si allontanarono al galoppo.⁵

Il cerchio del tempo si rompe, i pensieri che si erano annodati l'uno all'altro si diradano improvvisi come i ricordi, uno strano e malinconico senso di estraneità prende il sopravvento. I ricordi rappresentano talvolta l'inquietante tristezza di ciò che non c'è più, di ciò che non abbiamo più, della giovinezza passata, dell'ingenuità persa. A volte basta una foto incorniciata per scatenare un cerchio di ricordi, alcuni veri, altri mescolati alla fantasia e all'immaginazione, ricordi che riaffiorano «come da un pozzo sepolto».⁶ Le immagini di questi racconti hanno una forza straordinaria, quei cavalli sembrano prendere vita così come i ricordi della donna che vive questa storia, come quel ricordo folgorante di una maternità mai avvenuta. Ogni parola suggerisce una suggestione che accavalla le immagini del presente a quelle del passato, i sogni sembrano fissarsi negli occhi, ogni momento del passato, ribaltato, ripreso e rigettato nel presente, offre strane impressioni, visioni che difficilmente si dimenticano:

Quello che è stato torna, bussa alla nostra porta, petulante, questuante, insinuante. Spesso reca un sorriso sulle labbra, ma non bisogna fidarsi, è un sorriso ingannatore.⁷

Lo stile di Tabucchi aiuta senza dubbio questo processo di alienazione e di squilibrio temporale, si tratta di uno stile che, se in apparenza potrebbe sembrare irrealista, porta invece ad una migliore conoscenza della realtà, a vedere noi stessi ed il mondo che ci circonda in maniera più viva, come un'ombra che riceve colori e sfumature sempre diverse. Il ritmo diventa spesso incalzante e tortuoso, la velocità sembra essere talvolta sospesa in aria: fa una sosta, poi un'altra ancora, ricomincia

il suo fluire per poi subire un'altra frattura ed infine riprendere nuovamente, in quell'indefinito rapporto che lega la finzione alla realtà. Tra continui sbalzi temporali, i ricordi, i rimorsi e la malinconia si intrecciano in maniera ambigua e sfuggente alle parole, tra dubbi e vaghe affermazioni, tra i «se» e i «forse» con cui si costruiscono, talvolta, delle realtà alternative. Se quindi è vero che «la vita è una cosa sfasata»⁸, non si potrà certo pretendere che non lo siano le parole che cercano di raccontarla.

LE FORME E I SUONI DEL TEMPO

Il tempo ha bisogno di qualcosa che lo scandisca, spesso lo sentiamo scorrere e passare dentro di noi, tuttavia l'uomo ha bisogno di un'immagine, più o meno concreta, che gli faccia sentire quel ticchettio. Nel secondo racconto di questa raccolta è il rumore delle gocce che scendono da una flebo a suggerire e scandire il tempo dei ricordi, in una processione confusa di vicende e personaggi che appaiono e scompaiono in continuazione. Quel cadenzato gocciolio diventa qui titolo ed anima del racconto, un titolo onomatopeico che torna come un ticchettio sordo: *Clof, clof, cloffete, cloppete*.

I medici amministravano una pace artificiale a un corpo che altrimenti il dolore avrebbe squassato come una tempesta. Avrebbe voluto distogliere lo sguardo, ma non ne fu capace, come se il ritmo monotono delle gocce gli provocasse uno stato di fascinazione, di ipnotismo. Premette il piccolo pulsante e spense la luce. E allora le senti, le gocce. Cominciarono con un rumore sordo e sotterraneo, come se venissero dal pavimento o dalla parete: *clof, clof, cloffete, cloppete, clof, clof, cloffete, cloppete*.⁹

Quelle gocce avevano una precisione invadente, colpivano e scomparivano per poi tornare, puntuali come non mai. Il tempo diventa quasi una bomba pronta a deflagrare, una campana che continua a suonarci nella testa con dei rintocchi uguali e diversi al tempo stesso. L'immaginazione a volte aiuta, incatenando impossibili verità ed intrecciando improbabili ipotesi che, se anche non vedessero mai la realtà, rimarrebbero comunque un piacevole diversivo. Il tempo assume le sembianze più strane, nel racconto *Nuvole* è proprio quell'ammasso di goccioline sospeso nell'aria a dar corpo al tempo. Da un lato abbiamo un ex-militare, tornato malato da una missione di pace, dall'altro una ragazzina che, a causa di una situazione familiare un po' complicata, è costretta a diventare adulta in fretta, troppo in fretta. Il passato è delusione, il presente è sofferenza mista al desiderio di comprendere, il futuro è incertezza, un'incognita che sembra prendere forma proprio tra le nuvole. Sarà così che due persone apparentemente così lontane guarderanno assieme al futuro, affidandosi a quelle nuvole, a quelle figure mosse e trasformate dal vento che sembrerebbero offrire messaggi a chi sappia interpretarli. Il tempo è inafferrabile così come una nuvola, ti sembra che sia vicino, che sia raggiungibile, che abbia una certa consistenza, eppure non esiste tempo, né storia, né uomo che si possa bloccare in una categoria ben precisa. Così come una nuvola il tempo può avere un

aspetto rassicurante o inquietante e spaventoso, può avere un colore chiaro e rassereneante ma può portare anche pioggia e temporali.

In realtà il tempo è diventato sempre più difficile da seguire e da capire, dal tempo fisico di Einstein si è passati pian piano al tempo della coscienza, a quel tempo interno ed alla durata di cui parlava Bergson: quel che è certo è che i momenti della vita non si percepiscono in maniera coerente e non scorrono allo stesso modo neanche per noi stessi. Come si accennava in precedenza la memoria può trasformare, trasfigurare ed alterare i nostri ricordi, in tal modo ci troveremo ad avere un rapporto falsato con il nostro passato. Può accadere quindi che si abbia nostalgia anche del peggio, del negativo, di un tempo infelice che ci ha fatto soffrire, non si tratta di una sorta di masochismo ma di quel particolare ed intimo desiderio di riaggiustare le cose, di riappacificarsi con ciò che non è andato come avremmo voluto, con ciò che ci è passato addosso lasciando dei segni indelebili. Ritroviamo quindi, tra le storie di quel tempo che invecchia in fretta, anche quella di un anziano ebreo che, pur avendo vissuto momenti spaventosi in Romania, sente ora una certa nostalgia di Bucarest. Se si riflette sul fatto che la nostalgia è, per etimologia, quel particolare dolore del ritorno, meglio si potrà comprendere il tormentoso desiderio di quell'uomo e di altri protagonisti di queste storie. La memoria è anche un tentativo, forse un forte desiderio di trasmissione dei nostri ricordi:

hai voglia di raccontare i tuoi ricordi agli altri, quelli stanno a sentire il tuo racconto e magari capiscono tutto anche nelle minime sfumature, ma quel ricordo resta tuo e solo tuo, non diventa un ricordo altrui perché lo hai raccontato agli altri, i ricordi si raccontano, ma non si trasmettono.¹⁰

Siamo quindi preda di una solitaria incomunicabilità, ci sforziamo di trasmettere quel che non si può trasmettere, cerchiamo di far capire agli altri chi siamo, ma in realtà gli altri potranno semplicemente constatare le nostre parole e, forse, farsene una vaga idea in base alle loro proprie esperienze. Il protagonista de *I morti a tavola* sente invece una strana mancanza nel non vedere il muro di Berlino, come se questa barriera fosse anche una sorta di bussola per l'anima. La caduta del muro ha fatto entrare nella vita quotidiana una ventata di novità, ha dato a molti Paesi dell'Europa centro-orientale un tempo nuovo, diverso, secondo un'altra bella immagine di Tabucchi ha avuto lo stesso effetto di un fiume che arriva in un altro fiume e porta correnti diverse, temperature diverse, punti di vista diversi. Assieme al muro crollano simboli e ideologie che erano ben radicate, che erano punti certi, fissi e sicuri, ma l'uomo è per natura un buon «produttore» di muri, spesso interiori ed invisibili, muri di separazione e solitudine, muri ben più resistenti, subdoli e insidiosi di quelli eretti in cemento armato. La nostalgia del muro di Berlino è la malinconica, triste mancanza di un punto di riferimento:

Era lì, solido, concreto, segnava un confine, marcava la vita, dava la sicurezza di un'appartenenza. Grazie a un muro uno appartiene a qualcosa, sta di qua o di là, il muro è come un punto cardinale.¹¹

Sentire di appartenere a qualcosa, sentirsi parte di un tutto: il bene e il male nascono entrambi da quel senso di appartenenza che, a volte, supera il limite del dovuto. Non è quindi strano il fatto che, a volte, anche il passato meno roseo bussì alle porte della nostra memoria, si faccia strada per tornare tra i nostri pensieri, per permetterci di accettare, forse di alleggerire col ricordo quel che è stato o, in alcuni casi, anche per cercare di cancellare delle ombre che seguiamo con angoscia. Forse è proprio per questo che il fatto stesso di andare a trovare qualcuno al cimitero, in quella che viene definita l'eternità orizzontale della morte, può trasformare nel migliore degli amici e dei confidenti una persona con la quale si è avuto, in vita, un rapporto totalmente diverso. Il cimitero non fa grandi differenze, chi era importante in vita non lo si distingue dall'ultimo arrivato, dormono tutti allo stesso modo «e tutti nella stessa posizione: orizzontali. L'eternità è orizzontale»¹². La nostalgia è in fondo un contenitore da riempire, dentro possiamo metterci quel che vogliamo o, forse sarebbe meglio dire, quel che siamo in grado di farci entrare. In altri casi, sempre sospinti dalla nostalgia, basta poco per riaccendere la fragile memoria dell'infanzia, quella memoria che gli anni sembravano aver sepolto e che, con un piccolo suono, con un sapore, un odore leggero, si risveglia con forza dentro di noi, sfumata certo, forse anche un po' sbiadita, ma rimane pur sempre quella particolare tenerezza di rivedersi bambini. Nell'ultimo racconto di questa raccolta ritroviamo un altro simbolo, viene descritto un viaggio «controtempo» in aereo, in una sorta di allontanamento dal reale, in un confine astratto e indefinibile che confonde sogno e realtà. Anche il lettore comincia a sentire la confusione e la commistione del tempo andato con quello presente, sente di aver fatto anche lui un viaggio controtempo, di aver assaporato con malinconia suggestioni e sensazioni che non hanno età, che non possono avere né una precisa collocazione spaziale né tantomeno temporale. Ogni personaggio presente in questi racconti ha un conto in sospeso con la vita, sono tutti molto differenti tra loro, così differenti e così uguali, tutti alla ricerca di qualcosa, della forza di un ricordo, bello o brutto che sia, nel tentativo, forse apparente, di rimettere a posto le cose, di far tornare i conti, una volta per tutte.

IL GENERALE UNGHERESE E IL TENTATIVO DI RIAPPACIFICAZIONE CON IL PASSATO

Tra le storie di questa raccolta ritroviamo anche uno di quei personaggi impastati di passato e carichi di incredibile forza. Si tratta della storia di un ufficiale ungherese che, per amor di patria, aveva partecipato con forza alla rivoluzione del 1956, si era opposto al colosso sovietico così come poteva, guidando l'esercito ungherese che, fin da subito, sapeva di non avere i mezzi e la forza per resistere. Ormai sono passati tanti anni, ma quell'ufficiale decide di rintracciare il generale russo che lo aveva sconfitto, consapevole del fatto che

le storie sono sempre più grandi di noi, ci capitarono e noi inconsapevolmente ne fummo protagonisti, ma il vero protagonista della storia che abbiamo vissuto non siamo noi, è la storia che abbiamo vissuto.¹³

Il suo non è tuttavia un desiderio di vendetta e, se è vero che il tempo invecchia in fretta, bisognerà tener presente che la memoria serve ad altro, non cerca vendetta ma riappacificazione col tempo stesso, riappropriazione di sé e del proprio passato. Si capisce fin da subito che se la guerra non avesse diviso quei due uomini, entrambi valorosi, carichi di ideali e buoni propositi, se quelle due anime non si fossero trovate ad indossare divise di colore diverso, ebbene quei due uomini sarebbero stati sicuramente grandi amici, uniti da molte passioni comuni e sconfitti entrambi da una realtà che spesso supera l'immaginazione. Quell'ufficiale ungherese sognava una vita diversa, studiava lettere, ascoltava la musica di Béla Bartók, apparteneva ad una famiglia agiata ed era fortemente innamorato di una ragazza di campagna. Sognava e continua a sognare, poeticamente, quella vita che non ha mai vissuto, torna quindi alla memoria «l'immagine ormai sfocata di una ragazza di campagna dai capelli biondi»¹⁴, anche perché, se «la realtà supera sempre l'immaginazione»¹⁵, non è da escludersi che per l'ufficiale ungherese, ora generale, «l'immaginazione fosse più forte della realtà»¹⁶. Rimpianti, nostalgie, ricordi contriti e sogni infranti, il tempo aveva riservato per lui una storia completamente diversa. Voleva anche lui, come tutti, migliorare il suo tempo, ma il tempo ci fa diventare altri, il tempo invecchia in fretta e, assieme al tempo, invecchiamo anche noi. Non si potrebbe neanche dire che quell'ufficiale russo provasse odio per gli ungheresi, si era trovato lì e non capiva il perché di quella inaspettata resistenza ungherese, non aveva allora compreso quegli ideali, quei sogni, quelle illusioni:

lo addolorò la morte dei suoi soldati e soprattutto l'inutilità di quella resistenza di cui non riusciva a capire il senso, gli Ungheresi sapevano che sarebbero stati spazzati via come un fucello e che ogni ora di resistenza sarebbe stata solo un'illusione fatta di sangue. Perché versare del sangue su un'illusione?¹⁷.

Eppure il giovane ufficiale ungherese riuscì inaspettatamente «a tenere in scacco l'esercito sovietico per tre giorni»¹⁸, ma il coraggio e la capacità strategica non bastarono. Dopo questi fatti l'ufficiale ungherese fu imprigionato, privato dei propri sogni e del proprio tempo. Fu liberato che era già anziano e, a rivederlo dopo tanti anni, non si può non pensare a come corra via il tempo: il tempo non sa attendere, a volte non ha rispetto né riguardo per le nostre aspirazioni. Dov'è quella ragazza di campagna, dove sono quelle poesie che leggeva, che significati assume ora quella musica di Béla Bartók in sottofondo? Il tempo lo riabilitò, lo stato gli conferì delle medaglie al valore, ma ancora qualcosa non andava nel suo rapporto con il tempo. Parte quindi per Mosca, vuole, anzi deve incontrare quel vecchio generale russo. Parleranno molto, giocheranno a scacchi insieme, andranno a teatro insieme, andranno insieme persino in un bordello. La si potrebbe definire un'amicizia, sicuramente un'amicizia mancata che gli farà esclamare, con malinconia, che quei pochi giorni sono stati i più belli della sua vita. La riappacificazione era avvenuta, quell'uomo anziano aveva finalmente fatto i conti col passato, lo aveva guardato negli occhi un'altra volta per rileggerlo e reinterpretarlo. Certo non aveva potuto recuperare il tempo invecchiato, non aveva cambiato né la grande storia né la sua piccola storia personale, ma aveva messo fine ad una partita a scacchi che durava da troppo tempo.

L'immagine degli scacchi torna spesso in Tabucchi, la scrittura stessa è una scacchiera sulla quale spostarsi e le parole sono pezzi che, in maniera orchestrata e coordinata, devono trovare la giusta mossa per poter procedere senza esporsi troppo, per potersi difendere, magari tornare indietro, senza perdere di vista quel che sarà. Lo stesso vale per la vita, per quella particolare forma di scrittura in cui tutti noi siamo coinvolti: si cerca di prevedere quel che sarà, si conoscono i propri pezzi ma le mosse, sia le proprie che quelle dell'avversario, possono essere infinite. I due generali, ormai anziani, si ritroveranno proprio a giocare a scacchi, ma ora non ha importanza chi vince o chi perde, ora si assapora il gioco della vita, il gioco del tempo che, finalmente, ha trovato pace e si è riconciliato con il passato.

LA FATICA DELLA SCRITTURA

A volte scrivere è faticoso, il corpo e l'anima si piegano per concentrarsi su quelle storie, la penna comincia a far sentire il suo peso e, in men che non si dica, ci si sente schiacciati tra le parole, come se quella storia non volesse uscir fuori:

Dopo una giornata passata a scrivere, con molti fogli accartocciati nel cestino, come tante schegge di pietra che bisogna buttar via, la penna pesa come uno scalpello.¹⁹

Quello scalpello e quei fogli che diventano schegge di pietra ci permettono di accorgerci, pian piano, non solo della laboriosità che richiede la scrittura, ma anche del fatto che il tempo stesso, quello che lo scrittore dedica alla sua storia, non è affatto un semplice contenitore di azioni. Il tempo scorre in fretta, non lo si può riempire, forse è il tempo a riempire noi, forse non siamo noi che attraversiamo il tempo ma è il tempo ad attraversare l'uomo. La vita spesso la capiamo soltanto quando è già passata, ma è proprio questa sorta di consapevolezza a posteriori a far crescere la malinconia, a gettarci in faccia la constatazione che la vita se ne va per conto suo. Secondo un'altra bella immagine di Tabucchi la vita viene vista come la musica, noi possiamo essere bravi nel leggere uno spartito, siamo in grado di leggerlo coi tempi giusti, ma ascoltare la musica senza suonatori è cosa vana: la musica bisogna viverla nel momento in cui la si suona, non quando l'orchestra ha già smontato i suoi strumenti. La musica e la scrittura hanno molte cose in comune, la penna stessa diventa uno strumento grazie al quale le storie possono essere narrate, capita tuttavia, come si è avuto modo di notare, che quella penna possa diventare pesante come lo scalpello di uno scultore o, in altre occasioni, leggera come il pennello che vuol offrire delle particolari tonalità di colore. Tabucchi sente spesso il bisogno di farsi aiutare dalle immagini per far capire il processo della scrittura, per permetterci di far parte di quella fatica dalle varie tonalità:

Se era musica, è come se le note di un'orchestra, dopo il moto allegro, lo scherzoso, l'adagio e l'allegro maestoso si facessero solenni e si spengessero lentamente: le luci si abbassano e il concerto è finito.²⁰

Potremmo quindi imparare a leggere bene la musica della vita, ma capirla non è sempre facile, dipenderà dal momento che stiamo vivendo, dalla storia che ci gira attorno, perché la musica cambia in base alle nostre espressioni, si adatta alle nostre rughe. Come si è già avuto modo di vedere il racconto ha un suo spazio e un suo tempo ben preciso, quando il racconto finisce sarà difficile, se non impossibile, riviverlo come lo si è vissuto nella prima lettura; è un po' come un pezzo musicale che finisce, i musicisti sono andati ormai via, l'orchestra ha deposto gli strumenti e, pur con tutti i nostri sforzi, non ci è permesso di ritornare esattamente a quelle note:

Che strana quella bacchetta da direttore d'orchestra che l'uomo muoveva nell'aria come una penna che si muove su una tavola magica e traccia visibilmente le sue note nello spazio.²¹

La vita spesso la si vive senza capirla, noi siamo occupati a viverla e nel mentre la vita passa. La memoria viene in nostro soccorso per aiutarci a capire la vita quando, in realtà, siamo occupati a viverla, siamo però sempre un passo indietro, ansimiamo dietro ai nostri ricordi per elemosinare risposte che non sempre arrivano. In fondo è come se non vivessimo mai veramente e fino a fondo il presente, impegnati come siamo a cercare di capire i momenti già trascorsi. Se quindi siamo fatti di tempo e di memoria, bisognerà avere il coraggio di ammettere che non esiste un'eternità da comprare, l'unica eternità che ci è dato raggiungere è quella orizzontale della morte. Il percorso che divide il nostro presente dal sonno eterno lo dedichiamo a cercarci nel passato, spesso provando ad allontanare, almeno dal pensiero, la nostra ultima ora. Le storie presenti in questa raccolta riescono a coinvolgere ed affascinare proprio per questo, perché raccontano con grande passione e semplicità personaggi inzuppati di tempo e di memoria. Tabucchi scava con genuina curiosità, utilizza un pesante scalpello per poi dar colore alle loro storie, a quei personaggi in cerca di loro stessi. Si cercano tentando di seguire il tempo stesso, facendosi trasportare da quei ritmi senza un ordine cronologico, lo fanno entrando dentro l'anima di chi legge e rimanendoci per un bel po', almeno finché i ricordi riusciranno a creare, istante dopo istante, tante nuove vite da vivere e da rivivere.

NOTE

¹ A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 30–31.

² Ivi, pp. 35–36.

³ Cfr. per esempio la presentazione di Tabucchi che si trova sul canale YouTube di Feltrinelli Editore: <https://www.youtube.com/watch?v=jkMCBxnR5do&t=816s> (ultima consultazione: 9 dicembre 2022).

⁴ Frase di J. Cortázar riportata in A. Dolfi, M. C. Papini, *Scrittori a confronto: incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, Bulzoni, Roma 1998, p. 184. Cfr. anche il recente A. Tabucchi, *Zig Zag – Conversazioni con Carlos Gumpert e Anteos Chrysostomidis*, a cura di C. Bettini e M. De Rosa, Feltrinelli, Milano 2022.

⁵ A. Tabucchi, *Il tempo invecchia in fretta*, Feltrinelli, Milano 2013, pp. 24–25.

⁶ Ivi, p. 14.

⁷ A. Tabucchi, *Nota a L'angelo nero*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 10.

⁸ A. Tabucchi, *Il tempo invecchia in fretta*, cit., p. 88.

⁹ Ivi, p. 43.

¹⁰ Ivi, p. 145.

¹¹ Ivi, p. 87.

¹² Ivi, p. 96.

¹³ Ivi, p. 103.

¹⁴ Ivi, p. 107.

¹⁵ Ivi, p. 103.

¹⁶ Ivi, p. 107.

¹⁷ Ivi, p. 110.

¹⁸ Ivi, p. 109.

¹⁹ M. Alloni, *Una realtà parallela: Dialogo con Antonio Tabucchi*, ADV Advertising Company, Lugano 2008, p. 25.

²⁰ A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 153.

²¹ Ivi, p. 66.

Possibile lettura di un racconto di Pier Antonio Quarantotti Gambini: *La casa del melograno* (1932)

ALESSANDRO ROSSELLI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

NELLA NARRATIVA DELLO SCRITTORE ISTRIANO¹, IL RACCONTO DI CUI QUI SI OFFRE UNA POSSIBILE LETTURA È LA SUA TERZA PROVA LETTERARIA IN ASSOLUTO², MA IN ESSA È GIÀ PRESENTE QUELLA *NOSTALGIA PER LA PERDUTA TERRA NATALE D'ISTRIA*³ CHE COSTITUIRÀ UN TEMA SEMPRE PRESENTE NELL'OPERA DELL'AUTORE.

PROTAGONISTA DEL RACCONTO È GUERINO, CHE COME SOLDATO AUSTRO-UNGARICO HA COMBATTUTO IN RUSSIA DURANTE LA PRIMA GUERRA MONDIALE E VI È RIMASTO PRIGIONIERO PER tre anni, anche a causa delle due rivoluzioni russe e della successiva guerra civile. Divenuto amico del commissario bolscevico Voronin, che vorrebbe trattenerlo in Russia perché sa che lui è slavo per parte di madre, Guerino, anche se non sa cosa potrebbe accadergli, è inquieto e si mette in viaggio per tornare a casa, ma nel frattempo incontra una donna che non sa dove andare e che si unisce a lui: quando Guerino scopre che lei si chiama Marta come la madre, ne è commosso, le dà la metà del denaro che ha e poi prosegue il viaggio sino alla costa del Mar Nero, dove trova un vapore che lo porta fino a Trieste, molto vicino a casa sua⁴.

Il definitivo ritorno in Istria non è però dei più piacevoli perché Guerino durante la strada è assalito dai ricordi di un recente passato: fra questi, quello della morte di un commilitone che, dopo un tentativo di fuga assieme dal campo di concentramento, colpito dalle guardie che li inseguivano, era morto affogato in un fiumiciattolo; e così, per Guerino, l'acqua da simbolo di vita era passata ad essere l'emblema della morte⁵.

Sin da ora, il protagonista del racconto appare come un uomo che, seppure ha deciso di tornare alla casa natale in Istria, lo ha fatto fra tante incertezze ed indecisioni, senza neppure immaginare che cosa lo aspetti. Infatti, appena giunto a de-

stinazione, ha subito una brutta sorpresa: incontra infatti una ragazza, a lui sconosciuta, che lo fa mangiare e gli dice che sua madre è morta già dall'autunno del 1916: Guerino sospetta subito che la giovane donna sia una delle amanti del padre, una delle donne che hanno reso infelice la vita a sua madre, da lui sempre pensata con un grandissimo affetto anche quando era prigioniero a differenza dell'altro genitore, per il quale da tempo prova un'indifferenza che potrebbe trasformarsi in aperto odio. Di certo, adesso Guerino ha perso l'unico vero motivo che lo spingeva a tornare a casa⁶.

E proprio per questo non serve a nulla il successivo incontro con il padre, che lo sveglia e gli rivela che la ragazza che lo ha informato della morte della madre si chiama Luisa, senza rendersi conto che a suo figlio la giovane donna appare in quella casa come un'estranea, se non addirittura come una presenza nemica⁷.

La situazione non migliora quando Guerino, in un altro incontro con il padre ed i suoi amici che gli fanno domande sulla Russia e la rivoluzione, e che vorrebbero che lui aggiungesse altro orrore a quello della rivoluzione e della guerra civile cui ha assistito di persona, si sente anche lui un estraneo a casa sua: e quando poi le domande passano alle donne russe e Luisa ridendo dice che lui non può saperne nulla perché non ha mai toccato una donna, la sua rabbia sale ancora di più anche perché rileva una notevole intesa tra il padre e la ragazza che lo spinge ad odiarla⁸; e tale sentimento si inasprisce ancora dopo l'incontro con il cugino Romoletto, un emerito incapace che però è divenuto un *eroe dell'ultima ora* perché andato a combattere con gli italiani solo nel 1918 ed è tornato anche decorato, che gli rivela chi è la vera madre di Luisa, da lui identificata in una donna di Fiume che è stata una delle amanti del padre⁹.

La convivenza con chi lo circonda diviene intollerabile per Guerino quando si accorge che, almeno in apparenza, all'intimità fra il padre e Luisa se n'è aggiunta un'altra, quella tra la ragazza e Romoletto, e ciò, con una rabbia che pare implacabile, lo spinge ancora di più a pensare di vendicare la madre violentando Luisa senza rendersi conto che, se lo facesse, si metterebbe da solo contro la sua stessa natura¹⁰.

La coesistenza di Guerino con il padre e con i suoi amici, come anche quella con Luisa, si fa inoltre sempre più precaria e per questo *il reduce dalla Russia* – come tutti lo chiamano portandolo all'esasperazione – si trova a dire che vuol tornarvi e ad affermare, in tono di sfida e tra lo stupore di chi lo ascolta, che anche Luisa starebbe bene con lui laggiù: ma tutto ciò, oltre a voler essere un'inutile provocazione, evidenzia anche l'incapacità di Guerino a reinserirsi in un mondo che non è più il suo e che in ogni caso non capisce perché chiuso nella sua meschinità di tutti i giorni¹¹; inoltre, le inquietudini di Guerino non passano poiché, dopo un altro incontro con il cugino, che gli riconferma la relazione secondo lui esistente tra il padre e Luisa, il suo odio verso i due ne esce ancor più rinfocolato¹².

Tuttavia, ma solo per un momento, Guerino e Luisa sembrano rappacificarsi, in particolare quando lei gli dice che Romoletto le ha chiesto di sposarla, di non avergli dato in tal senso una definitiva risposta e che, quando lui le chiesto se fra lei il padre di Guerino era mai successo qualcosa, lei gli ha risposto di no. Lo stesso

pare accadere tra il figlio ed il padre, ma anche in questo caso si tratta solo di un momento, perché ben presto l'universo della casa del melograno si richiude su se stesso e torna ad essere angusto e, per il protagonista del racconto, ancora più soffocante¹³.

Eppure, Guerino prova adesso per Luisa un confuso sentimento di attrazione fisica, anche se la precedente diffidenza mista ad odio non è affatto scomparsa: Guerino stesso non capisce la ragione di quel che gli sta accadendo, e in quel momento un gesto di Luisa lo riporta al suo recente passato e gli fa ricordare per un attimo una ragazza russa che durante il viggio di ritorno a casa gli ha riempito per un attimo la sua vuota esistenza¹⁴.

L'improvvisa morte del padre, avvenuta proprio nel momento in cui Guerino, ancora una volta con sentimenti piuttosto confusi di desiderio ed odio verso Luisa, starebbe per soddisfare, attraverso la violenza sessuale, il suo desiderio di vendicare la madre, lo blocca: infatti il genitore rivela a Guerino in punto di morte che Luisa è sua figlia, e quindi per lui una sorella¹⁵; e la rivelazione del padre, che potrebbe anche essere il suo ultimo crudele scherzo al figlio dati i loro pessimi rapporti, spinge Guerino a non toccare Luisa ed a vagabondare per la campagna, forse facendo a se stesso quell'esame di coscienza che finora gli era mancato¹⁶.

Il protagonista del racconto si rende conto di trovarsi in una situazione del tutto nuova che neanche lui poteva prevedere e, se anche ha ormai rinunciato a Luisa, vede con piacere la ragazza rifiutare la corte, piuttosto goffa e maldestra, del cugino Romoletto, *il patriota molto in ritardo*¹⁷ che per di più, in mancanza di ogni vera qualità, si vanta della sua ben poco eroica presenza di due giorni a Fiume a fianco di Gabriele D'Annunzio¹⁸.

Le rivelazioni però non sono ancora finite. Luisa racconta a Guerino qualcosa che lui non poteva davvero immaginare: con sua madre ancora viva, ha avuto una relazione con un ufficiale austro-ungarico che l'ha messa incinta per poi andare a morire sul Piave: Di certo, poi Luisa deve aver abortito anche se non ne parla, ma tale rivelazione, unita alle precedenti parole del padre in punto di morte, annullano in Guerino ogni precedente sicurezza nel decidere e, dopo una notte passata a pensare al da farsi, decide di troncargli ogni rapporto con Luisa, non solo perché non riesce più a capire quali sono i suoi veri sentimenti verso di lei ma anche perché pentito di aver pensato solo per un momento di violentarla per vendicarsi su di lei dell'infedeltà del padre nei confronti di sua madre, ciò che a questo punto è divenuto nella sua mente un atto che, se compiuto, lo avrebbe portato a non essere più se stesso¹⁹.

Ormai, poiché un rapporto di coppia fra Guerino e Luisa si è rivelato impossibile anche per quanto il tempo ha sedimentato sulle loro esistenze, la situazione di stallo viene sbloccata da una mossa della ragazza, che è andata da Romoletto per scusarsi di averlo respinto e dirgli che lo ama: l'iniziativa di Luisa, è certo dovuta al fatto che, viste svanire tutte le certezze su cui contava, lei si è sentita crollare il mondo addosso, spinge Guerino ad andarsene per sempre dalla casa del melograno. Scriverà infatti a Romoletto di vendere la metà delle sue proprietà e di mandargli il ricavato mentre lui tornerà in Russia o, forse, partirà per l'America, in ambedue i

casi per perdersi definitivamente nella strade dell'uno o dell'altro mondo senza lasciare alcuna traccia di se stesso, anonimo tra gli anonimi²⁰.

Il racconto di Pier Antonio Quarantotti Gambini, di cui cui si è voluta offrire una possibile lettura, introduce il tema della *nostalgia per la perduta terra natale dell'Istria*²¹ che sarà ricorrente nel prosieguo della narrativa dello scrittore, ma distrugge anche nel protagonista ogni certezza su un possibile rifugio dalle tempeste della vita, sul *dove tornare*²². Inoltre lo scrittore istriano, forse senza rendersene conto, è entrato di pieno diritto nella letteratura mitteleuropea: il suo racconto pare infatti anticipare le sconsolate conclusioni del Trotta protagonista de *La Cripta dei Cappuccini* (1938) di Joseph Roth²³ e quelle, amarissime, dell'ultimo libro di Stefan Zweig sulla scomparsa ormai definitiva ed irreversibile di quel vecchio mondo che lui e molti altri amavano ed in cui si riconoscevano, spazzato via per sempre dagli esiti della prima guerra mondiale²⁴: Ma, se ciò non bastasse, sembra anche utile notare come il Guerino di Pier Antonio Quarantotti Gambini appaia accomunato, nella sorte che li attende entrambi, al Karl Rossman di *America* (1927) di Franz Kafka²⁵; infatti, sia l'uno che l'altro sono condannati a perdersi per sempre, come due sconosciuti volti nella folla, per le strade di un mondo che non gli appartiene e che per loro è destinato a restare sempre estraneo.

Tali sono solo alcune delle considerazioni che sono all'origine di questa possibile lettura – o rilettura – de *La casa del melograno* (1932) di Pier Antonio Quarantotti Gambini²⁶, un racconto all'inizio della produzione letteraria del suo autore oggi però caduto nel dimenticatoio: ma forse se ne potrebbero trovare anche altre.

NOTE

¹ Su di lui cfr. [m.t.g] (M. T. Giampaoli). *Quarantotti Gambini, Pier Antonio*, in AA.VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, diretto da A.Asor Rosa, Torino 1992, p. 449. Sull'opera narrativa dello scrittore istriano cfr. G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919–1943*, Roma 1980, p. 180, p. 188, p. 206, p. 208, p. 266; D. Consoli, *Pier Antonio Quarantotti Gambini*, in AA.VV., *Letteratura Italiana Contemporanea*, II, a cura di G.Mariani e M. Petrucciani, Roma 1980, pp. 117–182; A. Ara–C. Magris, *Trieste. Una identità di frontiera*, Torino 1987, p. 6, p. 118 e n, p. 119, p. 121, p. 122 n, p. 138, p. 139 e n, p. 150, p. 151, p. 155, p. 158, p. 159 e n, p. 161, p. 169, p. 180 e n; E. Guagnini, *La cultura. Una fisionomia difficile*, in AA.VV., *Trieste*, Roma–Bari 1988, p. 151 e n, p. 162 e n, p. 198, pp. 285–286, p. 296, p. 309, p. 315, pp. 369–370; G.Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Milano 1991, p. 216. Per due contributi su tematiche particolari dell'autore cfr. R.Scrivano, *Ricordi di P.A. Quarantotti Gambini*, in AA.VV., *Letteratura Italiana Contemporanea. Appendice*, III, a cura di G. Mariani e M. Petrucciani, Roma 1983, pp. 161–168; G. Bosetti, *La guerra vista dal bambino in Quarantotti Gambini e Tomizza*, in Id., *Il divino fanciullo e il poeta. Culto e poetiche dell'infanzia nel romanzo italiano del XX secolo*, Pesaro 2004, pp. 345–356. Sull'ambiente culturale in cui si svolse la maggior parte dell'attività di Pier Antonio Quarantotti Gambini cfr. A. Ara–C. Magris, *Trieste e la Venezia Giulia*, in AA.VV., *Letteratura italiana. Storia e geografia*, III: *L'età contemporanea*, diretta da A.Asor Rosa, Torino 1989, pp. 797–840.

² Cfr. P. A. Quarantotti Gambini, *La casa del melograno*, in Id., *I nostri simili*, Torino 1981, pp. 143–230. Gli altri due racconti del libro, *I tre crocifissi* e *Il fante di spade*, sono, rispettivamente, ivi,

- pp. 9–76 e pp. 77–142. L'edizione di riferimento del volume – apparso per la prima volta nel 1932, alla quale nel 1939 fu aggiunto il terzo ed ultimo racconto – è qui quella del 1981.
- ³ La definizione in corsivo nel testo è mia (A.R.):
- ⁴ Cfr. P. A. Quarantotti Gambini, *La casa del melograno*, cit., pp. 145–146. Sulla situazione di estrema confusione in Russia tra le due rivoluzioni cfr. M. Reiman, *La rivoluzione russa dal 23 febbraio al 25 ottobre*, Bari 1969. Sull'insieme degli eventi rivoluzionari in Russia e la guerra civile cfr. W.H. Chamberlin, *Storia della Rivoluzione Russa (1917–1921)*, Torino 1966 (1^a ed. 1941); E.H. Carr, *La rivoluzione bolscevica 1917–1923*, Torino 1964.
- ⁵ Cfr. *ivi*, pp. 147–148.
- ⁶ Cfr. *ivi*, pp. 148–150.
- ⁷ Cfr. *ivi*, pp. 151–153.
- ⁸ Cfr. *ivi*, pp. 153–160.
- ⁹ Cfr. *ivi*, pp. 161–164. La definizione in corsivo nel testo è mia (A. R.).
- ¹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 164–173.
- ¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 173–178. La definizione in corsivo nel testo è mutuata dal racconto (A. R.).
- ¹² Cfr. *ivi*, pp. 178–180.
- ¹³ Cfr. *ivi*, pp. 189–190.
- ¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 191–196.
- ¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 196–205.
- ¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 205–207.
- ¹⁷ La definizione in corsivo nel testo è mia (A. R.).
- ¹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 208–213. Per la partecipazione – del resto molto limitata - di Romoletto all'avventura fiumana cfr. *ivi*, p. 208. Sull'evento cfr. S. Lupo, *Fiume. impresa di*, in AA.VV., *Dizionario del fascismo*, I: A–K, a cura di V. de Grazia e S. Luzzatto, Torino 2002, pp. 540–544. Sul suo promotore cfr. B. Spackman, *D'Annunzio, Gabriele*, *ivi*, pp. 383–387. Ma cfr. anche *D'Annunzio Gabriele*, in M. Galbiati–G. Seccia, *Dizionario biografico della Grande Guerra*, I: A–G, Chiari (BS) 2008, pp. 279–282.
- ¹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 214–222.
- ²⁰ Cfr. *ivi*, pp. 222–228.
- ²¹ Per tale definizione cfr. nota 3.
- ²² La definizione in corsivo nel testo è mia (A. R.), ma costituisce un'allusione alla raccolta di racconti di un altro grande scrittore istriano, Fulvio Tomizza, *Dove tornare*, Milano 1974, dove lo stesso tema del racconto di Pier Antonio Quarantotti Gambini viene più volte ripreso. Su di lui cfr. [g.p.] (G. Pulce), *Tomizza, Fulvio*, in AA.VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, cit., cit., pp. 545–546.
- ²³ Cfr. J. Roth, *La Cripta dei Cappuccini*, Milano 1974 (1^a ed. 1938). Sull'autore cfr. *Roth, Joseph*, in AA.VV., *Dizionario Bompiani degli autori*, IV: Q–Z, Milano 1987, pp. 1964–1965.
- ²⁴ Cfr. S. Zweig, *Il mondo di ieri*, Milano 1994 (1^a ed. 1944) Sull'autore cfr. *Zweig, Stefan*, in AA.VV., *Dizionario Bompiani degli autori*, IV: Q–Z, cit., pp. 2548–2549.
- ²⁵ Cfr. F. Kafka, *America*, in Id., *Romanzi*, a cura di E. Pocar, Milano 1971, pp. 1–314 (1^a ed. 1927). Sull'autore cfr. *Kafka, Franz*, in AA.VV., *Dizionario Bompiani degli autori*, II: D–K, Milano 1987, pp. 1143–1144.
- ²⁶ Sul racconto cfr. nota 2. Sul suo autore cfr. nota 1.

Personaggi liminari nei *sillabari* di Goffredo Parise e *zone liminari* nello studio mitologico di Károly Kerényi: Un confronto figurale

FILIPPO BALESTRAZZI

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

UANDO, NEL 1972, PIER PAOLO PASOLINI RECENSISCE LA PRIMA RACCOLTA DEI RACCONTI DEL *SILLABARIO* DI GOFFREDO PARISE APPENA PUBBLICATA, DICHIARA COME LA REALTÀ ALL'INTERNO DEI BREVI BRANI SIA STATA FONDAMENTALMENTE RIDOTTA ALL'OSSO E DEPAUPERATA, IN MODO CALCOLATO, SELETTIVO ED INFLESSIBILE. PASOLINI AFFERMA COME QUESTO RITORNO REAZIONARIO ALLA SEMPLICITÀ PASSI NECESSARIAMENTE ATTRAVERSO TRE DEPAUPERAZIONI: LA PRIMA SEMPLIFICAZIONE È QUELLA DELLA CONDIZIONE ECONOMICA DEI PERSONAGGI, LA SECONDA INCIDE SULLA LORO CONDIZIONE ESISTENZIALE O PSICOFISICA, LA TERZA È INVECE ATTUATA SULLA LINGUA, DAL PUNTO DI VISTA SINTATTICO E STILISTICO. Quello che Parise non ha invece semplificato, secondo Pasolini, è la psicologia dei personaggi, sempre in stretto rapporto con il passare del tempo:

I rapporti dei personaggi con sé stessi e fra di loro sono estremamente complicati, imprevedibili, e come pieni del mistero del cosmo: quanto l'occhio di Parise è lieto nel contemplarne la miracolosità, altrettanto demoniaca è la logica con cui tale miracolosità, in quanto autore, egli manovra.¹

Sebbene l'analisi pasoliniana sia assolutamente centrata, soprattutto per quanto riguarda i racconti del primo *Sillabario* (1972), è necessario fare un passo indietro. Dal momento che i personaggi parisiani conoscono ed esperiscono la realtà attraverso le loro sensazioni corporee e in esse consiste il loro approdo al mondo, all'esperienza sempre mutevole e incerta, dal momento insomma che Parise incentra i propri racconti su quello che può essere identificato come «*patto percettivo*»², la condizione esistenziale dei personaggi è tanto complicata e mutevole quanto lo è

la loro psicologia, proprio perché è lo strettissimo rapporto che intercorre tra questi due aspetti a definire le loro modalità di esistere nel mondo. I personaggi parisiensi non sono mai definiti univocamente, e non solo dal punto di vista psicologico, è il loro apparire sulla pagina che oscilla sempre tra due poli, si snoda all'interno di uno spazio liminare e ne contempla gli opposti, fino ad arrivare a sfiorarli ma senza mai insediarsi. Il continuo collegamento tra opposti non è quindi solo motore di conoscenza del mondo per i personaggi dei brani dei *Sillabari*, ma è esso stesso presupposto al loro essere nel mondo ed è la contraddittorietà, l'ambiguità a guidarli nella scoperta di esso, come afferma Elisa Attanasio: «Parise dà ai racconti una forte ambiguità, intesa qui come la possibilità che un personaggio, un'azione o un sentimento possano essere validi in modo più o meno contraddittorio».³ L'ambiguità si risolve in questo caso nel continuo oscillare dei personaggi tra diverse zone liminari, che ne vanno a rendere significativa ed incerta non solo l'esperienza della realtà, ma anche la loro intrinseca esistenza in quanto esseri umani, nell'attraversamento continuo di diversi stati di passaggio.

Un *limen* nel quale i personaggi parisiensi sembrano continuamente indugiare è quello tra il genere femminile ed il genere maschile. In molti dei racconti i vari protagonisti, pur venendo subito identificati come «un uomo», «una donna», «un bambino», presentano poi tratti particolari che li riportano immediatamente in una zona di sospensione della sessualità, tratti fisici che comportano una forte ambiguità di genere. In questa mescolanza di genere, secondo Parise, risiedeva la configurazione sessuale di ogni essere umano, che non è mai del tutto femmina né mai del tutto maschio. L'impostazione *pansessuale* si riversa poi a livello fisico sui personaggi dei *Sillabari*, sancendone un ulteriore grado di ibridismo, facendoli continuamente oscillare sulla zona liminare del sesso che, come dice lo stesso scrittore vicentino, «ha infinite ramificazioni, è come una parabola, come un arco che va da un massimo di sesso maschile ad un massimo di sesso femminile».⁴ Questa condizione liminare emerge nei *Sillabari* fin dal primo racconto, dal titolo *Amore* (p.15), in cui la donna che viene incontrata in macchina dal protagonista appare all'uomo con «un volto gonfio come di ragazzo che ha preso un pugno molto forte»⁵, nel racconto *Felicità* (p. 142) avviene invece un'inversione della sessualità tra due ragazzi, specificata nel timbro della loro voce che appare «femminile quella di Fritz, maschile quella di Coralla», il protagonista di nome Ico del brano *Guerra* (p. 172) è «un po' donna e un po' nano», con «pelle bianca di donna», mentre la ragazza che lui incontra in casa di un vecchio «non era bella di faccia, aveva un volto lungo e rettangolare, di uomo». Un racconto esemplare da questo punto di vista è *Donna* (p. 112), dove viene oltrepassato continuamente non solo il limite tra i generi sessuali ma anche quello fra le età. Viene raccontato l'incontro tra una donna sposata e con figli ed un uomo molto particolare, oscuro, anch'esso figura liminare, che sembra essere lì per ricordare continuamente alla giovane madre la componente maschile ed infantile della propria esistenza. Egli non fa altro che apostrofare la donna, sempre più attratta e allo stesso tempo scossa da questa conoscenza, come «ragazzino», fino a che l'identificazione, il passaggio ad uno stato di ibridismo pregresso, quasi un sostrato comune agli esseri viventi, non si riversa direttamente nella psiche della

protagonista e da lì nel suo modo di comportarsi: «da quel momento la donna si sentì così e cominciò a parlare senza interrompersi, ma interrompendo come fanno i ragazzi». La conclusione del racconto, come avviene sistematicamente per quasi tutti brani dei *Sillabari*, è epifanica e rivelatrice, contiene in sé l'essenza dell'ibridismo umano, del passaggio tra diverse condizioni a cui siamo inevitabilmente sottoposti dalla nostra psiche, perché la protagonista, nel momento in cui si prepara per accogliere l'oscuro ospite a cena, sembra rinnegare la sua intera vita, opponendosi a quel processo di categorizzazione sociale che la vede prima sposa, poi madre, poi donna; eppure, ancora una volta, la reazione non è conscia, analitica, intellettuale. Quello che ne risulta è uno scatto totalmente fisico, corporale:

Udì il marito nel bagno che si spruzzava di profumo e non le piacque né il soffio dello spruzzatore, né il profumo, né che il marito si profumasse. Non le piacque nemmeno l'idea di avere un marito e due figli e soprattutto non le piacque di avere quel marito. In quel momento qualcosa le disse di mettere la camicetta e un paio di pantaloni di cinghiale. Lo fece, si guardò allo specchio da tutti i lati (stirò due volte le labbra) e le parve di essere abbastanza ragazzino. Così pensando due lacrime molto grosse saltarono sulla camicetta a piccoli quadri celesti.

I personaggi dei *Sillabari* tendono inoltre a muoversi continuamente sul *limen* assoluto dell'umanità fisicamente intesa, tendono cioè a non apparire sulla pagina solo ed esclusivamente con tratti umani, spesso (lo si è notato soprattutto per il *Sillabario n.2*⁶ ma è in realtà riscontrabile in quasi tutti i racconti della raccolta) l'aspetto fisico dei personaggi dei brani di Parise sfocia nell'imperfezione, nella malattia, nella deformità, fino ad arrivare all'estremo dello zoomorfismo. A testimoniare la curiosità di Parise verso la diversità, verso la divergenza da quell'umanità che ci rende animali sociali, e quindi politici, è un testo pubblicato nel 2006 in edizione non venale di seicento copie dal titolo *Nani Sustinebi*⁷, scritto intorno al 1972, anno d'uscita del primo *Sillabario*, il cui incipit è appunto quello tipico dei *Sillabari*:

Un imprecisato giorno di un anno non molto preciso di questo secolo (forse il 1912–1913) in un paese d'Italia ebbe la ventura o sventura di nascere un uomo che presto si rivelò un *minus habens*, un subnormale, insomma un demente.⁸

C'era insomma una forte attrazione da parte di Parise per queste manifestazioni della natura che vanno oltre l'umano, che si apprestano sulla zona liminare di un canone estetico socialmente inteso ed arrivano, arricchendola di sfumature e significati, ad oltrepassarla. Lo scrittore vicentino non si avvicina a questo tipo di disumanità per deriderla, per metterla in mostra e ostentarne gli orrori ma per indagarne la sofferenza, il segreto, perché ritiene che in ogni manifestazione dell'umanità sia presente un forte, per quanto a volte sotteso e nascosto, grado di mostruosità, ed è solo integrando e scandagliando a fondo entrambi gli aspetti che si può tentare una figurazione della complessità dell'essere *umani*. Sintetizza così Augusta Piccin:

Accostarsi, come fa Parise, al «segreto» di persone che sono segnate dalla sofferenza gli è permesso in quanto capace di accogliere questa sofferenza come la sua possibile sofferenza. Ed è partecipando ad essa e ri-conoscendola nella sua dimensione umana, nella sua dignità, che ciò è possibile.⁹

Questo interesse verso la diversità fisica, e poi psicologica, verso l'imperfezione e la deformità, ritorna nelle pagine dei *Sillabari*. La donna protagonista del racconto *Amore* (p. 15) presenta degli «occhi mongoli, aperti come se guardasse nel buio», la madre del protagonista del racconto *Guerra* (p. 172) «sapeva di avere un figlio leggermente deforme e con aspetti di donna», i corpi dei bagnanti nudisti che appaiono al protagonista del racconto *Mistero* (p. 251) sembrano portare sulla propria pelle «un passato di delitti e di sangue, di droghe e di deformità ereditarie». È però necessario indicare come molti dei personaggi dei *Sillabari* presentino invece una perfezione insospettabile, soprattutto per quanto riguarda i denti belli e forti, la carne piena e la pelle come di porcellana.¹⁰ Sembra insomma che Parise abbia voluto contemplare tutte le possibilità dell'estetica umana, focalizzandosi su determinati particolari significativi, arrivando a toccare gli opposti della perfezione e della mostruosità socialmente intese. Succede spesso, però, che questo oscillare tra le possibilità della natura umana sembri non essere sufficiente per figurare l'ibridismo dei personaggi dei *Sillabari*. Parise ricorre molto spesso allo zoomorfismo per descrivere atteggiamenti, modi d'essere, particolari estetici o psicologici dei protagonisti dei diversi brani, come se il ricorso al mondo animale, quell'universo a cui siamo intrinsecamente, anche se ormai sempre indirettamente, legati, risulti ancora più significativo nell'inquadrare i movimenti degli uomini nel mondo. L'autore lascia trapelare un importante discorso valido per comprendere l'intero intento dell'opera: un ritorno al primordiale, al nocciolo vitale delle cose, può avvenire solo ed esclusivamente attraverso un approccio diretto, sensoriale, animalesco alla realtà, non filtrato dai secoli di storia dell'uomo che, in quanto animale politico, non può far altro che arrivare indirettamente alle cose del mondo, finendo per perderne l'essenza. Questo concetto, concretizzato dal ricorso nel testo a nature composite tra animalità e umanità, viene sintetizzato sul finire del brano *Gioventù* (p. 159), in cui sembra essere contenuta una dichiarazione di poetica:

Lei parlava poco e possedeva una autonomia animale, lenta e armonica, che la poneva in contatto diretto con le cose essenziali ed elementari della vita. (...) Egli si sentiva escluso da questo contatto, perché era un uomo indiretto ma gli piaceva molto vederlo in lei e per questo l'amava.

Spesso, nei racconti dei *Sillabari*, basta una percezione, un'intuizione attraverso la quale un particolare di un personaggio viene riportato al mondo animale, per far sì che l'identificazione animalesca prevalga durante tutto il brano nei confronti di quel personaggio. Nel racconto *Odio* (p. 273), per esempio, è centrale la figura del ranocchio, attraverso il personaggio di un'anziana signora la cui voce viene udita dal protagonista come «un suono animale, un canto di ranocchio», mentre quando

viene vista appare come una sorta di mutante, un incrocio mostruoso dal viso come un «escremento di mucca, come a cerchi concentrici», e ancora «il muso schiacciato di un rospo, con due palle scure sporgenti ai lati», tutto è animalesco in lei, dalla borsa di cocodrillo biancastro, alla «mano scura tutta membrana». Il procedimento avviene anche in senso contrario, attraverso l'umanizzazione di alcuni animali nei racconti dei *Sillabari*; Parise ha voluto cancellare qualsiasi differenziazione tra uomo ed animale, riportando i suoi personaggi in una zona liminare dove si mescolano i più disparati tratti, dove è l'essere naturale in quanto essere *percipiente* ad approdare nel mondo. Lo scrittore vicentino ci dà un'ulteriore prova della sua convinzione sulla contaminazione sempre attiva tra le diverse specie quando, sul finire della sua vita, scrive un breve testo riguardante il suo adorato cane Petote, in cui riecheggiano le metamorfosi presenti nei *Sillabari*:

C'è veramente molta differenza tra l'uomo e il cane, o in generale tra l'uomo e gli animali? C'è veramente un confine così preciso tra l'uomo e il cane? (...) Ma io osservavo il mio Petote e non avendo mai posseduto cani e convinto anch'io dei sofismi dei teologi, dei positivisti e dei razionalisti, ero tuttavia costretto a riconoscere che in quegli occhi neri, brillanti, e un poco mongolici del mio Terrier, se non c'era l'anima poco ci mancava, se non c'era la ragione poco ci mancava e così per i sentimenti.¹¹

L'umanizzazione dell'animalità viene volutamente estremizzata nel racconto chiamato appunto *Anima* (p. 30), in cui il protagonista è un cane dal nome Bobi. Già a partire dall'inizio del brano, il cane Bobi viene psicologicamente antropomorfizzato e infatti, dal momento che il suo padrone non si era compromesso più di tanto nei suoi confronti, il protagonista si sente «*moralmente*¹² libero di andare in giro», mosso soprattutto dalla noia che «nei cani è diversa, ma non molto diversa che negli uomini». Il massimo grado di umanizzazione viene poi successivamente raggiunto nel momento in cui Bobi incontra sulla sua via altri quattro cani di strada così che i cinque animali non rappresentino più una «meschina cosa canina (...) bensì una unione sociale (piccolissima), una forza storica (minuscola, si capisce) quasi un abbozzo di organizzazione politica (l'élite non è sempre stata di pochi?) forse con un programma». Servendosi del climax del processo organizzativo umano, attraverso il quale l'uomo da semplice animale mosso dall'istinto e dalle percezioni sensoriali diventa animale sociale e politico, Parise cancella qualsiasi differenza di specie, porta i propri personaggi ad oltrepassare quella zona liminare, quella commistione tra tratti animaleschi e tratti umani, consta la reciproca appartenenza al mondo della natura, alle leggi del corpo e della mente, opera un recupero verso quell'*assoluto naturale*¹³ che è prerogativa del nostro essere nel mondo. Sulla pagina la vita, le impressioni, le sensazioni ed i sentimenti di un cane durano e valgono esattamente quanto quelli di un essere umano, perché entrambi sono costretti a piegarsi al tempo, alla brevità della vita.

Androgini, animali antropomorfi, uomini zoomorfi, i personaggi dei *Sillabari* sono essi stessi delle zone liminari, vengono introdotti nella pagina tramite un articolo indefinito, presentati come «*un uomo*», «*una donna*», «*un bambino*», «*un*

cane», e subiscono durante tutti i racconti delle continue differenziazioni, sono essi stessi condensazioni di concetti che la ragione analitica tende a discernere e così si muovono tra i poli di un mondo indifferenziato, viaggiano sul *limen* dell'esperienza come figure nate prima del tempo e della logica, eppure sentono, ricordano, percepiscono, conoscono attraverso il loro corpo e da esso ricavano il loro sentimento verso la vita, sono soggette allo scorrere del tempo e alla natura effimera dell'esistenza. Sembra insomma di trovarsi davanti a quelle antiche figure che, ancora prima che la mitologia potesse essere interpretata come racconto della vita degli dèi, componevano la cosmogonia greca e che lo studioso di religioni ungherese, Károlyi Kerényi, scendendo nella ricerca dei significati primordiali che queste figure rappresentavano nel mondo greco, ha definito appunto «*zone liminari*»¹⁴. Kerényi incentra il proprio testo (pubblicato nel 1942 e accolto come colonna portante nello studio sulla mitologia greca) sull'indagine di due archetipi fondamentali, da cui partirebbero poi tutte le figurazioni proprie della cosmogonia ellenica, ossia il *fanciullo* e la *fanciulla* divini, il testo è poi corroborato dal contributo di C. G. Jung che indaga a sua volta il tema archetipico della fanciullezza nei riguardi della psiche collettiva. Lo studioso ungherese parte dall'asserzione che lo scopo principale della mitologia, la caratteristica più intima della sua natura, sia prettamente fondativo¹⁵, nel senso che la mitologia non ricerca le cause ma fonda essa stessa le origini, chiarisce le visioni del mondo primordiali. A partire da una materia concreta ed originaria, che Kerényi chiama *mitologema*, sono poi derivate tutte le narrazioni proprie delle origini e così mitologemi sono anche le figure del fanciullo e fanciulla divini da cui scaturiscono le divinità della cosmogonia greca e non solo. C'è stato quindi un tempo in cui il mito non era ancora narrazione di un racconto, o almeno non solo, ma rappresentava anche la realtà vissuta, era la chiarificazione di una visione del mondo e fondazione di un'origine che ancora si riverberava sull'esistenza, una realtà «che si crede sia accaduta nei tempi primordiali e da allora continui ad influire incessantemente sul mondo e sul destino degli uomini»¹⁶. Per chiarire questo processo mitopoietico, di cui le storie delle divinità intese come biografia e susseguirsi delle fasi dell'esistenza degli Dei sono il risultato, Kerényi fornisce vari esempi, tra cui le diverse rappresentazioni che sono state fatte della nascita di Venere. Lo studioso ungherese si serve dell'umanesimo fiorentino, periodo in cui si era sviluppata un'estrema attenzione per gli inni omerici, per relazionare due rappresentazioni della nascita di Venere: se nell'inno omerico viene data importanza a determinati particolari (Venere è trasportata dalla schiuma del mare), nella riscrittura della nascita della dea da parte di Poliziano nelle sue *Stanze* e nella successiva rappresentazione pittorica di Botticelli sono altri i particolari preponderanti (in questo caso è una conchiglia a trasportare Venere). Kerényi chiarisce però un aspetto fondamentale, ossia che entrambe le rappresentazioni sono in realtà egualmente molto lontane da quello che doveva essere, nella sua crudezza impressionante, la nascita di Afrodite secondo la mitologia primordiale. È infatti ad uno stato preiniziale, ad un momento mitologico primordiale dove tutto era ancora unito, il procreatore ed il procreato nello stesso liquido amniotico dell'esistenza (dall'evirazione di Uranio alla nascita della Dea dalla schiuma/sperma), che bisogna riferirsi per

comprendere la potenza originaria della nascita di Venere, ed è uno stato che già a partire da Esiodo, poi Omero, ha subito un processo di *narrativizzazione*. Kerényi nota come l'etimologia di *Afrodite*, da «*aphros*» ossia «*schiuma*», già in Esiodo, attingesse la propria attendibilità da un altro termine ancora più antico ossia *Anadyomene*, la *Dea che emerge dalle onde*, ed in questa immagine, in questo essere generati dall'acqua primordiale, da cui poi derivano la schiuma omerica così come la conchiglia di Botticelli, risiede l'origine del mito ed uno degli aspetti fondamentali della *Protogonos Kore*, della primordiale *fanciulla divina*. Questo esempio è per noi interessante perché ci offre lo spunto per analizzare l'ambiguità, la contraddittorietà e quindi la configurazione liminare di queste figure primordiali. L'aspetto interessante è che queste figure divine non potevano semplicemente sembrare protagoniste di storie inventate o vere, erano esse stesse grandi realtà del mondo, e rappresentavano di per sé aspetti estremamente contrastanti e contraddittori dell'esistenza ma proprio attraverso questo contrasto davano fondamento ad un'origine e in essa fondavano la loro legittimità. Questo significa che racchiudevano al loro interno, *in potenza*, qualsiasi aspetto della vita e le diverse figurazioni delle divinità, i vari rivolgimenti che esse subivano, erano rappresentazioni di questi aspetti contrastanti. Kerényi le paragona a:

(...) formule che esprimono con chiarezza e precisione l'equilibrio di immani forze cosmiche, formule che colgono il mondo in ogni suo aspetto, come in una situazione limite, presentandolo allo spirito in modo da far pensare che il minimo spostamento di quell'equilibrio possa provocare il crollo dell'universo.¹⁷

Solo attraverso questa impostazione è possibile far sì che Apollo rappresenti tanto la massima chiarezza quanto l'oscurità della morte, Zeus rappresenti il diritto così come la violenza incondizionata, Artemide tanto la maternità, l'idea di dare la vita quanto l'attrazione erotica e l'idea di dare la morte. La paradossalità delle idee mitologiche risiede nel fatto che queste conservano al loro interno la potenzialità di risolversi nel loro opposto. Da *situazione-limite* come può essere l'estrema violenza di Zeus o la luce della conoscenza di Apollo, ci si allarga a delle vere e proprie *zone liminari*, e così le figure divine si muovono sempre all'interno di queste zone, sono queste zone prima ancora di diventare racconto, di miticizzarsi, conservano al loro interno la possibilità di toccare il limite di questo limbo. L'immagine utilizzata da Kerényi e che chiarisce straordinariamente la paradossalità delle idee mitologiche primordiali è quella del bocciolo di un fiore. Le più antiche idee mitologiche sono come i boccioli, contengono al loro interno tutte le possibili manifestazioni, tutte le *situazioni-limite*, sono esseri primordiali di cui ogni divinità successiva può essere considerata lo sviluppo. Zeus, Apollo, Hermes, Dioniso sono sviluppi del fanciullo divino e contengono al loro interno manifestazioni ed aspetti contrastanti di cui rappresentano l'equilibrio, così come Artemide ed Afrodite sono sviluppi della fanciulla divina, della «*Protogonos Kore*» nata e generata dalle acque, e nella loro esistenza racchiudono il concetto diametralmente opposto della morte. Nell'equilibrio delle forze contrastanti del mondo, nelle figure liminari delle divinità arcaiche, è racchiuso

l'atto fondativo delle idee mitologiche primordiali. Da questi boccioli si può risalire il percorso che dalle origini porta al loro manifestarsi nelle immagini.¹⁸ La terminologia e l'impostazione che Kerényi utilizza per descrivere il meccanismo con cui, dalle idee mitologiche originarie fino alle rappresentazioni moderne, queste figure liminari, condensazioni di concetti contrastanti, hanno fondato una visione del mondo, sono esistite in quanto realtà viva per poi sbocciare nelle diverse manifestazioni delle *situazioni-limite*, risultano utili per comprendere ancora meglio la natura liminare dei personaggi dei *Sillabari*. I personaggi della raccolta parisiense sono infatti anch'essi delle figure liminari, contengono al loro interno la possibilità di un equilibrio di forze, come è stato visto in precedenza, caratteristiche psicologiche, tratti estetici contrastanti ed opposti ma, nel momento in cui incontrano il *reale*, arrivano a toccare la *situazione-limite* che il *momentum* percettivo ha liberato, apparendo vecchi invece che giovani, femminili invece che maschili, animaleschi anziché umani. I protagonisti dei *Sillabari* conoscono il mondo attraverso i loro sensi, si potrebbe dire che il mondo si rivela a loro solo nel momento in cui viene percepito dal corpo, nella forma del ricordo e nell'incerta configurazione di un sentimento; non sono figure atemporali, vivono dentro la cultura e sono soggetti all'incontrovertibile passare del tempo, ma nel momento in cui entrano in contatto diretto con il mondo, nel momento in cui vedono, odorano, ascoltano, per poi ricordare e percepire l'incerto configurarsi di un sentimento, compiono un atto fondativo, portano anzi a compimento un processo di rifondazione dell'esperienza umana e solo grazie a questo meccanismo possono riconcepire la loro natura, possono diventare incredibilmente vecchi, incredibilmente mostruosi o possono percepire l'alterità umana come un'alterità animalesca. Nei diversi racconti che sono stati analizzati, le figure liminari, presentate nel limbo e nell'opacità di un articolo indefinito, arrivano a toccare, nella percezione epifanica della natura, l'estremo di una *situazione-limite* e così quest'estremo, per quanto contraddittorio e mutevole, si esplica in un'immagine. In un continuo oltrepassare la soglia della percezione risiede l'intenzione fondativa del testo parisiense; nella conoscenza percettiva, primordiale, originaria dei suoi protagonisti è nascosta la ragione intima della loro esistenza.

NOTE

¹ Pier Paolo Pasolini, *Sillabario n.1*, in *Saggi sull'arte e sulla letteratura*, a cura di Walter Siti e Silvia de Laude, Mondadori, Milano, 1999, p. 92.

² Mauro Portello, *Goffredo Parise, un pensiero in più*, in *Les illuminations d'un écrivain. Influences et créations dans l'oeuvre de Goffredo Parise. Actes du colloque international de l'université de Caen* (14–15 mai 1999), a cura di Paolo Grossi, Presses Universitaires de Caen, Caen, 2000, pp. 115.

³ Elisa Attanasio, *I Sillabari di Goffredo Parise: l'origine percettiva del linguaggio*, in «*Areté. International Journal of Philosophy, Human & Social Sciences*», vol. 3, 2018, p. 179.

⁴ Domenico Scarpa, *Il profilo di Parise*, in *Dossier Parise* a cura di Gabriele Pedullà, in «*Il Caffè illustrato*», 3, novembre–dicembre 2001, p. 13.

⁵ Goffredo Parise, *Sillabari*, Adelphi, Milano, 2004, p. 12. Da qui, tutte le citazioni seguenti all'opera parisiense, segnalandole il racconto d'origine, di cui verranno indicate le pp.

- ⁶ «Ma c'è ancora qualcosa di consistente che marca la novità del *Sillabario n. 2*: l'imperfezione fisica, la deformità, la malattia. (...) Nel *Sillabario n.2* la deformità è quel che è, un elemento corporale e biologico dei ritagli di vita che lo scrittore ferma nel flusso dell'esistenza». Enzo Golino, *E Robinson sbarca nel libro*, La Repubblica, 6 aprile 1982.
- ⁷ Goffredo Parise, *Nani Sustinebi*, con una nota di Giosetta Fioroni, tipografia Graf, Roma, 2006.
- ⁸ Ivi, p. 4.
- ⁹ Augusta Piccin, *Lo spazio domestico fra letteratura e antropologia in Goffredo Parise*, [tesi di laurea discussa all'Università di Venezia, anno accademico 2012/2013], relatore Gianluca Ligi, correlatori Francesco Vallerani e Ilaria Crotti, p. 32.
- ¹⁰ Per citare alcuni esempi: «tutti e tre ridevano, la donna capì dai loro denti bianchi che erano felici insieme» (*Donna*, p.112), «(aveva) la pelle già scura, denti bianchi e forti un po' convessi» (*Estate*, p. 119), «lo alzò da terra con molta semplicità e forza nelle braccia mostrando denti bianchissimi e occhi neri ridenti» (*Fascino*, p. 147), «un giorno d'estate un operaio di origine contadina con labbra e denti belli e forti» (*Mare*, p. 238).
- ¹¹ Goffredo Parise, *Il sorriso di Petote*, in *La rivista dei libri*, III, 3, La Repubblica, Milano, marzo 1993, p. 12.
- ¹² Il corsivo è mio.
- ¹³ *L'Assoluto Naturale* è il titolo di un dialogo tra un uomo idealista e scientificamente guidato dall'uso della ragione ed una donna istintiva e assurdamente realista nel suo morboso attaccamento agli oggetti, che Parise scrisse nel 1967, edito da Feltrinelli.
- ¹⁴ Károlyi Kerényi, Carl Gustav Jung, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012. p. 143.
- ¹⁵ Il termine tedesco utilizzato da Kerényi è «*begründen*», ossia «fondare, giustificare una cosa riportandola al suo fondamento», si tratta perciò di un procedimento che intende per lo più svelare l'«*archè*» piuttosto che ricercarne le «*aitia*».
- ¹⁶ Bronslaw Malinowski, *Il mito e il padre nella psicologia primitiva*, Newton Compton Editori, 1976, Roma, p. 131.
- ¹⁷ Károlyi Kerényi, Carl Gustav Jung, cit., p. 137.
- ¹⁸ «I due mitologemi riuniti in questo volume servono ad indicarci attraverso immagini del divenire umano e vegetale la strada su cui avviene la «*fondazione*» quale cammino alle «*archàì*» per rifare poi con noi la strada del suo esplicitarsi in quelle immagini.» Ivi, p. 28.

L'arte contemporanea ungherese come strumento di propaganda politica in Italia (1931–1932)

L'affaire Vilmos Aba–Novák

BÁLINT JUHÁSZ

DOTTORANDO PRESSO L'UNIVERSITÀ CATTOLICA PÁZMÁNY PÉTER DI BUDAPEST

ALLA GALLERIA PESARO DI MILANO IL 18 MARZO 1925 VENNE INAUGURATA UNA MOSTRA ALQUANTO UNICA. L'ESPOSIZIONE, CURATA DAL MERCANTE D'ARTE ED EDITORE UNGHERESE TAMÁS HENRIK, MOSTRÒ LE OPERE PIÙ RECENTI DI UNO DEGLI ARTISTI MAGIARI RECENTEMENTE SCOPERTI ALLA BIENNALE DI VENEZIA DEL 1924, E CIOÈ IL 47ENNE GYULA RUDNAY. TUTTAVIA, LA MOSTRA DELLA GALLERIA PESARO NON NACQUE PER VOLONTÀ DEL DIRETTORE ARTISTICO, OVVERO DI LINO PESARO STESSO. HENRIK TAMÁS, UOMO DI PUNTA DELL'ASSOCIAZIONE *SZINYEI MERSE PÁL* DI BUDAPEST, RICONOBBE I VANTAGGI PROVENIENTI DAI NASCENTI RAPPORTI CULTURALI ITALO-UNGHERESI.¹ Nelle sue memorie sottolineò con grande entusiasmo, che l'impresa di portare un ungherese nella galleria più prestigiosa di Milano non si poteva attuare senza l'appoggio del critico d'arte e drammaturgo Alessandro de Stefani, Vittorio Pica, e del console onorario d'Ungheria di Milano barone Villányi Lajos.² Nonostante tutti e tre frequentassero l'ambiente dell'*Associazione Szinyei Merse Pál*, tra di loro soltanto il nome di Vittorio Pica fu una garanzia per accedere alla galleria di Lino Pesaro.³ Vittorio Pica, segretario generale della Biennale di Venezia, era considerato negli anni '20 dalla stampa ungherese come «l'amico più entusiasta e propagatore dell'arte contemporanea ungherese in Italia».⁴ Nell'ambito della sua attività di curatore alla Biennale di Venezia venne valorizzata la pittura italiana dell'Ottocento, e presentati al pubblico i rappresentanti delle avanguardie internazionali come per es. Archipenko, Modigliani, Ferdinand Hodler, e James Ensor. Sotto la sua direzione si presentò nelle sale della Biennale di Venezia il Realismo-Socialista Sovietico, e la pittura di Rudnay Gyula.⁵ Ciò nonostante, la sua raccomandazione si inseriva in un triplice sistema piramidale nel contesto delle relazioni italo-ungheresi: una politica estera favorevole, stabilità economica, e consenso a livello sociale. Dall'altra parte,

il sostegno mostrato dallo Stato italiano alla causa del cosiddetto revisionismo magiario, e la simpatia di numerosi politici e intellettuali ungheresi nei confronti del nascente regime mussoliniano, furono il catalizzatore che diede inizio all'impresa culturale di Henrik Tamás. Tuttavia, la visita in Italia del Ministro del Culto e delle Religioni d'Ungheria, il conte Kunó Klebelsberg, e la firma nel 1927 dell'accordo di amicizia italo-ungherese cambiarono il tentativo di promozione e legittimazione dell'arte contemporanea ungherese attraverso una nuova strategia di comunicazione, i cui fautori tra il 1931 e 1933 furono l'ente *dell'Associazione Amici dell'Ungheria*, il collezionista e mercante d'arte ungherese József Fränkel, e lo storico dell'arte Tibor Gerevich. Nel corso delle manifestazioni culturali venne utilizzato soprattutto un linguaggio fortemente propagandistico, tuttavia l'atteggiamento che ne seguì abolì il valore immanente dell'opera d'arte, facendone di essa un immobile al centro di giochi d'interesse della politica estera. Di conseguenza i benefici dei rapporti italo-ungheresi nell'ambito della politica culturale bilaterale divennero più pertinenti, nei confronti di un dialogo tra il mercato d'arte italiano e ungherese. Per tale motivo nel mio articolo intendo trovare una risposta su quali obbiettivi sottoponevano ai propri interessi gli enti statali e privati imprenditori, e in che modo sottolineavano l'importanza del triplice sistema sottolineato da Henrik Tamás.⁶

I. UNA MOSTRA ITINERANTE DI ARTE UNGHERESE NEL NOME DELLA «SUPERIORITÀ CULTURALE NAZIONALE»

In un'intervista del 1932 per il *Magyar Külpolitika* Leo Pollini, vicepresidente dell'*Associazione Amici dell'Ungheria di Milano*, delineò il programma dell'organizzazione. Da un lato sottolineò che l'ente sosteneva il «riavvicinamento tra i due Paesi nella sfera intellettuale, culturale, economica e politica».⁷ Dall'altra parte metteva in risalto l'asservimento agli interessi della ragione di Stato e la totale obbedienza alla politica estera italiana dell'associazione. Secondo la sua opinione le funzioni centrali dell'organizzazione erano connesse ad un istituto ministeriale romano, tuttavia la sede centrale si trovava a Milano.⁸ All'infuori di questo, Leo Pollini non si dimenticò di menzionare che l'ente fece aprire altre sedi distaccate a Genova, Torino, Brescia e Palermo, e sottolineò la nascente sezione dell'organizzazione giovanile la quale sarebbe stata subordinata ai G.U.F., ovvero i Gruppi Universitari Fascisti.⁹ In seguito al seguente elenco, Leo Pollini delineò che l'associazione non possedeva un apparato politico autonomo, tuttavia aveva come scopo di rappresentare il primato culturale ungherese attraverso convegni ed eventi culturali. Fra tali eventi sottolineò la mostra del 1931 della Casa d'Artisti di Milano. Nonostante non esistano studi storiografici sull'ente milanese, il loro scopo era di cavalcare le difficoltà della burocrazia italiana in quanto ligio servitore della politica culturale italo-ungherese. L'asservimento a questo principio diede nascita alle mostre che vennero organizzate nelle gallerie private del Nord-Italia tra gli anni 1931/1932.

Istituita nel 1930, la Casa d'Artisti di Milano, situata al piano terra di un palazzo di stile Liberty di Via Manzoni 21 ospitò la prima mostra, inaugurata il 3 ot-

tobre 1931. Sfortunatamente la mancanza dei documenti archivistici della Casa d'Artisti non ci dà la possibilità di creare un'opinione oggettiva sulla strategia operativa della galleria. Tuttavia la posizione dell'istituto su Via Manzoni fu di fondamentale interesse, difatti la via ricopriva un ruolo centrale nella vita culturale della borghesia milanese.¹⁰ Tale affermazione può essere sostenuta dalla vicinanza della Galleria Pesaro, la quale dal 1917 deteneva un ruolo predominante con il suo vasto programma espositivo. Nonostante la Galleria Pesaro tra la seconda metà degli anni '20 e l'inizio degli anni '30 portasse in avanti una mastodontica promozione per il Secondo Futurismo, la mostra della Casa d'Artisti non espose opere di artisti ungheresi dell'avanguardia internazionale, ma soltanto quadri e disegni di pittori conosciuti attraverso la Biennale di Venezia. La *Mostra delle opere di Aba–Novák Vilmos Iványi Grünwald Béla Rudnay I più illustri pittori d'Ungheria* può essere considerata la prima esposizione milanese, la quale aveva l'obbiettivo principale d'introdurre nella circolazione del mercato d'arte del Nord–Italia le opere degli artisti contemporanei magiari. I testi introduttivi del catalogo vennero scritti dai principali rappresentanti dei rapporti culturali italo–ungheresi: Tibor Gerevich e Leo Pollini. Purtroppo esistono poche fonti scritte sul loro rapporto professionale, tuttavia il coinvolgimento di Tibor Gerevich è concretizzabile da molti punti di vista. Da una parte fu l'uomo di punta dei rapporti culturali italo–ungheresi, allo stesso tempo fu curatore del Padiglione d'Ungheria alla Biennale di Venezia nel 1930. Dall'altra parte era il direttore della R. Accademia d'Ungheria, e perciò il suo coinvolgimento in un progetto simile era inevitabile. Per questo motivo il 6 febbraio 1930 l'*Associazione Amici dell'Ungheria* cercò d'invitarlo a tenere un convegno sull'arte contemporanea ungherese al *Circolo Filologico* di Milano.¹¹ L'invito non venne mai confermato da Gerevich per una questione d'impegni, tuttavia la sua attività di «Cicerone» nei rapporti culturali italo–ungheresi era già ben conosciuta nell'ambito dell'*élite* culturale milanese.¹² Da un lato le principali testate giornalistiche del Nord–Italia informavano il pubblico sulla professionalità di Gerevich, dall'altra parte anche Gerevich cercava di accaparrarsi le simpatie dei principali critici d'arte come Carlo Carrà, Dino Bonardi, Elio Zorzi, e Ugo Ojetti.¹³ Nel suo saggio evidenziò numerose affermazioni sulla pittura di Vilmos Aba–Novák per aumentare l'attenzione nei confronti dei suoi dipinti. Come prima attestazione troviamo il completo estraniamento del pittore da un modernismo di tipo «parigino», dall'altra parte l'influenza della pittura moderna romana e l'ispirazione degli affreschi di Giotto e Piero della Francesca. Da una parte la prima osservazione di Gerevich si affiancava a definire la nuova arte italiana come una volontà di sintetizzare il moderno col tradizionale. Dall'altra parte l'influenza dei due grandi maestri preferiti di Aba–Novák è sostenuta dall'amicizia diretta tra Gerevich e Aba–Novák. A differenza del primo testo, il saggio di Leo Pollini è molto più sintetico e concreto. Secondo la sua opinione il mondo dei colori e le tematiche della pittura di Aba–Novák sono legati direttamente alla realtà ungherese, tuttavia non si dimentica di sottolineare che il periodo romano del pittore ha giocato un ruolo significativo nella sua attività artistica.

Sebbene i testi di Tibor Gerevich e Leo Pollini siano stati redatti come una sorte di guida turistica, non fecero ottenere un riconoscimento delle opere di Vilmos

Aba-Novák nel mercato d'arte italiano. I critici d'arte (Carlo Carrà, B. Moretti, Dino Bonardi, Vincenzo Bucci ed Ettore Cozzani) invitati all'evento furono molto distaccati nelle loro osservazioni sul linguaggio visuale di Vilmos Aba-Novák.¹⁴ Tra le loro opinioni era sottolineata l'eccessiva dissonanza dei colori nelle opere d'arte dell'artista, e la sintonia delle tonalità con il lirismo della musica jazz.¹⁵ D'altro canto le figure raffigurate erano considerate troppo grottesche e bizzarre. Per giunta, le recensioni pubblicate sulla mostra infierirono sul giudizio estetico dei quadri di Aba-Novák durante l'impresa culturale portata in avanti dall'*Associazione Amici dell'Ungheria*. La successiva mostra si è tenuta nel *Circolo della Stampa* di Genova, la cui vernice venne presidiata da un membro dell'Associazione, ovvero il filologo e italianista Oszkár Márffy.¹⁶ Fratello del pittore avanguardista magiaro Ödön Márffy, nonché professore associato di lingua e letteratura ungherese all'Università del Sacro Cuore di Milano e collaboratore per diversi giornali italiani, riuscì a costruirsi una carriera professionale in Italia tramite le relazioni pubbliche derivanti dai rapporti italo-ungheresi. Sebbene il catalogo della mostra di Genova non fosse mai pubblicato, l'obiettivo del discorso inaugurale di Oszkár Márffy era di contestualizzare la pittura di Vilmos Aba-Novák nel discorso delle relazioni culturali italo-ungheresi.¹⁷ Ciò nonostante, la vernice inaugurata con successo non ha impedito alla critica d'arte genovese di costruirsi un'idea concreta simile a quella milanese sulle opere di Aba-Novák. Tra le loro interpretazioni troviamo elencate l'eccessiva dissonanza nel mondo dei colori del pittore, e il modernismo dell'artista magiaro venne trovato troppo bizzarro a causa delle figure sui quadri ritenuti troppo sgradevoli per i loro gusti estetici.¹⁸ Nonostante la mostra milanese e quella di Genova funzionò come un'*entrée* per le altre quattro città (Sanremo, Torino, Bergamo, Trieste), le sceneggiature adoperate furono molto simili. Da un lato come sostegno politico culturale l'*Associazione Amici dell'Ungheria* forniva un riconoscimento all'evento tramite la collaborazione con la classe politica, dall'altra parte si tentava d'invitare il maggior numero di intellettuali e critici d'arte per le quattro mostre tenute tra il gennaio-febbraio 1932.¹⁹ Tali misure erano ritenute adeguate per legittimare il mantenimento della politica italo-ungherese, tuttavia funzionavano come delle norme di facciata. L'interesse della critica d'arte italiana e gli acquisti ridimensionanti dimostrarono l'ambivalenza dell'impresa portata in avanti dall'*Associazione Amici dell'Ungheria* e l'incapacità di contestualizzare le opere di Aba-Novák seguendo un criterio estetico. Nello spirito di questa legittimità, l'ultima parte del ciclo espositivo si tenne il 10 marzo 1932 alla *Galleria Michelazzi* di Trieste, sotto il patronato del console d'Ungheria di Trieste e Amedeo di Savoia, duca d'Aosta.²⁰ La mostra può essere considerata come la conclusione di una serie di eventi durati 5 mesi, (FIG. 1.) la quale non raggiunse il suo scopo finale.²¹ In ogni mostra le opere d'arte di Vilmos Aba-Novák vennero selezionate sulla base di criteri tematici, ma non vennero organizzati convegni scientifici come sfondo professionale per vincere la fiducia della critica e del mercato d'arte.²² Alla base di questo fallimento dobbiamo mettere in evidenza la mancanza di dialogo e la mancata pubblicazione di volumi adeguati per raggiungere un maggiore intendimento dell'arte contemporanea ungherese agli inizi degli anni '30, come anche l'incapacità di controbilanciare i giochi d'interesse all'interno



FIG. 1. – Vilmos Aba-Novák, Antica città marittima, 1930, tempera su tavola, cm 126 × 127, Firmato e datato in basso a sinistra Aba Novak '30, Archivio fotografico del Museo Revoltella - Galleria d'arte moderna, Trieste (inv. n. 2205)

delle organizzazioni statali.²³ Per tale motivo l'incorporazione delle opere di Vilmos Aba-Novák nel commercio d'arte del Nord-Italia attraverso il sostegno chiave dell'Associazione Amici dell'Ungheria dev'essere ritenuta un tentativo effimero.

II. JÓZSEF FRÄNKEL, TIBOR GEREVICH, E MUSSOLINI

Nel 1986 la storica dell'arte ungherese Júlia Szabó condusse un'intervista con l'ormai anziano József Fränkel per motivi di ricerca sul collezionismo d'arte dell'Ungheria tra le due guerre mondiali. Nei ricordi emergenti si rispecchiò la storia di una carriera professionale e una fitta rete di relazioni pubbliche le quali ebbero un

impatto enorme nel periodo tra il 1928 e 1938 in Ungheria. Nelle informazioni elencate da Fränkel numerose volte viene sottolineato il rapporto cordiale che ha avuto con Tibor Gerevich.²⁴ Sebbene non siano emerse lettere dal lascito di quest'ultimo a sostegno di questa parentesi, il mercante d'arte ha puntualizzato numerose volte l'importanza di questo rapporto professionale. L'inizio della sua carriera professionale è databile già alla seconda metà degli anni '20. Nel 1927 József Fränkel fu nominato segretario dell'UME («Uj Művészek Egyesülete», ovvero l'Associazione dei Nuovi Artisti Ungheresi), e mantenne questa posizione fino all'inizio degli anni '30.²⁵ In qualità di segretario ebbe la possibilità di amministrare lettere e l'organizzazione di numerose mostre, come la *I. Esposizione d'Arte Ungherese* del 1929 al Palazzo Rosso di Genova, e la successiva nella Galleria Guglielmi di Milano.²⁶ Dall'altra parte non è da escludere, che tramite la sua attività di coordinatore culturale abbia contribuito alla formazione di rapporti interpersonali all'interno delle relazioni culturali italo-ungheresi. Sebbene la storia della sua galleria d'arte, ovvero il *Fränkel Szalon* non venne mai descritto dettagliatamente dagli storici dell'arte, l'attività italiana del fondatore può essere interpretata attraverso i seguenti punti: presentazione di artisti che appoggiava davanti al pubblico internazionale, coltivare i rapporti giusti, e agire sempre come «l'eminenza grigia».²⁷ Per questo motivo il suo approccio di «manager culturale» era molto differente rispetto all'*Associazione Amici dell'Ungheria*, difatti cercava di sottolineare le necessità d'espansionismo del mercato d'arte ungherese tramite gli interessi dei rapporti politici. Come primo risultato della sua attività di coordinatore va sottolineata l'*Esposizione di Venti Pittori Ungheresi* (FIG. 2.) alla *Galleria Pesaro* di Milano, nella quale le opere di Vilmos Aba-Novák vennero presentate come il principale rappresentante della *Scuola Romana d'Ungheria*.²⁸ I lavori preparatori di questa mostra iniziarono in base a diverse premesse, le quali diedero le basi per l'organizzazione dell'evento: il *Trattato di Amicizia Italo-Ungherese* del 1927, l'inaugurazione della R. Accademia d'Ungheria di Roma, e il successo professionale e morale del Padiglione d'Ungheria alla Biennale di Venezia del 1930. Ciò nonostante, l'epoca in cui si svolge la mostra, coincideva con i primi anni della Grande Depressione. Gli effetti della crisi economica hanno portato alla frammentazione delle collezioni d'arte italiane, come quella di Lino Pesaro.²⁹ Sebbene József Fränkel e Tibor Gerevich

FIG. 2. – Frontespizio del catalogo dell'Esposizione di Venti Pittori Ungheresi



fossero consapevoli della recessione economica del mercato d'arte in Italia, la loro decisione nell'optare la Galleria Pesaro fu solamente una decisione di tipo strategico-culturale. Nato in una famiglia di religione ebraica, Lino Pesaro aveva coltivato stretti legami con l'*élite* politica milanese e con la classe politica del Partito Nazionale Fascista.³⁰ Nonostante il movimento del *Novecento Italiano* fosse nato il 1923 nella sua galleria, Lino Pesaro fu sempre attento a mettere in evidenza le nuove tendenze dell'arte contemporanea italiana.³¹ Per questo motivo tra la seconda metà degli anni '20 e l'inizio degli anni '30 la Galleria Pesaro ha ospitato numerose mostre sul Secondo Futurismo, le quali hanno messo in mostra il lavoro degli artisti più giovani del movimento.³² Un mercante d'arte così vicino alla classe politica e capace di mettere sullo stesso piano affari ed interessi politici può essere ritenuto come il prototipo del futuro «business man», la quale cerca di guardare la situazione del mercato d'arte seguendo diversi fattori, tra le quali la situazione politica e quella economica in Italia. Per questo motivo nel caso della figura di Lino Pesaro i rapporti culturali italo-ungheresi furono un vantaggio necessario, come nel caso della mostra delle opere di Giulio Rudnay. Ciò nonostante nel caso dell'esposizione del 1931 seguì lo stesso principio, e cioè di non intromettersi nella selezione delle opere d'arte e nell'allestimento. Gli organizzatori, ovvero József Fränkel e Tibor Gerevich, portarono a esibire autori ungheresi le quali formavano un linguaggio artistico basato su un pluralismo visuale. Non soltanto i quadri degli artisti della *Scuola Romana d'Ungheria* (Vilmos Aba-Novák e Pál Molnár C.) furono esibiti, ma anche i pittori ungheresi appartenenti al modernismo dell'*Ecole de Paris*. Fra di loro si possono menzionare gli artisti del già menzionato UME, e quelli del «Circolo-Gresham». Gli altri pittori appartenenti alla cerchia di József Fränkel come Dénes Csánky, Béla Déry, Adolf Fényes, Oszkár Glatz, Andor Hubay-Cebrián, Béla Iványi-Grünwald, József Koszta, Lajos Kunffy, Izsák Perlmutter, Gyula Rudnay, ed Elemér Vass, erano considerati soprattutto come un immobile, le cui opere il gallerista cercava d'inserire nel mercato d'arte italiano. Al contrario, il testo del catalogo scritto da Tibor Gerevich non intendeva conferire un aspetto dell'arte moderna ungherese come di un arte «internazionalista». Secondo la sua opinione l'arte contemporanea magiara deve essere interpretata tramite un linguaggio stilistico libero dalle influenze del modernismo francese e tedesco. Per questo motivo le tonalità utilizzate dai pittori ungheresi sono molto più vivaci, e si possono ritrovare sull'arte folcloristica e decorativa magiara. Come conseguenza Tibor Gerevich voleva enfatizzare nel suo saggio i tratti caratteristici dello stile nazionale ungherese in un periodo in cui il dibattito sull'arte nazionale o «arte fascista» si conformava attorno ad un forte *Kulturkampf* tra il non-figurativismo e l'arte figurale.³³ Per questo motivo i punti cardinali chiariti nel testo del catalogo consideravano importante l'emergere di un nuovo linguaggio stilistico moderno, che doveva riflettere l'identità nazionale. Tuttavia, il testo non ha portato al previsto successo morale ed economico.³⁴ I critici d'arte come Carlo Carrà e Vincenzo Bucci trovarono nei dipinti di Vilmos Aba-Novák pensavano di aver scoperto una forte dissonanza cromatica e identificavano la raffigurazione di figure grottesche e popolari come un linguaggio modernista arcaicizzante.³⁵ Ciò nonostante gli acquisti dei collezionisti privati dimostrarono in

effetti un successo più eclatante, rispetto alle mostre dell'*Associazione degli Amici dell'Ungheria*.³⁶ Nonostante la mancanza di personalità di spicco dello Stato Italiano alla vernice, la mostra milanese va ritenuta essenzialmente come il preludio alla *Mostra d'Arte Ungherese* del 1932 (Fig. 3.). Questa mostra di arte ungherese venne inaugurata il 23 gennaio 1932 sotto la presidenza di Balbino Giuliano e Tibor

FIG. 3. – Locandina della Mostra di Arte Moderna Ungherese al Palazzo delle Esposizioni, febbraio 1932, Archivio-Jeges Ernő



Gerevich. La scelta dell'istituto per l'esposizione fu molto ovvia in quel contesto storico-politico. Da una parte l'edificio rappresentava il centro dei grandi eventi culturali della capitale organizzati sotto gli occhi onnipresenti dello Stato, dall'altra parte le sue mostre ricevevano un'attenzione costante da parte della stampa italiana. Sebbene il materiale archivistico della mostra sia andato perduto, dai materiali di stampa e dai ricordi contemporanei sappiamo che il supporto di Antonio Muñoz, storico dell'arte ed esperto dei beni culturali era fondamentale. Quest'ultimo rappresentava il responsabile per la coordinazione degli eventi culturali per il Governatorato di Roma, e quindi l'ottenimento del suo sostegno è attribuibile al successo diplomatico di Tibor Gerevich, il quale doveva avere gli agganci giusti per portare a termine i negoziati. Come nel caso della mostra milanese, la selezione delle opere aspettò a József Fränkel, tuttavia alcuni quadri e sculture vennero indicati da Tibor Gerevich, difatti rappresentavano la cerchia di personaggi che formeranno un nuovo modernismo magiaro.³⁷ Tra questi artisti bisogna elencare quelli appartenenti al «Circolo-Gresham» (István Szőnyi, József Egry, Elemér Vass), l'Associazione dell'UME (János Vaszary, Aurél Emőd, Zoltán Klie, Dezső Pécsi-Pilch, ed Elza Kövesházi Kalmár), il «KUT» (István Csók), la *Scuola Romana d'Ungheria* (Vilmos Aba-Novák, Károly Patkó, Pál Molnár C., Szabó Kálmán Gáborjáni, Lívia Kuzmik, Végh Elena, Kiss Giovanni, Gáll, e Tibor Vilt), gli ex artisti del naturalismo ungherese ovvero la «Scuola di Nagybánya» (Lajos Kunffy, Oszkár Glatz, Béla Iványi-Grünwald), József Koszta, la Colonia degli Artisti di Szolnok (Adolf Fényes, Lajos Szlányi), l'associazione del «Società Benczúr» (Cesare Kunwald), e gli artisti connessi alla cerchia interna degli organizzatori come Dionisio Csánky, Béla Déry, Andor Hubay-Cebrián, Alessio Lux, Zsigmond Kisfaludi Stróbl, e Alberto Nagy. Guardando attentamente alla selezione delle opere, lo scopo dei coordinatori fu quella d'impressionare i critici d'arte italiani e il pubblico stesso dimostrando la benevolenza di un regime totalitario, che negli anni '30 ancora accettava un linguaggio pluralista nella scelta delle opere d'arte.³⁸ Tuttavia, i giochi di potere e gli interessi privati non portarono ad una maggior contestualizzazione della pittura di Aba-Novák. Tibor Gerevich trasformò l'intera impresa culturale a proprio vantaggio per due motivi. Da un lato, lo storico dell'arte e docente universitario, privato della carica di direttore della R. Accademia d'Ungheria di Roma, ha cercato di tornare nei ranghi della politica culturale ungherese, e dall'altro ha continuato a provare la sua indispensabilità.³⁹ L'altra scelta, il quale segnò la fine della collaborazione tra József Fränkel e Tibor Gerevich, fu la scelta dell'autore per il saggio del catalogo, ovvero Roberto Papini. La nomina di Roberto Papini, storico dell'architettura e professore associato all'Università per gli Stranieri di Perugia, riflette una decisione che rientra di più nell'ambito degli interessi politico culturali, rispetto a quelli del mercato d'arte.⁴⁰ Nel testo del catalogo Papini afferma che le tonalità usate nella pittura moderna ungherese è caratterizzata da un riverbero costante e da una fantasia sfrenata. Secondo la sua opinione, gli artisti ungheresi prestano attenzione ai linguaggi dello stile internazionale, ma non si imitano, anzi si adattano ad essi incorporandolo nel loro linguaggio visuale. Allo stesso tempo, ritiene che un linguaggio analitico sia molto lontano dall'arte contemporanea ungherese e che l'arte magiara possiede una forte coscienza nazionale.⁴¹

In conclusione l'autore descrive le opere delle sale n. 13 e 14 le migliori, difatti rappresentano gli sviluppi più promettenti dell'arte contemporanea ungherese, a cui apparteneva anche Vilmos Aba-Novák.⁴² La presentazione dei suoi dipinti e delle sue grafiche portò alla legittimità degli artisti ungheresi a Roma negli occhi dei critici d'arte romani e della rappresentazione culturale italiana. Per ottenere questa legittimazione, Tibor Gerevich decise di adoperare due strumenti fondamentali: la sfera pubblica e gli acquisti statali. All'inaugurazione della mostra, il personaggio più fondamentale della delegazione italo-ungherese fu proprio Balbino Giuliano, la quale in qualità di rappresentante del Ministero dell'Educazione Nazionale riconobbe lo sforzo degli artisti pensionati magiari.⁴³ Dall'altra parte con la visita di Giuseppe Bottai, allora Ministro delle Corporazioni, il 6 febbraio 1932 si ebbe un riconoscimento maggiore da parte di un ideologo dell'arte fascista.⁴⁴ Nonostante ciò, l'evento che portò maggiore attenzione per la stampa locale, furono le visite dei due Capi di Stato, le quali vennero mantenute il 13 febbraio 1932. Visionando attentamente i filmati dell'Istituto LUCE, si può osservare su come Tibor Gerevich ci riuscì ad ottenere la loro attenzione portandoli sempre nelle sale n. 13 e 14.⁴⁵ Ed infine il supporto definitivo ad Aba-Novák venne dato dalla cinematografia statale italiana, la quale fece vedere le sue opere tramite l'uso propagandistico del cinegiornale.⁴⁶ Durante l'apparizione dei rappresentanti della sfera pubblica italiana, le opere di Vilmos Aba-Novák furono uniche, durante le quali si notò meglio il loro linguaggio visivo.⁴⁷ Inoltre, anche gli acquisti pubblici hanno svolto un ruolo importante. Il Governatorato di Roma comprò una delle opere di Vilmos Aba-Novák per le proprie collezioni, e anche Benito Mussolini comprò per stesso un dipinto a tempera (FIG. 4.) intitolato *L'illusionista*.⁴⁸ Tuttavia, il successo professionale, morale e finanziario della *Mostra d'Arte Ungherese* romana solleva la questione di quanto i critici d'arte italiani fossero convinti delle opere di Vilmos Aba-Novák. Cipriano Efisio Oppo su «La Tribuna: L'idea Nazionale» descrisse l'artista come un talentuoso innovatore. Secondo la sua opinione l'artista è riuscito a mettere ordine nei suoi dipinti, trovando una sintesi formale e stilistica per frenare il suo mondo di colori troppo selvaggi e dissacranti.⁴⁹ Di conseguenza, Cipriano Efisio Oppo non considera l'artista ungherese il rappresentante più promettente del modernismo italiano, ma ne riconosce il talento e ne elogia il linguaggio visivo. Corrado Pavolini, critico d'arte de «Il Tevere», nota invece una tendenza espressiva al cubismo nei colori dei paesaggi urbani di Vilmos Aba-Novák.⁵⁰ Gli acquisti, la critica favorevole, e un gran numero di presenze dello Stato non soddisfarono le ambizioni di Tibor Gerevich, difatti riuscì a convincere Mussolini nel chiedere fotografie su alcune opere ungheresi esposte alla mostra.⁵¹ Tra queste 19 fotografie 5 rappresentano dipinti di Vilmos Aba-Novák e 2 di Pál Molnár C.⁵² In conclusione può essere confermato con sicurezza che la *Mostra d'Arte Ungherese* del 1932 simboleggiò il successo professionale che Gerevich voleva far ottenere per Aba-Novák. D'altro canto, non avendo la possibilità di ripetere il successo morale e professionale della mostra romana, e approfittando delle ambizioni della politica estera filo-italiana del Presidente del Consiglio magiaro Gyula Gömbös, József Fränkel riuscì a realizzare altre due mostre tra il dicembre 1932 e il febbraio 1933.⁵³ Sebbene queste due manifestazioni culturali non venis-



FIG. 4. – Vilmos Aba-Novák, *L'illusionista*, 1929/1930,
tempera su tavola, disperso

sero realizzate con Tibor Gerevich, assunsero uno scopo rappresentativo per via della visita del nuovo Presidente del Consiglio Ungherese a Roma. Già dopo la sua visita nella città eterna del novembre 1932 Gyula Gömbös chiari subito, che avrebbe considerato l'Italia come il suo partner principale di politica estera a dispetto

della Germania nazista.⁵⁴ Per questo motivo Mussolini decise di ricevere sotto forma di udienza privata Vilmos Aba-Novák, István Szőnyi e Béla Iványi-Grünwald, ovvero gli artisti di cui conosceva le opere tramite le visite ufficiali. L'evento, che avvenne il 14 dicembre 1932 fu recepito in una diversa maniera dalla stampa ungherese ed italiana. Da una parte i giornali magiari l'hanno interpretato come una forma di cortesia da parte del Duce per conoscere molto più attentamente le nuove tendenze dell'arte contemporanea ungherese.⁵⁵ Dall'altra parte la stampa italiana lo recepì come un semplice ricevimento organizzato dal Capo dello Stato per tre artisti ungheresi. L'attività di propaganda culturale italiana del *Fränkel Szalon* può essere definita per molti versi come un'impresa complessa e di ampio respiro, i cui meriti si sono manifestati sul piano morale e materiale. La sceneggiatura utilizzata è dovuta a una diplomazia culturale ben ponderata ed efficace, il cui apice si manifestò nel ricevimento Mussolini del 1932. Tuttavia, non sono riusciti a inserire l'opera di Vilmos Aba-Novák nella circolazione del commercio d'arte italiano, e quindi possiamo considerarlo come un tentativo effimero.⁵⁶

IV. NUOVE PROBLEMATICHE INSORTE

Le mostre itineranti organizzate tra il 1931 e 1933 riflettono dichiaratamente come la diplomazia culturale e l'arte possono diventare un organismo capace di servire uno strumento di propaganda. Da questo si può dedurre che l'interpretazione e la contestualizzazione dell'opera d'arte diventa una questione di secondo piano rispetto alla valorizzazione di essa. Per questo motivo ritengo importante sottolineare, che la ricerca su Vilmos Aba-Novák e la *Scuola Romana d'Ungheria* dovrebbe spostarsi verso una concezione di tipo estetico-visuale per dimostrare come la «cultural penetration» del modernismo italiano nell'Europa dell'Est avvenne tramite gli artisti ungheresi della R. Accademia d'Ungheria.

ABBREVIAZIONI

1. MNL-OL: *Magyar Nemzeti Levéltár-Országos Levéltár* (Archivio Nazionale Ungherese-Archivio dello Stato)
2. MKCS: *Művészettörténeti Kutatócsoport Adattár* (Archivio dell'Istituto di Ricerca di Storia dell'Arte)
3. ACS_SPD_CO_DF_b.: Archivio Centrale dello Stato_Segreteria Particolare del Duce_Carteggio Ordinario_DF_busta

NOTE

¹ La Szinyei Merse Pál Társaság o l'*Associazione Szinyei Merse Pál* nacque il 12 marzo 1920 sotto la presidenza del pittore ungherese Stefano Csók, il critico d'arte Károly Lyka, e il direttore generale del Museo delle Belle Arti di Budapest Alessio Petrovics. Nel periodo tra le due guerre mondiali di-

- venta un o dei più fondamentali enti culturali dell'Ungheria e raccoglie intorno a sé artisti già considerati veterani, ed appartenenti alla generazione più giovane. Dal 1925 fino al 1949 la sua rivista *Magyar Művészet* funzionò come organo principale dell'arte magiara ed internazionale.
- ² Milánói kiállítás, in Nagy András (a cura di), *Tamás Henrik emlékezései (művészekre, képzalonokra, a Tamás Galéria...)* és műgyűjteménye (catalogo della mostra, Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2 aprile 2004–5 dicembre), Pécs, 2004, pp. 54–59.
- ³ Il 1925 Vittorio Pica venne nominato da parte della *Szinyei Merse Pál Társaság* come suo membro corrispondente per i suoi sforzi attuati nell'aver sostenuto gli interessi che giravano attorno ai rapporti culturali italo–ungheresi.
- ⁴ *A francia gáláns világ megfigyelői Vittorio Pica két előadása Budapesten*, in «Magyarország», 3 giugno 1925, p. 3.
- ⁵ D. Lacagnina: *Un'altra modernità. Vittorio Pica e la Galleria Pesaro (1919–1929)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», 8, 2, 2016, p. 725.
- ⁶ La mia pubblicazione segue innanzitutto le complessità della ricezione che la pittura di Vilmos Aba-Novák abbia avuto durante i primi anni della Grande Depressione in un'Italia.
- ⁷ B. Ignác, *Az «Amici dell'Ungheria» szerepe és programja*, in «Magyar Külpolitika», 13.3, 1932, pp. 5–7.
- ⁸ Dispetto a quello che Leo Pollini affermò nell'intervista, l'ente nel 1928 ebbe come fondatore il Sottosegretario di Stato al Ministero della Pubblica Istruzione Emilio Bodrero, e come presidente onorario Enrico San Martino Valperga. All'inizio degli anni '30 gli uffici dell'Associazione vennero creati all'interno di un edificio milanese, la quale era la sede dell'Istituto Fascista di Cultura. Quest'ultima istituzione venne fondata da Leo Pollini e Dino Alfieri, per diventare un istituto culturale completamente asservito ai interessi del partito.
- ⁹ La sezione milanese dell'Associazione Amici dell'Ungheria venne inaugurata ufficialmente il 12 dicembre 1928. Di fronte a questo la filiale genovese dell'ente nacque nel 1930, mentre quella torinese nacque nello stesso anno sotto il nome di Circolo Kossuth.
- ¹⁰ All'ingresso di Via Manzoni si trova la Piazza della Scala, alla quale è affacciata l'edificio della Scala, il quale ricopre tutt'ora il ruolo di uno dei teatri dell'opera più vecchi d'Europa.
- ¹¹ MNL–OL Kültügyminisztérium Levéltár (1918–1945) II. kötet Külképviseleti szervek Olaszország K 127 Milánói Konzulátus és Főkonzulátus 1923–1945 193 44. csomó 379/930. 1930. február 6.
- ¹² Nei circoli dell'*elite* culturale magiara era abbastanza ben risaputo il carrierismo sfrenato di Tibor Gerevich. Le posizioni da lui ricoperte coprivano il ruolo di docente universitario, direttore del Museo Cristiano di Esztergom, direttore della R. Accademia d'Ungheria di Roma, curatore del Padiglione d'Ungheria della Biennale di Venezia, curatore della Sezione d'Ungheria alla Triennale di Milano, e così via. Nella maggior parte dei casi le posizioni ricoperte portavano a dei conflitti d'interesse.
- ¹³ *Gerevich előadása a milánói iparművészeti kiállításon*, in «Budapesti Hírlap», 5 ottobre 1923, p. 5.
- ¹⁴ I critici d'arte presenti alla vernice erano inviati dei seguenti giornali. Carlo Carrà all'Ambrosiano, Dino Bonardi de La sera, Vincenzo Bucci del Corriere della Sera, B. Moretti del periodico *l'Italia*, ed Ettore Cozzani della rivista *L'Eroica*. Nell'ultima rivista venne pubblicata un articolo su Vilmos Aba-Novák appartenente al numero del 1933, tuttavia non si sa molto sulle vere ragioni della pubblicazione.
- ¹⁵ V. Bucci, *Cronache d'arte Pittori Ungheresi*, in «Corriere della Sera», 7 ottobre 1931, p. s5.
- ¹⁶ L'esposizione venne aperta dal 18 novembre fino al 28 novembre del 1931 nella sede del *Sindacato Interprovinciale Fascisti dei Giornalisti* di Genova.
- ¹⁷ *Magyar festőművészek kiállítása Genovában*, in «Magyar Hírlap», 15 novembre 1931, p. 5.
- ¹⁸ Ang., *Mostre cittadine I pittori ungheresi al Circolo della Stampa*, in «Il Lavoro», 22 novembre 1931, p. 4.

- ¹⁹ La prima mostra venne organizzata nella Villa Ormond di Sanremo il gennaio del 1932, mentre la seconda nello stesso mese alla Galleria Codebò di Torino. La seconda esposizione venne aperta sotto l'auspicio di Paolo Thaon di Revel – podestà di Torino e membro del Circolo Kossuth, e di Sándor Sclopis, console onorario d'Ungheria di Torino. La terza mostra (*Mostra delle Opere di Iványi Grünwald Béla Rudnay Gyula Aba Novák Vilmos I più illustri d'Ungheria*) venne aperta tra il 20 febbraio e il 29 febbraio 1932 alla Galleria Permanente di Bergamo sotto l'auspicio di Alessandro Gazzo e il podestà di Bergamo.
- ²⁰ Probabilmente questa fu la prima mostra del Nord-Italia alla cui vernice anche Aba-Novák partecipò personalmente.
- ²¹ Tramite gli acquisti del Comune di Trieste entrarono nelle collezioni del Museo Revoltella i quadri seguenti: «Città marittima» di Vilmos Aba-Novák, e «Zingari» di Béla Iványi-Grünwald.
- ²² Nelle esposizioni dell'*Associazione Amici dell'Ungheria* le opere di Vilmos Aba-Novák seguivano le stesse tematiche: fiere di Szolnok, figure e motivi circensi, paesaggi italiani, e trattorie sul litorale adriatico o lungomare tirreno.
- ²³ Questi giochi di potere ebbero un effetto costante sulle scelte delle opere d'arte. Nel caso delle mostre di Genova, Sanremo, e Torino, oltre alle opere dei 3 artisti (Vilmos Aba-Novák, Béla Iványi-Grünwald, Gyula Rudnay) vennero esposte i quadri di pittori appartenenti alla cerchia interna di Béla Iványi-Grünwald Béla, ovvero quelli di Belányi Viktor e Rózsaffy Dezső.
- ²⁴ MKCS-C-I-150/3/194-289
- ²⁵ *Az UME közgyűlés*, in «Magyarság», 23 maggio 1928, p. 10.
- ²⁶ La mostra genovese durò dal 30 marzo al 21 aprile del 1929. Le stesse opere d'arte vennero esposte alla Galleria Guglielmi di Milano il 14 giugno 1929.
- ²⁷ Il *Fränkel Szalon*, ovvero il «Szépművészeti Kiállítások Helyisége» nacque nel 1931 come la galleria d'arte ungherese la quale aveva lo scopo di esporre gli artisti più giovani e promettenti della loro generazione.
- ²⁸ Tra le opere esposte possiamo trovare quadri appartenenti all'epoca del pensionato romano come per es. 1. L'incantatore, 2. Al Bar, 3. Città vecchia, 4. All'osteria.
- ²⁹ Il gennaio 1931 venne organizzato alla Galleria Pesaro di Milano l'asta della Collezione di Lino Pesaro.
- ³⁰ F. Billiani, L. Pennacchietti, *Architecture and the Novel under the Italian Fascist Regime*, Manchester, 2019, p. 91.
- ³¹ A. Madesani, *Lino Pesaro Uomo e gallerista*, in A. Madesani, E. Staudacher (a cura di), *Galleria Pesaro. Storia di un mercante creatore di collezioni* (catalogo della mostra, Milano, Galleria Maspes, 21 settembre-14 ottobre 2017), Milano 2017, p. 25.
- ³² *Mostra di Trentaquattro pittori futuristi*, Milano, Galleria Pesaro, novembre-dicembre 1927; *Mostra di Trentatré Artisti Futuristi*, Milano, Galleria Pesaro, ottobre 1929.; *Mostra futurista dell'architetto Sant'Elia e 22 pittori futuristi*, Milano, Galleria Pesaro, ottobre 1930.; *Mostra futurista di Aeropittura (41 aeropittori) e di Scenografia Mostra personale Prampolini*, Milano, Galleria Pesaro, ottobre-novembre 1931.; *Mostra Omaggio futurista a Umberto Boccioni*, Milano, Galleria Pesaro, giugno 1933.
- ³³ Questo dibattito avvenne nel 1926 sulle pagine della rivista Critica Fascista di Giuseppe Bottai, a cui parteciparono personaggi autorevoli come F. T. Marinetti, Margherita Sarfatti, Gino Severini, Ardengo Soffici e Massimo Bontempelli.
- ³⁴ *Nagy erkölcsi és anyagi sikerrel zárult a magyar festők milánói kiállítása*, in «8 Orai Ujság», 4 dicembre 1931, p. 4.
- ³⁵ C. Carrà, *La mostra dei pittori ungheresi*, in «L'Ambrosiano», 25 novembre 1931, p. 3.; v. b., *Cronache d'arte Venti pittori ungheresi*, in «Corriere della Sera», 7 novembre 1931, p. 3.
- ³⁶ *A milánói magyar képkiallítás sikere* in, «Pesti Hirlap», 4 dicembre 1931, p. 6.

- ³⁷ Secondo la mia opinione le opere di alcuni degli artisti pensionati ungheresi della R. Accademia d'Ungheria di Roma (Elena de Végh, Livia de Kuzmik, Giovanni Kiss), e quelle di Alberto Nagy vennero scelte da Tibor Gerevich stesso per la mostra.
- ³⁸ F. Billiani, *Fascist Modernism in Italy Arts and Regimes*, London, 2021, p. 6.
- ³⁹ G. Ujváry, *Egy tudós kultúrpolitikus kalandjai Rómában és a magyar hivatalokban Gerevich Tibor és a római Magyar Akadémia*, in JANKOVICS JÓZSEF (a cura di): «Nem süllýed az emberiség!... Album amicorum Szörényi László LX. születésnapjára, Budapest, 2007., p. 1507.
- ⁴⁰ Con molta probabilità l'amicizia professionale tra Tibor Gerevich e Roberto Papini nacque il 1929, difatti tutti e due tennero diversi convegni all'Università per gli Stranieri di Perugia.
- ⁴¹ Con molta probabilità Roberto Papini possedeva una nozione sull'arte contemporanea ungherese molto più legata alle frequenti visite alla Biennale di Venezia. Per questo motivo non poteva conoscere nella sua intrezza il movimento dei *Nyolcak*, e la cerchia degli artisti riuniti attorno a Lajos Kassák.
- ⁴² R. Papini, *Gli ungheresi sono sopra tutto...*, in «Catalogo dell'Esposizione di Arte Moderna Ungherese al Palazzo delle Esposizioni», catalogo della mostra, Roma, febbraio 1932, pp. 1-4.
- ⁴³ *Megnyílt a római-magyar kiállítás*, in «Budapesti Hírlap», 24 gennaio 1932, p. 15.
- ⁴⁴ *Olasz államférfiak a római magyar kiállításon*, in «Budapesti Hírlap», 6 febbraio 1932, p. 8.
- ⁴⁵ Nel corso della visita di Mussolini la delegazione ungherese gli consegnò un diploma d'onore realizzato dall'artista ungherese Ernő Jeges, la quale era pensionato alla R. Accademia d'Ungheria.
- ⁴⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=iWdIcthQHX4&list=PLx1-4kXmA-PzzHmDNDewmTbns2RD4H5Ev&index=17>;
<https://www.youtube.com/watch?v=jG7ErTjz1-k&list=PLx1-4kXmA-PzzHmDNDewmTbns2RD4H5Ev&index=18>
- ⁴⁷ Sui 3 cinegiornali realizzati dall'Istituto LUCE è possibile visualizzare le seguenti opere di Vilmos Aba-Novák: *All'osteria*, *Red's Band*, e *Trattoria*.
- ⁴⁸ *Képzőművészet Vásárlások a római magyar kiállításon*, in «Ujság», 26 febbraio 1932, p. 7.
- ⁴⁹ C. E. O., *Esposizione d'arte moderna ungherese*, in «La Tribuna», 24 gennaio 1932, p. 3.
- ⁵⁰ c. pav., *Mostre Romane Venti pittori ungheresi*, in «Il Tevere», 28 gennaio 1932, p. 3.
- ⁵¹ ACS_SPD_CO_DF_b.368
- ⁵² Sulle seguenti opere d'arte Mussolini chiese delle riproduzioni fotografiche: 1. *L'incantatore*; 4. *All'osteria*; 6. *Perugia*; 7. *Perugia, Via dell'Acquedotto*.
- ⁵³ La seconda mostra venne aperta alla Galleria Vitelli di Genova l'8 febbraio 1933. In occasione della visita del podestà la Galleria d'Arte Moderna di Genova acquistò uno dei quadri di Aba-Novák la quale portava con sé una tematica circense.
- ⁵⁴ J. Vonyó, *Gömbös Gyula és a hatalom, Egy politikussá lett katonatiszt*, Budapest, 2018, p. 297.; B. Juhász, *Olasz-Magyar katonadiplomáciai és katonapolitikai kapcsolatok a Bethlen-kormánytól a Gömbös-kormányig*, tesi di dottorato, Budapest, 2014, pp. 181-186.
- ⁵⁵ Per questo motivo i 3 album fotografici vennero consegnati dalla delegazione dei 3 artisti ungheresi a Mussolini stesso: *Aba-Novák Huszonnégy kép Venti Quattro Quadri Twenty-four pictures*, Gyoma, 1932; *Iványi-Grünwald Béla Tizenkilenc kép Diciannove quadri Nineteen Pictures*, Gyoma, 1932; *Szónyi István tizenhat képe sedici quadri sixteen pictures*, Budapest, 1932.
- ⁵⁶ Dal 1932 in poi Vilmos Aba-Novák diventa una figura prorompente della nuova arte ungherese, la quale otteneva premi alle esposizioni internazionali (Triennale di Milano del 1936, Esposizione Internazionale d'Arte Cristiana Moderna di Padova del 1931/32, «Premio Mussolini» alla Biennale di Venezia del 1940) per sottolineare il suo ruolo di diplomatico culturale.

L'avanguardia ungherese nel secondo dopoguerra

MARIA PUCA

DOTTORANDA PRESSO L'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI EÖTVÖS LORÁND DI BUDAPEST

DAL 1939 AL 1945 L'UNGHERIA PARTECIPÒ ALLA SECONDA GUERRA MONDIALE A FIANCO DELLE «FORZE DELL'ASSE» (GERMANIA E ITALIA) E, IN SEGUITO ALLA SCONFITTA BELLICA, FU DESTINATA, DAL PUNTO DI VISTA GEOPOLITICO, ALLA «SFERA D'INFLUENZA» SOVIETICA. NEL 1945 L'UNGHERIA FU MILITARMENTE OCCUPATA DALL'ARMATA ROSSA, FU COSTRETTA A CEDERE ALL'UNIONE SOVIETICA IL CONTROLLO DELLA RICOSTRUZIONE DELLA PROPRIA ECONOMIA E, INSIEME AGLI ALTRI «STATI SATELLITI» DI MOSCA, FORMÒ IL COSIDDETTO BLOCCO SOVIETICO.¹

Così come accadde nel primo dopoguerra, anche questa volta la letteratura ungherese si mostrò attiva e documentò una forte volontà di rinascita interiore e sociale avendo come portabandiera l'ideale di libertà individuale e creativa. Molti scrittori degli anni '30 e '40 continuarono a essere influenti anche nel periodo successivo alla guerra.

Dal 1945, quando la vita letteraria ungherese potette rifiorire – almeno momentaneamente – il padre dell'avanguardia ungherese Lajos Kassák riuscì a pubblicare la raccolta *A költő önmagával felesel* (Il poeta replica a se stesso) e altri saggi, romanzi e poesie, tra i quali ricordiamo: *Kis könyv haldoklásunk emlékére* (Piccolo libro per il ricordo della nostra agonia, 1945 – diario), *Összegyűjtött versei* (Poesie raccolte, 1945), *Hatvan év* (Sessant'anni, 1947 – poesie), *Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig* (L'arte figurativa da Nagybánya ai giorni nostri, 1947 – saggio), *Gorki* (Gor'kij, 1947 – dramma in un atto, scritto in collaborazione con József Nádass), *Egy lélek keresi magát* (Un'anima alla ricerca di se stessa, 1948 – romanzo), *Mögötte áll az angyal* (Dietro di lui c'è l'angelo, 1948 – romanzo), *És átlépték a küszöböt* (E hanno varcato la soglia, 1948 – opera teatrale in tre atti rappresentata il 30 gennaio al Teatro Nazionale), *Szegények rózsái* (Le rose dei poveri, 1945 – poesie).

Nello stesso periodo Kassák ottenne una serie di compiti e uffici: fu membro dell'Unione dei giornalisti, della Presidenza dell'Unione degli scrittori ungheresi, del Collegio professionale letterario del Consiglio d'Arte Ungherese e co-presidente del PEN Club ungherese. Kassák si occupò delle riviste *Kortárs* (Contemporaneo) e *Alkotás* (Creazione). *Alkotás* partì nel gennaio 1947, mentre *Kortárs* nell'ottobre 1947. *Alkotás* fu il periodico del *Magyar Művészeti Tanács* (Consiglio d'Arte Ungherese), e Kassák, in qualità di vicepresidente del consiglio, ne fu il caporedattore. Appariva due volte al mese. *Kortárs* fu una rivista bisettimanale e Kassák non partecipò direttamente alla sua organizzazione. Entrambi i periodici abbracciarono molti campi artistici: architettura, musica, arte figurativa e letteratura.

La continuità col passato prebellico data dall'attività letteraria di personalità come Gyula Illyés, László Németh, Sándor Márai, Sándor Weöres e di Lajos Kassák, venne meno con il consolidarsi della Guerra Fredda – che ormai aveva diviso l'Europa – e con l'instaurazione, in Ungheria, di un governo totalitario. Durante gli anni 1945-1948 – gli anni della «decostruzione» della vita letteraria ungherese – si assistette alla condanna morale e politica dell'intera *élite* culturale degli anni '20 e '30 da parte di un'opinione pubblica sempre più indottrinata; alla fine del monopolio culturale della classe media cattolica voluta da tutti i partiti della coalizione di governo e a una revisione dei contenuti e delle finalità della comunicazione culturale organizzata.² La nuova riorganizzazione dell'impianto culturale del Paese incluse i seguenti punti:

1) «Le scienze della natura conquistarono l'egemonia (contro il predominio tradizionale delle scienze della cultura o umanistiche);

2) Nell'Accademia delle Scienze (da cui fu espulsa la metà dei membri ostile al marxismo) si costituirono centri di ricerca indipendenti dalle università (al fine di ottenere la «direzione pianificata della vita scientifica» e rafforzarne i «rapporti con la vita pratica»);

3) Fu introdotta la scuola dell'obbligo in otto classi con programmi e manuali riformati, adatti a educare «lavoratori e contadini culturalmente e professionalmente maturi [...] fedeli alleati della democrazia».³

La presa di potere da parte dei comunisti dell'Unione degli scrittori – creata nel 1945 separando gli scrittori e gli artisti dall'Accademia delle Scienze – portò alla scomparsa di un pluralismo aperto e istituzionale nel mondo letterario ungherese. Géza Ottlik dichiarò successivamente: «Nel 1945-1946 frequentavamo ancora il Caffè Central, avevamo le nostre riviste: *Magyarok* (Ungheresi), fino a quando nel 1947 non la prese in mano un nuovo direttore, *Újhold* (Luna nuova) di Balázs Lengyel, *Új idők* (Tempi nuovi) di Kassák e di József Fodor, *Válasz* (Risposta) di Márta Sárközi. Eravamo scrittori in patria, finché nel 1947-1948 tutto fu fatto cessare»⁴. Di fronte allo sconvolgimento del 1945-1948 e all'impossibilità sempre maggiore di esprimersi autonomamente e liberamente, molti scrittori di orientamento liberale reagirono scegliendo l'esilio politico, altri preferirono l'esilio interno. Autori ebrei emigrati prima della guerra a causa dell'antisemitismo decisero di non rientrare in patria al termine del conflitto bellico.

Il 1949 fu l'anno della svolta in Ungheria: il 18 agosto 1949 fu ufficialmente costituita la Repubblica Popolare d'Ungheria. Il Partito Comunista aveva conquistato

il potere alle ultime elezioni e aveva ormai il controllo dell'intero Paese, anche grazie all'azione della polizia politica, l'*Állami Védelmi Hatóság* o ÁVH (Autorità per la Sicurezza dello Stato). Con l'avvento del regime comunista in Ungheria, Mátyás Rákosi fu nominato segretario generale del Partito Comunista Ungherese e *leader de facto* del regime.⁵ La statalizzazione dell'Ungheria comprese anche l'eliminazione dell'«intimo» e del «privato» dalla comunicazione sociale pubblica, poiché ritenuti patrimonio spirituale della civiltà borghese. L'attività letteraria e artistica fu strettamente sorvegliata e diretta in base alle esigenze del partito, tanto che la nuova realtà culturale che si venne a creare fu completamente assoggettata alla politica. Anche i concetti di «uomo nuovo» e di «società nuova» mediati dal partito assunsero dei tratti distintivi indirizzati all'edificazione di un uomo e di una società impostati sul modello sovietico.

Nel 1948 il Consiglio dell'arte ungherese cessò la sponsorizzazione della rivista *Alkotás* e poi di *Kortárs*. Kassák, poiché «modernista», e – così come lui molti altri intellettuali – non aderente alle direttive del governo in quanto sostenitore dell'indipendenza dell'arte rispetto alla politica, venne espulso dall'orizzonte letterario ufficiale e sempre più allontanato dalla vita pubblica; fu vietata la pubblicazione delle sue poesie e dei suoi articoli.

In letteratura – con i «dibattiti letterari» provocati fra il 1949 e il 1953 e con il I Congresso degli scrittori ungheresi – si concluse la fase della «decostruzione» letteraria attuata statalizzando le case editrici, accentrando i finanziamenti per la cultura, chiudendo riviste e fondazioni estranee alla «sovietizzazione», inducendo e costringendo all'emigrazione o all'esilio interno gli intellettuali di ogni orientamento diverso dallo stalinismo.⁶

Durante l'allontanamento dalla vita artistica pubblica di Budapest imposto dal regime di Rákosi e dopo ben venti anni, Kassák ricominciò a dipingere nella sua casa colonica di Békásmegyér. Produsse opere figurative rappresentanti paesaggi, nature morte, ritratti e animali. L'astrazione che caratterizzò i suoi quadri negli anni '20 e '30 sembrò essersi dissolta senza lasciar traccia. Un tale cambiamento è spiegabile soltanto prendendo in considerazione il periodo storico in cui si trovò a operare Kassák: in pochi anni egli assistette alla condanna dell'avanguardia e alla propria marginalizzazione e la svolta stalinista pose fine al progresso nazionale. Opere astratte e formali furono bandite dalla vita artistica e i loro creatori persero cariche e funzioni pubbliche. L'attività dei gruppi coordinati dall'*Európai Iskola*⁷ (Scuola europea) – dalla quale Kassák si era già allontanato – e da Ernő Kállai cadde velocemente in un oblio forzato. Sia Kassák che Kállai non credevano più nella forza che pretende di salvare il mondo reclamata dai manifesti dell'avanguardia e non ritenevano più attuale nemmeno l'ottimismo del movimento attivista della fine degli anni Venti. In un contesto simile il padre dell'avanguardia ungherese si ritrovò, per l'ennesima volta, a ricominciare daccapo. A Békásmegyér – dove fu «esiliato dalla letteratura» – riprese in mano il pennello e non si limitò semplicemente a riproporre nature morte, egli seguì la strada intrapresa dall'amico e pittore Jenő Gadányi: creare quadri figurativi, ma autonomi, tramite la rievocazione e l'analisi

visiva. Una serie di quadri dipinti in studio e derivanti dall'esperienza del reale costituì il meglio della sua produzione pittorica figurativa. Dal 1949 l'inquietudine, l'isolamento obbligato, il dolore interiore lo resero particolarmente sensibile nei confronti della natura e traspaiono dai suoi paesaggi. Kassák non rinnegò i suoi principi artistici precedenti nei paesaggi di Békásmegyér: egli voleva ritrovare nella natura quella sensazione di armonia e di equilibrio che gli era stata negata nella vita reale. Per la sua produzione pittorica del 1950-1954 Kassák tenne presente diversi elementi parallelamente:

[...] l'immediatezza dell'analisi visiva cosciente e del realismo naif; l'estraneità del paesaggio disabilitato sofferente sotto il cielo grigio sporco opprimente; l'intimità della natura morta da tavola che propaga il calore dei marroni morbidi e vaporosi; il tono classicheggiante dei ritratti nutritisi della pittura figurativa di Gadányi⁸.

L'enorme quantità di opere figurative testimonia la serietà delle ambizioni di Kassák in ambito pittorico e la tenacia e l'ostinazione del creatore che non rinunciò alla sua arte malgrado le difficoltà incontrate nel far esporre i suoi quadri in un ambiente politico e sociale decisamente ostile nei confronti dell'avanguardia, ma, in generale, dell'arte non rappresentativa del comunismo. In seguito, Kassák non giudicò significativo il periodo di attività trascorso a Békásmegyér.

In un clima di forte isolamento dalla vita pubblica e artistica, nel 1953, Kassák fu escluso dall'MDP (*Magyar Dolgozók Pártja* – Partito Ungherese dei Lavoratori), la cui politica culturale fu criticata negativamente dall'Unione degli scrittori. Durante gli anni dell'esilio interno Kassák fu costretto a sopravvivere grazie al supporto della moglie Klára, poiché rifiutato dal mondo culturale ungherese, ma anche da quello europeo, a causa di una politica fortemente nazionalista; inoltre gli fu negata ogni possibilità di pubblicazione. La speranza in un cambiamento non tardò ad arrivare: il 23 ottobre 1956 scoppiò a Budapest una rivolta che in breve si diramò in tutto il Paese diventando una vera e propria rivoluzione nazionale contro il rigido governo totalitario di Rákosi e le truppe sovietiche che occupavano il territorio ungherese dalla fine della seconda guerra mondiale.⁹ La rivoluzione iniziata da studenti e lavoratori fu sostenuta da una larga fascia della popolazione; anche gli scrittori diedero il loro contributo, materiale o spirituale, per il raggiungimento della libertà individuale in Ungheria. La «rivoluzione democratica nazionale» antisovietica e antistalinista fu repressa solamente per opera dei carri armati sovietici (così come accadde per la rivoluzione del 1848-1849) e Imre Nagy – primo ministro del governo della rivoluzione «eletto dal popolo» – venne giustiziato nel 1958.

Durante i mesi della rivoluzione Kassák poté partecipare nuovamente alla vita artistica nazionale e fu scelto per la presidenza dell'Unione degli scrittori. Il ricordo degli scontri di Budapest fu immortalato nelle sue poesie e nei suoi quadri. In seguito alla repressione, nel 1957, una vita letteraria libera e pluralistica non era ancora pienamente realizzabile; le possibilità di Kassák di fare apparizioni in pubblico erano ancora limitate, la sua poesia si caratterizzò di una semplicità formale, i suoi disegni ripresero la tradizione costruttivista.

Il nuovo governo instauratosi dopo la rivoluzione del '56 con a capo János Kádár propose una lieve, ma sicuramente importante, apertura verso la democrazia, soprattutto dagli anni Sessanta.¹⁰ Tra le «modifiche» che intraprese lo Stato-Partito ricordiamo la negoziazione in sostituzione del comando diretto in caso di processi di modernizzazione e una relativa libertà personale che si rispecchiava anche nella creazione letteraria. In effetti, la pressione politica e la volontà della dittatura culturale stalinista non furono più così decisive sull'opera degli artisti – comunque sorvegliati – come durante il governo Rákosi.

Tra il 1955 e il 1957 Kassák dipinse soprattutto nature morte da tavola semplici – questa volta anche con l'ausilio del colore. Il rettangolo di un tavolo, un vaso da fiori e la forma geometrica di una mela divennero elementi propri di questi quadri. La sua prima mostra indipendente, dopo quella tenuta presso la libreria *Mentor* nel 1928, fu organizzata nel 1957 nella *Csók Galéria* a Budapest e propose anzitutto i paesaggi di Békásmegyér, nature morte e ritratti. Con questa mostra Kassák ebbe modo di esporsi nuovamente al pubblico artistico. Verso la fine degli anni Cinquanta, pregno ormai delle sue esperienze naturali, l'artista Kassák indirizzò la sua visione verso l'intimo riproponendo nelle sue creazioni l'espressione del proprio mondo interiore. Diminuí notevolmente il bisogno di rappresentare temi esteriori, i contorni degli oggetti si affievolirono sempre più, adattandosi al fuoco della visione interiore. Grazie alla maggiore libertà culturale e individuale riportata in Ungheria con la rivoluzione, Kassák continuò a dedicarsi all'arte e riprese un attivo ruolo sociale, lo stesso autore affermò:

L'armonia della mia vita interiore divenne incandescente attraverso i colori rosso, nero, blu, grigio, giallo, bianco, senza che si fondessero mollemente l'un nell'altro. Le forme legarono i miei colori, la costruzione non si cacciò in primo piano, prese posto come lo scheletro nel corpo umano. L'attività della mente si trovò in equilibrio con i suoi sensi. La tranquillità e l'agitazione non lottarono l'una contro l'altra, ma si completarono. (*Önarckép háttérrel* – Con lo sfondo dell'autoritratto).¹¹

Le sue nuove opere astratte mancavano di senso geometrico, di forme, del puritanismo del colore dell'era viennese, della forte volontà di mantenere costante la rivoluzione sociale. Erano dei quadri di sereno e ampio respiro, la ricca variazione delle loro forme e dei loro colori rifletteva il mondo spirituale e sentimentale del creatore; rapportati al presente vissuto dall'artista le opere rispecchiavano l'armonia interiore di un uomo che aveva raggiunto i frutti maturi di una vita appagata. A differenza delle creazioni legate all'architettura dell'immagine – di piccole dimensioni, con forme che sembravano quasi spezzare i confini dello spazio del quadro – i dipinti della maturità erano di formato grande, come se l'artista volesse dare spazio all'esecuzione, a volte di tono lirico.

I primi lavori portati a termine tra il 1957-1959 furono spesso composti con elementi amorfi, i successivi, invece, con rigide forme geometriche, ma in entrambi è evidente il tentativo di rievocare l'immagine non del paesaggio naturale, ma del paesaggio del mondo interiore, intensificata da una luce sullo sfondo quasi incandescente. La composizione del colore era ora smorzata, rammorbidendo la durezza

dell'ordine formale perfetto, ora aspramente in contrasto, senza mai essere aggressiva né provocatoria. Kassák si dedicò prevalentemente alla pittura a olio, ma frequenti furono i disegni calligrafici tanto nel periodo amorfo quanto in quello fortemente geometrico. Parallelamente ebbero origine i fotomontaggi e i *collages* di forme astratte, pure più grandi delle prime produzioni che seguirono una tecnica simile. A differenza dei *collages* preparati intorno al 1930, però, l'influenza estetica spesso raffinata e brillante della composizione assunse maggiore importanza dell'intento politico – qualora esistesse ancora.

La presenza di forme agitate nei suoi quadri mirava a un sempre maggiore equilibrio. Kassák scrisse: «Non la simmetria, bensì la corretta distribuzione del peso, le forme più grandi e più piccole, ferme e in movimento, le coppie di colore ben indirizzate si definiscono.» Questo modo di generare immagini scaturì dalla violenza delle forze esterne.

Se dipingo quadri – dichiarò Kassák in *Önarckép* –, gli effetti luce-ombra dati dalla posizione del sole sono passivi, non sono utilizzabili sul mio pezzo, poiché costruisco la mia opera non dal di fuori verso l'interno, bensì dall'interno, o meglio da me stesso, verso il mondo esterno. Se dunque ho bisogno di luci o di ombre, queste le devo ottenere con i contrasti delle forme, con l'arroventamento interno dei colori puri. Il centro della composizione di un mio quadro è dentro di me, nel creatore, e così ogni fibra della ramificazione della mia opera infine torna verso di me. La composizione ultimata non è un miracolo caduto dal cielo, ma il risultato dell'attività umana e per questo solo secondo le leggi del mondo spirituale e sentimentale dell'uomo si può vivere ed esercitare un influsso più profondo sulla vita sentimentale e spirituale dell'umanità.¹²

Negli anni Sessanta Kassák, dopo trent'anni di isolamento dalla vita artistica internazionale, fu riconosciuto come uno dei pionieri del costruttivismo. Nel 1960 a Parigi la Galleria Denise Renée organizzò una grande esposizione delle sue opere e nello stesso anno comparve un portfolio grafico preparato insieme a Victor Vasarely: l'arte europea si appropriò nuovamente della sua pittura. Jean Cassou, Jean Arp, Michel Seuphor lo citarono in molti articoli e nelle loro critiche, in seguito anche nel grande libro riepilogativo di Seuphor intitolato *L'art abstrait* (L'arte astratta). Seguirono, una dopo l'altra, mostre delle sue opere in tutta Europa: Monaco di Baviera, Ginevra, Londra, Colonia, Zurigo, Torino, etc., e anche negli Stati Uniti d'America, a New York. Molte sue produzioni furono presentate durante le grandi esposizioni d'arte dei movimenti d'avanguardia: la mostra dada di Düsseldorf del 1959, quella di Parigi del 1964 intitolata *50 ans de collage* (50 anni di collage) e del 1966-67, tenuta presso il *Musée d'Art Moderne*, sempre nella capitale francese.

L'attività di scrittore continuò accanto a quella di pittore. Dal 1956 in poi, e soprattutto negli anni Sessanta, riuscì a pubblicare parecchi suoi lavori: *Válogatott versei 1914-1949* (Poesie scelte 1914-1949, 1956), *Boldogtalan testvérek* (Fratelli infelici, 1957 – racconti scelti), *Költemények, Rajzok* (Poesie, disegni, 1958), *Mélyáram* (Corrente profonda, 1958 – racconti), *Szerelem szerelem* (Amore amore, 1962 – poesie, disegni), *Az út vége* (La fine della strada, 1963 – romanzo, scritto nel 1946),

A tölgyfa levelei (Le foglie della quercia, 1964 – poesie), *Húsvét New Yorkban* (Pasqua a New York, 1964 – traduzione della poesia intitolata *Les Pâques à New York* di Blaise Cendrars, pubblicato nel 1912), due opere postume: *Üljük körül az asztalt* (Sediamo intorno al tavolo, 1968 – poesia) e *Összes versei I-II*. (Tutte le poesie I-II, 1970, diretto dalla stampa, la postfazione fu scritta dalla moglie Klára Kassák. Raccolse i suoi saggi sotto il titolo di *Csavargók, alkotók* (Vagabondi, creatori), anche questi non pubblicati in precedenza. Scrisse *Szénaboglya* (Cumulo di fieno), appunti documentari drammatici sulla situazione politica e letteraria ungherese degli anni Cinquanta, lavoro pubblicato postumo nel 1984-85. Nel 1965 uscì la raccolta di poesie *Mesterek köszöntése* (Omaggio ai maestri).

Nella sua poesia del 1963 intitolata *Költők* (Poeti), Kassák ribadì i principi di libertà di espressione e di autonomia dell'arte che non lo avrebbero mai fatto scendere a compromessi col potere politico. Ripropongo di seguito la poesia in lingua originale e nella traduzione del professore Roberto Ruspanti.

Lajos Kassák: *Költők*

Hogyan fejezzük be énekünket

Hogy senki se haragudjon érte.

Mivel kössük be torkunkat

Hogy ne vérezzen oly hangos

És elszánt csobogással.

Rólatok kell szólnunk folyvást kenyerünk bánatunk szeretőnk

Akiket mind mind a meggalázottak

Néma csoportjába soroztak.

Fájtok nekünk és kiáltoznunk kell

Hajnaltól estig ott ahol senki se hallja

És ott is ahol fegyvert fognak ránk szép szavainkért.

(Lajos Kassák)¹³

Lajos Kassák: Poeti

Come esprimere il nostro canto

Senza che alcuno se ne abbia a male?

Con cosa legare le nostre gole

Senza che sanguinino con gorgoglio

Tanto rumoroso e pieno di coraggio?

Senza sosta dobbiamo parlar di voi

Del pane, del tormento, dell'amore nostro,

tutti, tutti quanti annoverati

nel muto stuolo dei diffamati.

Ci tocca il vostro dolore e dobbiamo gridarlo

Dall'alba a sera laddove nessuno lo ascolta

Ed anche là dove per via delle nostre belle parole

S'impugnano armi contro di noi.

(Traduzione di Roberto Ruspanti)¹⁴

Nel 1966 lo Stato-Partito introdusse una correzione radicale nella propria posizione politico-culturale: «Sosteniamo le opere che sono create nello spirito del socialismo o di altri umanesimi, diamo spazio alle ambizioni creative che sul piano degli ideali e delle idee politiche non ci sono nemiche. Espelliamo invece dalla vita culturale qualsiasi manifestazione di antagonismo politico e di anti-umanesimo o che offenda la moralità pubblica». (Dalla Risoluzione del IX Congresso del MSZMP).¹⁵ Conformemente alla delibera del comitato politico dell'MSZMP (*Magyar Szocialista Munkáspárt* – Partito Socialista Ungherese dei Lavoratori) Kassák fu libero di organizzare esposizioni in istituzioni statali a proprie spese.

Il riconoscimento internazionale ritrovato negli ultimi anni permise a Kassák di riconquistare quel ruolo nella vita artistica ungherese che gli era stato ingiustamente strappato, riscosse un notevole successo soprattutto tra i giovani pittori. Il *Fiatál Művészek Stúdiója* (Studio dei Giovani Artisti), nell'estate del 1966, organizzò una mostra da camera e una conferenza sulla sua arte. La mostra *Stúdió '66* fu una dimostrazione palese del fatto che lo spirito dell'avanguardia incarnato da Kassák non era morto, anzi continuava a vivere e ad agire. L'opera pittorica di Lajos Kassák si era compiuta completamente. I lavori degli ultimi anni erano testimonianza dell'enorme distanza sentimentale e spirituale dell'uomo che ricercava gli estremi legami delle cose, derivavano dalla conoscenza delle leggi del mondo, dalla saggezza, che gli ostacoli della vita non potevano più sconvolgere. «La sua pittura è l'arte della «durata», nella quale si rispecchiano anche le vittorie e le tragedie dell'epoca».¹⁶

I riconoscimenti non mancarono per Kassák neanche per la sua produzione letteraria: nel 1965 ricevette l'autorevole Premio Kossuth e nel 1967, in occasione del suo ottantesimo compleanno fu investito di un'onorificenza statale per le sue opere letterarie.

L'evoluzione che caratterizzò la sua esperienza pittorica travolse anche la sua produzione letteraria, e, in modo particolare, quella poetica. La rivoluzione formale che Kassák introdusse nella poesia ungherese con l'uso del verso libero e l'abbandono delle tradizionali forme musicali e rimiche, non lo accompagnò durante la fase della maturità poetica. Egli, infatti, ritornò a forme più tradizionali, dando sempre rilevanza al contenuto e alle singole parole, i «mattoni delle sue costruzioni poetiche». Roberto Ruspanti, nel libro *Lajos Kassák: Poesie*, dedica ampio spazio alle poesie della maturità, nelle quali è espressa l'armonia tra il mondo esterno e l'io interiore raggiunta dal poeta. Come afferma il professore Ruspanti: «Dagli inizi caotici e fiammeggianti dei suoi primi volumi di poesie fino alle ultime composizioni, dall'alto e pacato tono elegiaco, possiamo comprendere come soltanto dalla ricca e produttiva disarmonia delle sue opere giovanili d'avanguardia poteva sbocciare e svilupparsi l'affascinante sintesi della matura lirica kassákiana ricca di contenuti di valore universale e formalmente perfetta».¹⁷ Tra i temi trattati nelle poesie tarde segnaliamo: l'abbattimento delle frontiere; l'autonomia e la libertà dell'arte e, di conseguenza, dei poeti che si fanno portavoce del dolore e delle ingiustizie del mondo, la liberazione delle masse lavoratrici dallo sfruttamento e dall'indigenza secolari, la celebrazione e l'esaltazione dell'umanità degli operai, l'amore e la solitudine umana.

NOTE

- ¹ Per un approfondimento vedi I. Romsics, *Magyarország története a XX. században*, Osiris Kiadó, Budapest 2010, pp. 252-270.
- ² B. Tóttössy, «La letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002», in AA. VV. *Storia della letteratura ungherese*, a cura di B. Ventavoli, Lindau, Torino 2004, vol. II, 239.
- ³ Ivi, p. 240.
- ⁴ Ivi, p. 242.
- ⁵ H. Bogdan, *Storia dei paesi dell'Est*, Società Editrice Internazionale, Torino 2006, p. 362.
- ⁶ B. Tóttössy, cit., p. 252.
- ⁷ *Európai Iskola* (Scuola europea) fu il nome dato al gruppo artistico istituito da Pál Kiss Gergesi, Árpád Mezei, Imre Pán, Lajos Kassák ed Ernő Kállai il 13 ottobre 1945 con l'obiettivo di curare le moderne tendenze artistiche in collaborazione con il mondo artistico tanto dell'Europa occidentale quanto di quella centro-orientale.
- ⁸ G. András, «Képköltő és képtervező», in *Kassák! A Kassák Múzeum állandó kiállítása*, catalogo a cura di E. Sasvári e J. Csatlós, Petőfi Irodalmi Múzeum–Kassák Múzeum, Budapest 2011, p. 17.
- ⁹ Per un approfondimento vedi A. Biagini, *Storia dell'Ungheria Contemporanea*, Bompiani, Milano 2006, pp. 145-158.
- ¹⁰ Per un approfondimento vedi P. Fornaro, *Ungheria*, Unicopli, Milano 2006, pp. 181-204.
- ¹¹ I. Bori e É. Körner, *Kassák irodalma és festészete*, Magvető Könyvkiadó, Budapest 1988, p. 249.
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ L. Kassák, *Poesie*, a cura di R. Ruspanti, Rubbettino Editore, Catanzaro 1994, p. 136.
- ¹⁴ Ivi, p. 137.
- ¹⁵ B. Tóttössy, cit., p. 278.
- ¹⁶ I. Bori e É. Körner, cit., p. 250.
- ¹⁷ L. Kassák, cit., p. 14.

La rivisitazione dell'*Eneide* virgiliana nel romanzo *Il Momento (A pillanat)* di Magda Szabó

ELEONORA PAPP

LICEO CLASSICO MARCO MINGHETTI – BOLOGNA

I ORIGINE DEL ROMANZO *IL MOMENTO* DI MAGDA SZABÓ: LA FIGURA EPICO-POETICA DI CREUSA, TRASFORMATA IN SIMBOLO DI RISCATTO SOCIALE

IN QUESTO LAVORO VORREI OCCUPARMI DELLE RELAZIONI INTERCORRENTI TRA IL ROMANZO *IL MOMENTO (CREUSAIDE) [A PILLANAT]*¹ DI MAGDA SZABÓ (1917–2007) E L'*ENEIDE* DI VIRGILIO (70 A.C.–19 A.C.). SI TRATTA DI UN'ANALISI COMPLESSA PERCHÉ TALE RAFFRONTO COINVOLGE VARI ASPETTI E VARI PIANI, SIA TEORICI, SIA COMPOSITIVI CHE SPESSO SI IMPLICANO E SI COMPLICANO. Nell'*Eneide* il *Pius Pater* Enea parte da Troia in fiamme, affronta una serie di peripezie e arriva in Italia, più precisamente nel Lazio e qui, attraverso una guerra, porta la *pax Romana* nella zona. Nella *Creusaide* il *Pius Pater* Creusa, dopo una rocambolesca sostituzione al marito Enea, parte da Troia in fiamme, va verso l'Italia e, dopo una serie di peripezie, arriva nel Lazio portando la pace, educando il figlio Iulo e la «consorte» Lavinia per poi sparire e ritornare nella Troade dove cercherà di ritrovare sé stessa.

Nel romanzo *Il Momento* (in magiario *A Pillanat*), pubblicato in Ungheria nel 1990 ed edito in Italia nel 2008, la scrittrice Magda Szabó riscrive il poema epico *Eneide* in chiave femminile trasformandolo, secondo la prospettiva di Creusa, prima moglie di Enea, in una «Creusaide». Magda Szabó si è interessata fin da piccola al destino di Creusa e si è sempre interrogata fin dall'infanzia sul perché la donna avesse dovuto morire durante la fuga notturna da Troia. All'inizio anche la scrittrice magiara, come tutti, aveva accettato questo fatto con serenità e rassegnazione, poi aveva cominciato a chiedersi come mai questa donna avesse dovuto soccombere.

Infatti, il marito di Creusa, Enea, nella fuga era stato collocato davanti, accanto al padre Anchise e al figlio di pochi anni, mentre lei, Creusa, chiudeva la retroguardia. Ad un certo punto la donna sparisce senza che Enea si sia accorto del fatto che non ci fosse più. In realtà la scrittrice trova assurdo che non sia la madre a tenere per mano il bambino di pochi anni e, quindi, decide che questa collocazione innaturale sia la prova del fatto che la donna era destinata a morire.

In base al secondo canto: davanti va Enea, con in collo il disabile Anchise, nel braccio paralizzato di costui i mezzi per fondare la patria e le statue degli dèi in una bisaccia, dalla parte destra dell'eroe il bambinetto: una situazione attraente, ma improbabile. Come può esistere una madre che al tempo di un assedio e di una fuga lascia la mano del suo figlioletto e trotterella senza alcun bagaglio dietro agli altri, finché all'improvviso se ne perdono le tracce nella città che conosce sin dalla nascita? La dimostrazione più importante del fatto che Creusa sarebbe davvero potuta rimanere in vita si nasconde nel modo in cui sono stati movimentati i fuggiaschi: da questa coreografia volutamente illogica riuscii a dipanare il filo e potei riflettere su quale risultato avrebbe provocato cambiare la disposizione del gruppo di chi scappava².

La morte di Creusa avrebbe lasciato libero Enea di vivere il suo amore con la regina cartaginese Didone, un amore non adulterino, favorendo tra l'altro anche l'incontro dell'eroe con la futura moglie Lavinia.

Come è descritto nell'*Eneide* a partire dal verso 768 del secondo libro (la famosa *Iliuperside*), Enea si accorge che la moglie non c'è più e si mette a cercarla alla cieca quando gli compare davanti la donna, la quale gli comunica che gli dèi non le permettono di partire, non le consentono di lasciare il suolo troiano e l'unica consolazione che le rimane è pensare che non sarà serva delle matrone greche lei, nuora della divina Venere³:

*Mi spingo perfino a gettare voci nel buio,
riempio le vie di clamore, e disperato chiamavo
Creusa, e invano ripetevo Creusa, e ripetevo.
E mentre frugo sbandando di casa in casa, ecco, appare
davanti ai miei occhi l'afflitto fantasma e l'ombra di lei,
Creusa, ma assai più grande di come la ricordassi.
Allibisco, i capelli si drizzano, si strozza in gola la voce.
Allora lei parla, e parlando smussa il mio tormento:
«Perché tanto indulgi a un dolore insensato, dolcissimo
sposo? Tutto quello che accade asseconda il volere
degli dèi: portar via con te Creusa non ti concede
il destino, non lo permette il sovrano del sommo Olimpo.
Ti aspetta un lunghissimo esilio, e vaste distese di mari
da solcare; verrai in terra d'Esperia, ove si snoda tranquillo
il corso del Tevere etrusco tra campi fertili d'uomini.
Lì prosperi eventi e un regno e una sposa di sangue reale
ti aspettano. Frena le lacrime per la tua diletta Creusa.
Io non vedrò le superbe dimore dei Mirmidoni*

*o dei Dolopi, non farò la serva a matrone greche,
io Dardanide, e nuora di Venere divina.
La grande madre degli dèi mi trattiene su queste terre.
Ora, addio: conservati all'amore del figlio tuo e mio».
Appena detto così, mi lasciò che piangevo e moltissime
cose avevo da dirle, e svanì nell'aria sottile.
Tre volte tentai di stringerle al collo le braccia;
tre volte all'inutile stretta l'ombra mi svanì fra le mani,
pari alle brezze leggere, tale e quale l'uccello del sogno.*

Così c'era stato detto anche dalla tradizione, che instaurava un parallelismo tra la vicenda di Enea e quella di Orfeo: quest'ultimo aveva perso la sposa perché si era voltato, Enea invece la smarrisce perché non si era girato. Secondo alcune fonti, infatti, la moglie di Enea si chiamava Euridice e non Creusa.

La Szabó insorge contro questa visione maschilista e fa sì che la donna, non appena saputo della congiura ordita dalla dea Venere e dal marito contro di lei, per uno spirito di sopravvivenza lotti contro l'imbelle marito e lo uccida.

È una presentazione sconvolgente: il *pius Aeneas*, l'uomo forte, figlio della dea Venere, capo di un popolo, futuro padre di Roma, viene presentato dalla scrittrice Magda Szabó come un essere pieno di paura, senza morale (è giunto persino a violentare, per pura noia, la nutrice Caieta). Questa presentazione di Enea è in contrasto con il quadro che di lui ci dà la tradizione. Allora dobbiamo chiederci se ci sia sotto questo cambiamento totale, radicale, drastico, qualche altro motivo di tipo ideologico. Facciamo però un passo indietro.

L'*Eneide* di Virgilio si apre con la protasi in cui viene esposto l'argomento del poema stesso, cioè la volontà del poeta di cantare le armi e l'eroe che per primo dalle rive di Troia, proscritto per decreto del fato, guadagnò l'Italia e le spiagge lavinie⁴.

Alla protasi segue l'invocazione alla Musa che viene pregata dal poeta di spiegare l'origine dell'odio di Giunone contro Enea, uomo *insignem pietate*, uomo eccezionale per devozione.

Il libro della Szabó invece si apre con un'*invocatio* in cui il poeta Saboade (alias della scrittrice, ma in realtà uomo) invoca la dea Ecchiè di parlargli di Creusa di Ilio di cui Virgilio ci dice che è morta durante l'assedio della città. Il poeta Saboade non crede a questa versione dei fatti e prega la dea Ecchiè, la divinità devastatrice che però è in grado di esaudire un desiderio fervido, di narrarle la storia di Creusa di Ilio.

*Ma tu portami da Creusa, e depredami in cambio;
anche se ormai l'esistenza ho soltanto, mia signora, arrossendo
te l'offro, poiché il resto l'han preso le Ore:
il mio bel giovane viso, dell'anima integra la preziosa serenità,
la forza del corpo e la pioggia di scintille dell'arguto cervello,
e tutti coloro importanti per me, li copre ormai terra;
una maledizione divina che può togliere a me, mendicante?*

*Se la mia vita basta, prendila, ma in cambio davanti mi si pari
chi cerco da sei decenni, la donna di Troia.
Dea Ecchiè, cerco Creusa da Ilio⁶*

In realtà Saboade accusa Virgilio di aver mentito e giustifica questa circostanza con il fatto che il poeta di *Mantua* oramai non dice più la verità, ma si asservisce al potere.

LA SUPPOSTA MITOLOGIA DELL'IMPERO NELL' *ENEIDE*. ORIGINE E STRUTTURA DEL POEMA VIRGILIANO

Se Ottaviano Augusto (31 a.C.–14 d.C.), l'autocrate che viveva al tempo della composizione dell'*Eneide*, ebbe un'abilità nella quale eccelleva in sommo grado, fu quella di governare come un monarca senza mai proclamarsi re: i Romani sarebbero stati restii a tollerare un regime diverso da quello repubblicano. Egli ebbe la genialità di proporsi come il restauratore della tradizione romana, della pax sociale, di quei costumi che decenni di lotte civili, scontri di potere, avidità e odio avevano messo a dura prova. È evidente che non si trattava di tornare al passato ma, anzi, da questo momento, la vita politica e sociale di Roma cambiò radicalmente nei fatti, dato che l'Urbe si trasformò in un principato guidato da un *princeps*: l'imperatore. Augusto inoltre esaltò il proprio ruolo di nuovo fondatore, sottolineando la propria appartenenza alla casata dei Giuli. Secondo il mito di provenienza greca, Venere aveva generato, con il mortale Anchise, Enea. E il figlio di Enea, Iulo (o Ascanio), avrebbe dato origine alla stirpe dei *Iulii*, ossia i Giuli, fino ad arrivare a Romolo, il fondatore di Roma. Questo racconto mitico indicava Ottaviano come l'uomo del destino: discendente di Enea e Romolo, era colui che meglio di chiunque poteva rivestire il ruolo di rifondatore di Roma. Catalizzava nella sua persona la storia mitica e quella politica di Roma.

Nel passaggio dall'istituzione repubblicana a quella imperiale Ottaviano Augusto ritenne fondamentale costruire una mitologia dell'impero, coinvolgendo intellettuali, scrittori e artisti, le cui opere furono testimonianza della ritrovata pace e prosperità dell'impero, ma anche veicolo che legittimava il potere imperiale. Augusto riuscì a ottenere il consenso di molti degli scrittori e degli artisti attraverso Gaio Cilnio Mecenate, un nobile etrusco che diede grande impulso alle lettere e alle arti, attirando nel suo circolo i maggiori poeti dell'epoca, tra cui ricordiamo Orazio, Virgilio e Propertio. Virgilio non seppe rifiutare la proposta di comporre un poema celebrativo. *L'Eneide* avrebbe dovuto esaltare l'impero come il momento più alto della storia di Roma e sottolineare la legittimità di un potere e di un primato incontestabile sul mondo. La pace che Augusto aveva realizzato e la celebrazione dell'impero come voluto dal destino andarono di pari passo con il recupero dei valori e delle tradizioni che avevano resa grande Roma. I poeti dell'età augustea avvertirono la necessità di creare modelli letterari che potessero competere con quelli greci e forse anche superarli: in tal modo con la ripresa della leggenda di Enea, della fon-

dazione da parte sua e dei suoi discendenti della città di Lavinio, Albalonga e Roma, punto di partenza della grande storia romana, Virgilio scelse quindi l'epica di impianto mitico-leggendario, senza però escludere il confronto con la storia contemporanea e l'intento celebrativo. Quest'ultimo è evidente nella nobilitazione che Virgilio compie attraverso le parole di Anchise, che esalta la figura di Ottaviano Augusto e la *gens Iulia* che, come si è detto, viene fatta discendere da Iulo-Ascanio, figlio di Enea e della prima moglie Creusa, persa durante la fuga dalla città in fiamme. In questo modo Roma, dopo la vittoria sulla Grecia, ricollegava le proprie origini mitiche alla gloria di Troia e ai voleri del Fato che, fin dal principio, aveva stabilito la missione provvidenziale della Città eterna e la diffusione nell'Italia e nel mondo della civiltà e della pace. Il regno di Augusto ci viene presentato da Virgilio come un ritorno alla mitica età dell'oro.

Il fine dell'*Eneide* non è quello di trasmettere la cultura e il sapere o di illustrare al pubblico i modelli per ottenere onore e gloria, come avveniva per l'*Iliade* e per l'*Odissea*: l'*Eneide* si propone di celebrare il potere augusteo, con chiare finalità encomiastiche. Enea, l'eroe romano per eccellenza, non è un eroe feroce, spietato, assetato di gloria, come lo sono gli eroi di Omero: al contrario, egli è «pio» o meglio – visto che il termine latino racchiude in sé molti più significati e sfumature rispetto a quello italiano – *pius*. Il vocabolo colloca il personaggio al di sopra di tutto, implica l'amore per la famiglia e per la patria, chiama in causa l'obbedienza al volere divino e al fato, anche a costo di sacrificare i propri affetti più cari.

Virgilio vuole anche uniformarsi al suo modello greco quando fa uso di epiteti ricorrenti, i quali, però, non servono più per aiutare la memoria del cantore o del pubblico. L'*Eneide* non prevede il canto degli aedi, è già un'opera scritta e destinata alla lettura, l'epiteto serve a sottolineare la psicologia dell'individuo, a metterne in luce il carattere e le caratteristiche morali. Come abbiamo in precedenza ricordato, Virgilio, come piano dell'esaltazione di Ottaviano e della *gens Iulia*, aveva fatto discendere Romolo da Iulo, figlio di Enea e di Creusa e dalla famiglia di Romolo aveva fatto derivare Giulio Cesare e Ottaviano. Anche Magda Szabó sostiene questa tradizione, mentre esisteva un'altra fortissima leggenda romana che faceva provenire Romolo da Enea Silvio, figlio che Enea avrebbe avuto da Lavinia. Comunque, senza Iulo, non sarebbe venuta fuori la *gens Iulia*.

Il compito di Saboade, rappresentato dalla figura di Enea-Creusa, non è celebrare l'inizio dell'impero universale di Roma e la ritrovata unità dopo le guerre civili, bensì quello di creare un imperialismo unitario con quella che poi, nei paesi ex socialisti, era chiamata la tecnica del salame: se non posso ingoiare il nemico tutto in una volta, lo affetto e mi mangio una fetta alla volta. Creusa preferisce usare la persuasione e convincere i capi e i popoli ad aderire al suo modello imperialistico.

In quale modo Magda Szabó – Saboade si oppone all'articolato manifesto politico-culturale di matrice augustea? Magda Szabó considera questo potere, che si impadronisce degli strumenti di persuasione di massa, come la manifestazione più plateale dei totalitarismi di sempre.

LA STRUTTURA COMPOSITIVA DE *IL MOMENTO* DI MAGDA SZABÓ

Come l'*Eneide* è costituita di 12 libri o canti, in cui i primi sei ricordano l'*Odissea* e gli ultimi sei l'*Iliade*, così *Il Momento* è formato di 12 capitoli che, a parte quello iniziale con le vicende della protagonista, seguono piuttosto gli argomenti, le divagazioni, i pensieri e le meditazioni del *Pius Pater* Creusa fino alla sua sparizione e «assunzione», che la vedono abbandonare il Lazio al termine dell'impresa che si era prefissata.

A questi dodici capitoli se ne aggiungono altri due che riguardano il ritorno della protagonista nella Troade e il riscatto della memoria della patria vilipesa. L'importanza di Troia è segnalata anche dalla struttura del romanzo. Rispetto all'*Eneide*, formata da 12 libri, l'opera «*Il Momento*» si compone appunto di 14 capitoli. Dodici capitoli si riallacciano al poema virgiliano, gli ultimi due capitoli sono la conseguenza dell'idea del romanzo e sono ambientati nella Troade. Mentre per il poema epico virgiliano gli argomenti centrali sono le avventure e la lotta per la conquista della nuova patria (il suolo italico), il romanzo mette invece in luce l'attività di organizzazione del potere. Il primo capitolo mostra il Lazio prima dell'arrivo dei Troiani. La narrazione è in terza persona, il narratore è l'autore. Gli altri undici capitoli con un pretesto o con un altro, direttamente o indirettamente, evocano Troia. Il narratore e la voce narrante sono sempre Creusa, il narratore è in prima persona, è omodiegetico. Il primo capitolo è ambientato a Troia, mostra la fuga dalla città ed è contemporaneo con gli avvenimenti. Dal terzo capitolo Troia è il passato che però determina e organizza il presente, al quale tutto e tutti si riconducono. Nell'organizzazione del nuovo stato, nell'educazione di Lavinia e nelle avventure vissute durante il viaggio c'è un solo punto di vista importante: come si può rievocare la città perduta? La corte di Didone è significativa perché è simile a quella di Ecuba (non è un caso che, per qualche istante, Creusa qui ridiventi donna), l'oltretomba segnala che l'Italia è il nuovo mondo, la nuova missione, mentre Troia è la dimora perenne. L'aldilà è segno dell'inobliabilità dei traumi e dell'irrecuperabilità della felicità.

I PERSONAGGI DE *IL MOMENTO*: DIFFERENZE RISPETTO ALL'*ENEIDE* VIRGILIANA

Come si può arguire da quanto detto, il romanzo *Il Momento* (*Creusaide*) ci presenta i personaggi di Troia sotto una lente che ce li mostra in maniera molto diversa da quella che ci consegna la tradizione e, quindi, anche Virgilio. La maggior parte di loro sono personaggi mediocri, avidi e superficiali.

Questo dimostra la volontà espressa dall'autrice di parlarci non solo della nascita dell'imperialismo romano, ma anche del comunismo russo e ungherese, periodi a lei più vicini, visti come produzioni di ingegni mediocri, di ristretta apertura mentale e senza cultura, soggiogati dal e al potere. Per esempio Priamo, il supposto

padre di Creusa, è un uomo vacuo, una macchina per generare figli e per divertirsi mentre, intorno a lui, la città crolla. Ecuba, la moglie, è la madre dei figli principali, in particolare di Creusa, ma quasi a giustificare l'intelligenza della donna in mezzo a quella mediocrità sappiamo che il padre della principessa non è il bel Priamo, ma il saggio Laocoonte. La donna ha probabilmente ricevuto in dono l'intelligenza in linea paterna e la sfrutterà per diventare il vero Re, per superare gli ostacoli e creare un mondo nuovo.

Naturalmente l'aspetto femminile del *Pius Pater* Creusa genera degli inconvenienti lungo il cammino, anche perché la donna, mancando degli attributi maschili, non è in grado di rispondere adeguatamente alle avances di altre donne, per esempio Didone. La sua figura così femminile seduce anche il re Iarba che, sebbene la creda un uomo, non si sottrae alla possibilità di avere rapporti con lei con conseguenze altamente funeree che, in seguito, costringeranno Enea-Creusa a partire a rotta di collo per l'Italia.

Molti intorno a lei ignorano o fingono di ignorare la verità, così il sommo sacerdote Panto che, essendo di origine greca, alcuni compromessi li aveva pure fatti per diventare sommo sacerdote a Troia. Così fingerà di ammettere la verità di Enea-Creusa anche il fido Acate che, innamorato di lei, si asterrà da qualsiasi rapporto per rispetto dell'alta carica che Creusa, come *Pius Pater*, riveste. Sarà ignara della situazione anche la regina Amata che, nella narrazione virgiliana, dà segni di squilibrio mentale sapendo che l'adorato Turno non sarà suo genero e che morirà. Al contrario, nel romanzo della scrittrice Magda Szabó, pur conservando una certa personalità, si imborghesirà invece nei comportamenti e si limiterà ad attirare su di sé l'attenzione con le sue lamentele e i suoi capricci.

Il rapporto relazionale più difficile per Creusa sarà quello con Lavinia, una giovane e casta donzella italiana, pronta ad ascoltare senza lamentarsi tutte le prediche che il *Pius Pater* le farà ogni notte per educarla. Nel periodo in cui Creusa resterà nel Lazio la fanciulla, senza alcun moto di ribellione, accetterà tutte le volontà del «marito», studierà le regole del governo insieme a Iulo che, come dice Creusa, ha solo due anni in meno della principessa. A questo punto a qualche smaliziato lettore moderno potrebbe venire in mente che sarebbe stato meglio far sposare Iulo a Lavinia, ma questo alla Ragione di Stato-Creusa non viene in mente: per sua «moglie» Creusa ha individuato un marito già cresciuto e ben temprato: Turno, Lombi di Rovere⁶. Quindi Turno, nella *Creusaide*, non soccomberà sotto la spada del *Pius Pater*, ma avrà un destino di sovrano reggente accanto a Lavinia, prima di Iulo. Sarà padre di Silvio Enea, il principe di stirpe sacerdotale che non si mescolerà nel conflitto con il re guerriero, il quale si incarnerà poi nella figura di Iulo, da cui discenderanno poi, con il passare dei secoli, i gemelli Romolo e Remo, Giulio Cesare e Ottaviano Augusto.

La situazione però, ad un certo punto, volgerà al termine e per Creusa, una volta condotto in porto il suo compito educativo nei confronti del figlio, della «moglie» e della popolazione troiano-latina, verrà il momento di scomparire. Nonostante abbia svolto un lavoro di impronta sacerdotale, la donna si preparerà a svanire, come a Roma sarebbe successo ai re guerrieri, *in primis* a Romolo, assunto direttamente in cielo dal padre Marte in un giorno di temporale e associato al dio Quirino.

Creusa, che si era rifiutata di soccombere senza opporsi alla volontà del destino, una volta «scomparsa», in realtà tornerà nella Troade per trovare finalmente la sua identità e la sua pace, assieme a Caieta e alle ceneri del marito di lei, Cico. La sostituzione di Enea con Creusa comporta, quindi, un terremoto nel campo dei personaggi per permettere la realizzazione della sopravvivenza di Creusa stessa e della possibilità di imbarcare Cico, marito della nutrice Caieta, sulle navi dei predestinati a salvarsi. Da Caieta, nutrice di Enea, di Creusa e di altri rampolli della casa reale dominante, viene invocata all'inizio della vicenda la dea Ecchiè, sorella gemella di Venere, ma nera di capelli, considerata, come ho già detto, un'entità negativa di cui gli altri dèi volevano l'estinzione. Per intercessione di Giove, la dea rimane viva e può esaudire qualsiasi desiderio irrealizzabile, ma chi lo chiede e lo ottiene pagherà un prezzo altissimo: Caieta, infatti, rimarrà scarnificata.

Ne *Il Momento*, rispetto all'*Eneide*, viene dato uno spazio molto maggiore ai personaggi femminili. Ritroviamo, oltre a Caieta, la regina Amata, Lavinia, poi nei ricordi di Creusa rivedremo Didone e la di lei sorella, Anna. Le personalità di queste figure risulteranno notevolmente mutate rispetto al poema virgiliano. Non assisteremo più alla travolgente passione (sfociata nell'autodistruzione) di Didone per Enea o al tormento di Amata, inconsapevolmente innamorata di Turno fino al suicidio, ne *Il Momento*, però, troviamo comunque delle figure forti, ma senza idealità dominanti.

Lavinia potrebbe sembrare la stessa personalità scialba conferitale da Virgilio, ma è presente in lei un forte desiderio contadino di imparare e un'infinita pazienza nell'attesa che si possano realizzare quelle nozze con un marito che lei crede temporaneamente trasformato in donna, ma che poi dovrebbe riprendere il suo aspetto maschile. Caieta, che nell'*Eneide* aveva una parte decisamente minore, diventa, come ho già ricordato, la proiezione umana di Creusa, la sua paredra, capace di comprenderla al volo o di accontentarla nei suoi momenti più difficili, custode dei suoi segreti.

Le grandi personalità femminili dell'*Eneide* sono costituite dalle due donne straniere, la barbara (punica-fenicia) Didone e la latina Amata, ma su due piani diversi. Didone rappresenta, trasfigurata dal contesto politico, Cleopatra, una figura femminile che aveva sconvolto Roma e che sarà la modella di quella futura poesia latina, la quale vede personaggi femminili di così grande prestanza fisica e decisionale. Un esempio lo troviamo nelle *Argonautiche* del poeta Gaio Valerio Flacco, che prenderà come modello proprio Cleopatra per il personaggio tormentato di Medea.

Dunque, la Didone virgiliana ricorderà a tutti i contemporanei di Virgilio il personaggio storico di Cleopatra, una regina egiziana capace di affrontare Roma, pronta ad uccidersi per non vivere l'ignominia del trionfo e il successivo strangolamento, come comportava il termine della sfilata in catene per le vie dell'Impero romano di allora. Amata, in Virgilio, rappresenta la figura isterica femminile, restia a rinunciare alle sue origini, non crede in una discendenza divina che venga da est e lei stessa, di origine divina, non ne sente il bisogno. È ottenebrata da una passione inconsapevole o almeno inconfessata per il giovane Turno, destinato a sposare la figlia Lavinia.

Nella *Creusaide* Didone non è più la donna consumata dalla follia dell'amore che, abbandonata da Enea, si è suicidata con la spada dell'amato, ma viene inserita in un triangolo amoroso formato da lei, Enea-Creusa e Iarba, dal quale verrà prodigiosamente uccisa per aver assistito a quello che non avrebbe dovuto vedere. Ne *Il Momento Amata* è, invece, la vecchia che può prefiggersi il compito solo di ostacolare la regina Creusa e che viene ridotta al silenzio dalla donna forte, il *Pius Pater* Creusa:

Si, non solo modellai con piacere i miei frigi, ma anche i miei latini; tolsi peso ad Amata, feci di lei una semplice anziana amante dei pettegolezzi: non c'era bisogno di una forza sovrumana per tessere intrighi nella storia.⁷

Tra gli uomini troviamo unicamente una figura che può essere un esempio di virilità, di ambizione o di desiderio di conquista: si tratta del re numida Iarba. Nell'*Eneide* viene solo nominato, viene solo nominato mentre nella *Creusaide* soddisfa il suo momento d'amore passionale, che però non lo ottenebra al punto da impedirgli di uccidere la disturbatrice Didone con una bella pugnalata. Successivamente questo atto proditorio gli permetterà di impadronirsi con ogni probabilità dell'impero cartaginese.

Sullo sfondo vediamo il grande sacerdote Panto, asservito ormai a Creusa perché per il suo passato greco viveva momenti molto difficili fin da quando era partito da Troia. Non si sentiva in sicurezza e aveva pensato di non rischiare, negando la realtà dei fatti sull'identità di Creusa-Enea. Diventa completamente ministro di Creusa, riproponendo in piccola misura la dualità tra re e sacerdoti che esisteva nel mondo antico. Creusa teme però che un'improvvisa sopraggiunta senilità possa portare Panto a confessare la verità suo malgrado. Ai margini troviamo anche il fido Acate, il paredro di Enea nell'*Eneide*, che nel romanzo di Magda Szabó è innamorato della regina: intuisce la verità e vive con lei un amore tacito, non detto, non consumato. In questo senso i loro paredri di bassa estrazione sociale, Caieta e il marito Cico, sono più fortunati in quanto partecipano di un amore completo. Creusa ha salvato momentaneamente la propria vita, riesce in un'impresa che l'imbelle marito Enea non avrebbe potuto compiere e si assume il ruolo che avevano le grandi figure femminili della Grecia, forse anche nel periodo preario matriarcale. Creusa è una donna capace di allevare un re, suo figlio Iulo, e di formare anche la propria «sposa» che, da semplice ragazza di campagna, diventa una regnante a tutti gli effetti. Creusa ha pagato caro il suo gesto di autoprotezione ed è costretta a vivere una vita non sua in cui deve seguire non i dettami della propria ragione, ma quelli della Ragione di Stato. Un altro esempio di donna che ha allevato un re, suo figlio, è la figura di Penelope nell'*Odissea*.

Tra i personaggi maschili aggiuntivi, il re Latino rimane il vecchio amante della pace, il re pastore agricoltore che accetta Enea e i suoi che, con una definizione moderna, potremmo chiamare migranti economici. Turno è il personaggio che nella narrazione di Magda Szabó meno si ricollega al Turno dell'*Eneide*, anche se un punto nella scena finale del duello con Enea, nel canto XII, lascia intravedere un momento di debolezza dell'italico (*Eneide*, XII, vv. 928–936):

E lui, da terra, levando gli occhi imploranti e tendendo la mano: «L'ho meritato,» disse: «non chiedo la grazia; profitta della fortuna! Ma se ti sfiora il pensiero d'un povero padre (un padre l'hai avuto anche tu: Anchise), ti supplico, abbi pietà della vecchiaia di Dauno, rendimi ai miei, magari, corpo senza vita, se preferisci. Hai vinto tu, e gli Ausoni mi han visto vinto, tender le braccia; Lavinia, sposala, è tua; il tuo odio non pretenda di più^B.

Benché appaia spogliato di tutti gli orpelli epici, Turno non sarebbe stato in grado di accettare con pazienza e di attendere la conquista del potere dopo anni di rassegnazione alla *pax Romana*.

REALTÀ EFFETTUALE VERSUS TRAVESTIMENTO EPICO: IL PROBLEMA POLITICO DEL POTERE

Un altro aspetto differente tra l'impostazione dell'*Eneide* e la *Creusaide* è dato dalla contrapposizione tra la realtà effettuale e l'epica, quindi, in un certo senso potrebbe essere il divario tra l'esposizione di quello che realmente è avvenuto e di come è stato tramandato dai poeti.

Il testo della Szabó segue l'*Eneide* di Virgilio soprattutto per smontarne le affermazioni o le ricostruzioni pseudostoriche e mostrare come, dietro alle impostazioni virgiliane, si trovi un Saboade, cresciuto alla scuola di Machiavelli. Uno degli aspetti più interessanti è dato dal soggiorno del *Pius Pater* Creusa a Cartagine, preceduto dalla sua fama di grande eroe imprigionato in un corpo femminile. Il *Pius Pater* arriva a Cartagine, dove Didone lo attende. È una donna sbattuta anche lei dagli eventi che, rimasta vedova per colpa del fratello Pigmaliione, è fuggita coi tesori del marito in Africa dove, alla chetichella, ha ingannato Iarba e ha costruito una splendida città in grado anche di superare Troia con i suoi edifici e il suo lusso. A Troia si trova anche Anna, giovane e romantica sorella di Didone che vuole la felicità della regina cartaginese e cerca di spingerla tra le braccia del *Pius Pater*. Viene organizzata una caccia per favorire appunto l'unione. Tra i due si inserisce però Iarba dal corpo di ebano che Creusa adocchia con desiderio dopo un'astinenza di quattro anni. Iarba ha messo gli occhi su Cartagine e l'unica molla che lo spinge veramente è conquistare la città punica ma, alla vista della bellissima «figura» femminile, è molto scosso e non si pone inutili domande sul reale sesso dell'oggetto delle sue brame. I due si incontrano in un amplesso sul pavimento della reggia e vengono sorpresi dalla gelosa Didone, che riceve una pugnalata mortale da Iarba, il quale si allontana velocemente dal luogo del delitto, abbandonandovi il suo mantello giallo e coprendosi con un indumento corto di Didone che gli serve da perizoma, visto che è completamente nudo con la sola cintura al fianco.

Enea-Creusa mostra il tutto ad Acate e, siccome nel palazzo della regina abitano solo loro, il figlio Iulo scappa a rotta di collo e, mentre i Troiani sono sulle navi, salpa verso l'Italia. Questa, secondo la Szabó, è la parte vera della leggenda che i marinai cantano e in cui si parla dell'amore tra Enea e Didone, facendo inoltre insinuazioni su Iarba. Si tenga conto che, a quell'epoca, non era concesso ad un componente della famiglia reale troiano-latina un amore di tipo omosessuale. La demolizione morale delle origini dei popoli che abitavano l'Italia nel periodo descritto è abbastanza onnicomprensiva e generale: ad esempio Evandro ha dimenticato le sue origini greche, però chiede che il figlio Pallante, ucciso in realtà da un lupo, cada per mano del più forte degli eroi italici, perché è più eroico essere uccisi in un duello che dai denti di un lupo. La Szabó annovera altri esempi di popoli che erano atti alla rapina e a delinquere e che vengono invece citati nell'*Eneide* come esempio di virtù primitive. Dobbiamo però chiederci, ora, il perché il perché di tutta questa trasformazione e demistificazione. La risposta a questo punto diventa complessa e, come abbiamo accennato in precedenza, si carica di significati più politici e sociali, investendo il discorso della relazione tra potere e scrittore. Saboadè svela come venga condotta l'educazione di un popolo e di un sovrano, come si guidi la realtà, cosa che ha fatto effettivamente Ottaviano Augusto. Dal punto di vista della propaganda del regime, però, l'*Eneide* è un poema fallito e Virgilio, persona onesta, ha chiesto in punto di morte di bruciare la sua opera, non tanto per quei pochi esametri ancora incompiuti che non ha potuto scrivere a causa della malattia, ma perché si era accorto che l'*Eneide* era risultato molto confuso dal punto di vista celebrativo. Se infatti si chiede a un lettore quali siano i personaggi principali dell'*Eneide*, si avrà come risposta, oltre ad Enea, Didone, Anchise, Eurialo, Niso, Lauso, Pallante, Mezenzio, Turno. La figura di Ottaviano è ridotta a pochissimi versi. Quello che Virgilio non è riuscito a realizzare sul piano celebrativo-propagandistico, l'ha fatto però dal punto di vista poetico, in quanto l'*Eneide* è sullo stesso livello compositivo dell'*Iliade* e dell'*Odissea*.

L'attività di «educazione» di Creusa asservisce la religione al potere e, quindi, gli dèi superiori di Troia si innestano su quelli campestri delle popolazioni latine. In caso di disaccordi dal punto di vista teologico, tuttavia, devono prevalere sempre le divinità troiane. Il *Pius Pater* Creusa è decisamente un sovrano laico e ateo che si serve della religione per imporre le proprie idee di educazione e di trasformazione di una società da agreste pastorale in una società imperialista e conquistatrice, come sarà appunto quella di Roma. Creusa però, come donna, nella vita «privata» è guidata da uno spirito religioso molto forte, come vedremo nei due capitoli finali in cui la donna ritorna all'ambiente della Troade e riscatta la memoria della patria, della sua civiltà, punendo coloro che hanno della patria stessa fatto mercimonio e mercificio. Ma le vicende di Creusa nella Troade saranno oggetto di una disamina che faremo in seguito perché, come ho detto, quest'opera non riguarda solo le improbabili avventure di una donna che si trasforma in uomo, pur conservando il suo aspetto e attributi femminili, ma concerne soprattutto il problema del potere e comprende anche gli elementi che l'istituzione politica assume in relazione alle varie componenti della vita sociale. Il primo indiziato di questa analisi è appunto

Virgilio, il poeta che, come abbiamo accennato all'inizio di questa indagine, secondo il nuovo cantore Saboade, viene accusato di aver messo la sua penna al servizio di Ottaviano Augusto.

Se teniamo presenti le vicende storiche che riguardano l'Ungheria e la vita privata di Magda Szabó e di altri scrittori dell'epoca, scopriamo chiaramente che, in realtà, questa disamina e questo attacco poetico a Virgilio trascendono l'*Eneide* stessa e la sua epoca e caratterizzano il problema del rapporto tra il potere assoluto di sempre, l'individuo e la società. Forse Magda Szabó si è limitata solo a considerare quelle che erano state le intenzioni di Ottaviano e di Virgilio nel momento in cui il grande poeta mantovano si era accinto a scrivere della gloria della *domus* di Roma e della *Gens Iulia*. In realtà, però, dobbiamo riconoscere a Virgilio che egli ha composto un'opera molto diversa che è, solo in piccolissima parte, un inno e un elogio celebrativo alla politica di Augusto, ma in realtà è qualcosa di più. Probabilmente Virgilio ha realizzato tutto ciò, al di là delle sue reali intenzioni che erano quelle di celebrare Augusto, seguendo specificatamente la sua vena poetica. Se consideriamo il libro secondo, l'*Iliuperside*, dedicato all'ultima notte di Troia, vediamo che questo canto è molto più lungo di quella parte del sesto libro in cui l'anima del *pater Anchises* indicherà al figlio Enea il destino delle anime che si assiepano sulle rive del fiume Lete e gli mostrerà i futuri discendenti di Roma, parlando della vocazione-missione dell'Urbe. I versi dedicati alla caduta di Troia comprendono tutto il secondo libro, dal verso 2 fino alla fine (verso 804). Nel sesto libro la celebrazione di Roma inizia al verso 755 e termina al verso 892.

Nello specifico, per quel che sarà il compito di Roma, si dice soltanto quello che affermano i versi citati da qualsiasi studente liceale (*Eneide*, VI 847–853)⁹:

*Modellandolo con più eleganza, altri animeranno il bronzo
(ne sono convinto), e caveranno dal marmo volti viventi;
peroreranno meglio le cause, e traceranno con il compasso
le traiettorie del cielo, e prediranno la levata delle stelle:
tu ricorda, Romano, di governare i popoli:
questa la tua vocazione, imporre norme alla pace,
risparmiare chi si arrende e debellare i superbi.*

Per quanto riguarda invece i discendenti di Iulo ritroviamo, tra gli altri, Romolo e il suo fratello gemello Remo, dalla faccia torva, che sta più in disparte. Questo è sicuramente un indice del malessere che si respirava in quell'epoca che andava da Giulio Cesare ad Ottaviano, in cui l'uccisione del fratello non era proprio graditissima ai Romani, come testimoniano anche le parole di Cicerone, il quale afferma che Roma, in fin dei conti, è sorta da un fratricidio e disapprova il fatto, mettendo in sottordine l'aspetto trionfale dei corvi e degli auspici.

Nella versione più antica del mito, risalente al poeta Ennio (il fr. 102–103 V. conserva, infatti, le parole pronunciate da Romolo nell'atto di uccidere il fratello) la colpa di Romolo gode di alcune attenuanti: il delitto è commesso per un impulso del momento, sotto la spinta dell'ira, in risposta ad una provocazione gratuita di Remo, il quale ha oltrepassato il muro per beffarsi del fratello. Non ci sarebbe quindi

nessuna premeditazione, come non ci sarebbe un'intenzione malvagia o colpa nella condotta di Romolo neanche nella versione dello storico patavino Livio (*Ab urbe condita*, 1, 7, 2: *ibi in turba ictus Remus cecidit*): si tratta di un delitto senza colpevole e Romolo risulta un re fondatore senza peccato.

Ben più duro è invece, come abbiamo detto, il giudizio di Cicerone:

Un'apparenza di utilità (species utilitatis) spinse l'animo di Romolo: poiché gli sembrava più vantaggioso (utilius) regnare da solo piuttosto che con un altro, uccise suo fratello. Dimenticò il vincolo dell'amore fraterno (pietas) e della civiltà (humanitas) per poter conseguire ciò che sembrava un vantaggio e non lo era (quod utile videbatur neque erat), e tuttavia accampò il pretesto del muro, una parvenza di onore (species honestatis) né degna di approvazione né certo adeguata» (De Officiis 3, 41).

Quando l'Arpinate scrive questo brano nel 44 a.C., è preoccupato per il crescente potere di Cesare e per la connotazione monarchica e autocratica del suo governo. Sarà così che, con il pensiero rivolto anche a Cesare, egli accusa il primo re Romolo di bieco opportunismo: pur di regnare da solo, Romolo arrivò perfino ad uccidere suo fratello. Il muro profanato sarebbe, quindi, solo un vile pretesto per nascondere la sua colpa. In realtà l'ombra della *cupido regni*, della brama del potere, è presente anche nella narrazione di Tito Livio, ma è collocata all'inizio del racconto, come spiegazione della vergognosa discordia (*foedum certamen*) tra i due fratelli, disputa che scoppiò in seguito agli auspici tratti dai due gemelli (Liv. 1, 6, 4). In Livio troviamo, dunque, una considerazione moralistica, etica, la quale però viene lasciata sullo sfondo della prima versione del mito, quella che solleva Romolo da ogni colpa e responsabilità.

Bisogna sottolineare che nell'età augustea il muro oltrepassato da Remo e il conseguente fratricidio di Romolo non sono solo elementi di una narrazione che conferisce una forma mitica alla nebulosa preistoria di Roma, ma sono piuttosto argomenti che celano una scottante attualità politica. Dopo la battaglia di Azio, avvenuta nel 31 a.C., Augusto intende presentarsi come un secondo fondatore dello stato finalmente pacificato, e per tali motivi si identifica con il re fondatore e guerriero Romolo, di cui pare che inizialmente volesse assumere anche il nome (cfr. Dione Cassio 53, 16, 7-8), rinunciandovi poi per sfuggire al paragone con altri dittatori, come Silla o lo stesso Cesare, i quali avevano sfruttato la figura di Romolo per scopi di propaganda. Tuttavia, questa identificazione di Augusto nel fondatore di Roma Romolo comporta per il primo imperatore di Roma degli inconvenienti. Il mito è ricco di aspetti imbarazzanti, scabrosi, potenzialmente pericolosi per chi si presenti come *alter Romulus*, come un secondo Romolo, specialmente nel momento in cui questi aspetti trovano un sinistro riscontro nella realtà effettuale della storia. Nel difficile passaggio verso il principato, non era politicamente opportuno per Augusto richiamarsi a Romolo, al fondatore della monarchia, e non era neanche conveniente ricollegarsi all'idea di una monarchia istituita in seguito a un fratricidio, visto che anche Augusto, il pacificatore, aveva la sua parte di colpa nella guerra fratricida, che ha visto come protagonisti gli uomini dell'ex secondo triumvirato, in primis Marco Antonio, ex luogotenente e uno degli eredi di Giulio Cesare. Era fon-

damentale quindi per Ottaviano Augusto riscrivere il mito, stemperandone i tratti scomodi e imbarazzanti.

Nell'*Eneide* di Virgilio, nel libro sesto, nei versi pronunciati da Anchise al figlio Enea, si parlerà infatti anche di Giulio Cesare (versi 789–790), di Ottaviano (versi 790–807) e della battaglia aziaca, però anche la sfilata-corteo finirà con la dolorosa celebrazione di Marcello (versi 882–886), nipote dell'imperatore Ottaviano, morto anzitempo. Si tratta di un episodio commovente a tal punto che Anchise lo celebrerà con il bello e famoso emistichio *Manibus, oh, date lilia plenis* (*Aen.* VI 883).

Devo osservare che alcuni accenni alla battaglia di Azio e ad Augusto ci sono anche nel libro terzo dell'*Eneide* (verso 280) e nel libro VIII dal verso 675–728 in avanti: in questo passo in particolare si celebrano soprattutto Roma, la battaglia aziaca, Cleopatra e Ottaviano. Sempre nel libro ottavo, dal verso 314–358, si fa riferimento anche alle origini di Roma. Ad Enea, infatti, appare in sogno il dio Tiberino che lo esorta a risalire il fiume verso Pallanteo per chiedere aiuto al re degli Arcadi, Evandro. Enea viene accolto con favore ed Evandro parla a Enea dei tempi di Saturno e dell'età dell'oro. Poi gli mostra la porta Carmentale, il bosco dell'Asilo, il Lupercale, gli altri luoghi dell'antico Lazio, dove sarebbe sorta Roma; infine gli chiede di entrare nella sua semplice casa. Dopo il pranzo Evandro invita Enea a recarsi a Cere (oggi Cerveteri) per ottenere l'aiuto degli Etruschi, ostili a Turno, dopo che questi ha dato ospitalità al tiranno Mezenzio che essi avevano scacciato dalla città con il figlio Lauso e i suoi fidi. Venere consegna al figlio le armi fabbricate da Vulcano.

L'opera di Virgilio, in realtà, insisterà piuttosto sulle battaglie che Enea conduce contro voglia e sulla caduta di giovani eroi di entrambe le parti. Ricordiamo Lauso e Pallante, Eurialo e Niso e Camilla. La stessa scena finale, invece che concentrarsi sull'esaltazione dell'eroe Enea (avo di Ottaviano) che abbatte Turno arrogante e *audax*, colpevole di aver ammazzato barbaramente e senza scrupolo alcuno l'imberbe Pallante, si focalizza piuttosto sulla morte del nemico¹⁰:

*Impresso negli occhi quel documento d'un atroce dolore,
quella reliquia, acceso dal furore, terribile nella
collera: «E tu, vestito delle spoglie dei miei, tu pensi
di sfuggirmi? Pallante con questa ferita, ti immola
Pallante: nel tuo sangue scellerato si vendica lui».
Nel dir questo, gli affonda furiosamente la lama
in mezzo al petto; a quello le membra si sciolgono
nel gelo, e la vita in un rantolo fugge, adontata fra le ombre.*

L'ultimo verso del poema è tributato all'eroe rutulo e non al *Pius Pater Aeneas!*

La stessa conclusione l'avremo anche nell'*Orlando Furioso* (Canto XLVI, strofa 140) in cui il poeta Ludovico Ariosto invece che soffermarsi su Ruggiero che uccide Rodomonte, si focalizzerà su quest'ultimo parlando della sua anima *sdegnosa che fu sì altiera al mondo e si orgogliosa*.

*E due e tre volte ne l'orribil fronte,
alzando, più ch'alzar si possa, il braccio,
il ferro del pugnale a Rodomonte
tutto nascose, e si levò d'impaccio.
Alle squallide ripe d'Acheronte,
sciolta dal corpo più freddo che ghiaccio,
bestemmiando fuggì l'alma sdegnosa,
che fu sì altiera al mondo e sì orgogliosa.*

IL PROBLEMA DELLA LIBERTÀ DAL POTERE

Nell'esercizio del potere la triade Szabó-Creusa-Enea non si distingue poi tanto dalla coppia Mecenate-Augusto, forse solo nei modi e nei metodi di attuazione dei programmi.

Come sovrano Creusa ha ottenuto quello che voleva: ha educato una regina, ha trasformato il figlio Iulo in un grande re, ha convinto il nemico Turno non solo a collaborare, ma anche ad accettare la sua Weltanschauung. Ma in Creusa l'essere umano, la fanciulla che a Troia aveva sognato un mondo impossibile, si sente affranta, svuotata. La vita, che lei ha salvato per se stessa, le ha portato via molto. Ecco che, al di là del problema, molto caro alla Szabó, della libertà artistica, vediamo anche l'altro aspetto della crudeltà del potere, soprattutto per chi la subisce, oltre che per chi l'esercita. Abbiamo infatti uno spostamento di accento: dalla libertà di espressione si passa alla libertà generalmente intesa e poi alla ricerca della verità. Creusa, alla fine del romanzo, cerca la sua libertà o la sua verità in una *nékyia*, scende agli Inferi e viene traghettata da Caronte. È interessante evidenziare come il capitolo che parla della discesa agli inferi del *Pius Pater* Creusa sia collocato verso il termine del romanzo, mentre nel poema si trova a metà, cioè in posizione centrale. Questa collocazione conferisce all'episodio un'importanza del tutto diversa, ma egualmente rilevante. Essendomi soffermata, nel corso di questa disamina, sul programma augusteo a cui il poeta Virgilio aderisce, è utile notare che le intenzioni di Saboade Creusa cambiano rotta. Creusa era partita da un rimprovero generale agli scrittori e ai poeti che mettono la loro arte al soldo del potere costituito e io ho fatto notare come questi inserti celebrativi siano in realtà pochi. Ora invece Creusa non scende agli Inferi per cercare il significato della missione di Roma e il suo valore paradigmatico, bensì per tentare di ritrovare se stessa. E chi è il *pater* Creusa che si interroga sui suoi antenati e aspetta da loro un indirizzo verso il futuro? Si parla forse di un interesse di tipo politico, di un qualche esercizio del potere? Caronte, il traghettatore infernale, offre a Creusa due magie, le raccomanda la magia minore e cerca di dissuaderla dalla magia maggiore perché risulterebbe devastante, ma la regina Creusa, che non ha temuto di assumersi il compito del marito, non si sottrae all'ardua prova e chiede la magia superiore. Che cosa vede Creusa? Vede Troia, la sua infanzia, ciò che è stato e ciò che non è più e che non sarà più, vede la sua vita scorrerle davanti agli occhi con la consapevolezza che quello che è stato è successo veramente e che, ormai, non le appartiene più, ma deve ritrovarlo. Agli Inferi ha la visione dei suoi

morti che, però, non la vedono. Vede se stessa lontana, capisce che la felicità consisteva nella quotidianità, nelle semplici cose di tutti i giorni, in un piccolo cagnolino. Si allontana sconfortata: la verità è qualcosa di vuoto e irraggiungibile.

Il sovrano Creusa-Enea, che ha raggiunto il suo scopo, che ha portato vittoriosamente a termine l'impresa, decide di simulare la sua assunzione in cielo. I re guerrieri ad un certo punto ascendono al cielo, come capiterà a Romolo. I re di funzione sacerdotale sono invece destinati a vivere a lungo, come avverrà nel caso di Numa Pompilio. Per questo Creusa-Enea consiglierà a Turno di indirizzare al sacerdozio il figlio che il Rutulo avrà da Lavinia. Ecco, quindi, che Creusa si prepara al grande addio di Enea alla sfera mortale, indirizzandolo verso l'ascesa sociale dalla dea madre e dagli dèi superni. Questo racconteranno la storia, i poeti o i marinai nelle bettole e parleranno di antichi fatti.

Seguendo senza un attimo di ripensamento la via che si è scelta, Creusa scompare. Naturalmente non sarà assunta in cielo: in realtà Creusa, Caieta, il vecchio Panto e le ceneri di Cico salgono sulla piccola nave che li porta nella Troade. Con Caieta Creusa si recherà quindi a Troia per morire vicina ai luoghi dove sono morti i suoi, per trovare pace. Un'amara sorpresa l'attende. Come è successo e sarà a destinato a succedere ancora, dopo tutte le conferenze di Yalta che la Storia ha proposto e riproporrà, la «Troade inseminata» è stata sfruttata e distrutta da chi più di tutti avrebbe dovuto amarla e proteggerla. Le rovine di Troia non sono abbandonate in balia del vento, la pace di Yalta che ha segnato le sorti del mondo e il trionfo delle grandi potenze ha infangato il ricordo e la grandezza dei vinti. Che cosa è successo nella Troade? La funzionaria di corte, l'incorruttibile e l'implacabile Doroe, che puniva i figli della famiglia reale con la sua bacchetta, sfruttando il dolore di un tempo e la catastrofe che ha annullato una civiltà e ha infranto i sogni di un'intera generazione, si è proclamata erede di tutto, del tesoro di Ecuba, dei gioielli di Cassandra, ha costruito taverne, bordelli, guida i turisti, ricavando grandi profitti in quei templi del dolore. Doroe riconosce Creusa e le mostra la corona appartenente alla madre, la regina Ecuba ed esprime a lei il suo odio. L'unica persona tra i reduci che vorrebbe aiutare sarebbe Panto perché il vecchio sacerdote voleva salvare anche lei tra coloro che erano destinati a sopravvivere all'incendio di Troia. Non c'era riuscito e ancora si prospettano per Doroe le possibilità di intrigo che Panto raccoglieva nella sua persona.

Ma ci sarà una nemesis: i profanatori pagheranno con la vita i loro sacrilegi.

Come per incanto, infatti, con l'apparizione di Caieta che si mostra nella sua cruda scheletricità, la situazione precipita: i profanatori di quella che era stata una grande civiltà muoiono, le loro costruzioni vengono abbattute e Creusa che è la rappresentante degli artisti e dei poeti della «Luna Nuova» (anche questa è una sua prerogativa) rimpiange il passato:

Qualcuno di noi giovani della *Luna Nuova*¹¹ è ancora vivo; un po' stupiti percepiamo che la realtà storica della morte di Troia, della nostra Troia, o meglio della sua distruzione, pur se lentamente sta sbiadendo, è diventata una leggenda, che certo presto o tardi verrà cancellata dal tempo, perché chi osa negare che siano esistite tragedie più sanguinose della nostra? Ma noi vivemmo allora, quando Troia ancora fumava, e pro-

vammo a fondare una patria, e ci privarono della giovinezza, dell'ambizione; la sorte di ognuno di noi, che si compiva su terreni diversi, e tuttavia era unica, assomigliava a una crudele avventura mitologica, nella quale finivano stritolati corpo e spirito. Tutta la nostra esistenza, non ripristinabile, irrecclamabile, finì sotto le suole di ferro della storia, e difficilmente riusciranno a riportarla in vita premi assegnati in ritardo, riconoscimenti tardivi. Non è facile sopportare l'idea che, tempo ancora un paio di anni, e a noi si sorriderà... C'era una volta, dopo la Seconda guerra mondiale, un'esigente giovane generazione, desiderosa di continuare la tradizione di Babits¹²; i simpatici conoscevano ogni specie di svolazzo stilistico e di trucco poetico, ma cinque ruote sono troppe, tre poche, meglio neanche una – dicono in Frigia. Ormai possono andare in pensione, perché vola la nave, e vola la nave, e volano gli anni¹³.

A questo punto, essendo Magda Szabó appartenente ad una cultura legata a una lingua isolata, il suo grido di dolore è quello di un'artista che non può avere per residenza il mondo, non può essere la prima a Roma, ma deve essere la prima nella sua patria più ristretta, perché un artista appartiene alla propria lingua e alle proprie tradizioni. Creusa Saboadè vigilerà sulle rovine di Troia perché la memoria non vada perduta.

E vola il tempo, e vola il tempo, e volano gli anni, cent'anni, duemila anni; e si alza il brusio dalle rive lontane, si alza il brusio dai porti piccoli e grandi, perché è grande la notizia che viene sparsa: sulla riva pietrosa di Ilio non c'è che una moltitudine di cani grigi e niente al di fuori di loro. Vagano i cani grigi, alzano il muso appuntito verso la verde luna, piangono con un lungo pianto, perché non c'è nessuno sulla riva all'infuori di loro, solo il silenzio e le pietre e la polvere con la solitudine. E chi passa da quelle parti come può sapere che la polvere qui nasconde, copre delle tracce, il morbido disegno di due piedi? Tra i pilastri del delitto e del castigo è passata di qui la regina Creusa¹⁴.

Creusa, la trionfante *mater-pater* dell'Impero romano, il più grande Impero di tutti i tempi, insieme a Caieta si trasformerà in custode della verità e della Storia. I comunismi e in generale gli ismi passano, ma ci sarà sempre un custode della verità.

E Caieta e Creusa continueranno a vigilare per molto tempo sotto forma di fantasmi protettivi del territorio devastato e del suo dolore, che è eterno come il mondo. Pian piano Caieta scompare, poi sarà Creusa a sparire dalle lande desolate su cui regnerà il silenzio. Ma il silenzio forse non sarà eterno. Forse, come dice un nostro grande Poeta, un giorno la poesia sarà in grado di vincere «di mille secoli il silenzio» e racconterà le vicende di coloro che la Storia ha annientato con il suo passo di ferro.

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

Come ho osservato, la scrittrice Magda Szabó riscrive l'*Eneide* dal punto di vista femminile di Creusa, moglie di Enea, stravolge il mito e l'epica tradizionali, criticando Virgilio, che ce li ha trasmessi, di aver distorto, dietro pagamento, la verità per compiere la celebrazione di Ottaviano Augusto. Dice infatti la scrittrice magiara:

Per me la letteratura non dev'essere felice e azzurra, ma nera come il sangue rappreso:
di mentire sono in grado tutti anche senza onorario, ma chi ci guadagna dei soldi dica
la verità...¹⁵

Secondo me, però, l'autrice Magda Szabó non è rigorosa nella sua polemica e non è veramente obiettiva con il poeta mantovano. Spesso la sua critica a Virgilio è ingiusta e immotivata, soprattutto se teniamo conto che il poeta di Andes ha dedicato pochi inserti celebrativi e, consapevole di questo, sul letto di morte aveva preteso la distruzione del suo capolavoro. La sua richiesta però, per fortuna, non è stata esaudita.

Il pretesto alla base del romanzo di Magda Szabó è, quindi, in fin dei conti futile, inconsistente, per giunta vacuo. L'impalcatura e la struttura del libro dell'autrice magiara non riescono a reggersi in piedi fino alla fine, ma bisogna imparare a leggere un'opera anche al di là delle intenzioni esplicite e consapevoli di un autore. Nel romanzo *Il Momento*, infatti, non viene affrontato semplicemente il problema del poeta corrotto che aderisce ad un programma di un uomo potente, ma viene trattato più in generale e in maniera universale il problema dell'arte, soprattutto il tema dell'arte per la nazione e soprattutto l'essenza dell'arte per il poeta. In particolare, al pari di Creusa per Troia, il poeta, così come ce lo dipinge Magda Szabó, diventa custode di una memoria, può sì ritirarsi in sé stesso, ma nello stesso tempo vigila sul ricordo in modo che gli altri non dimentichino. Questo del valore dell'arte è un problema molto affascinante e fortemente sentito da tanti scrittori del Novecento, in particolare della Mitteleuropa. Magda Szabó è una scrittrice poliedrica che si imbatte subito nelle difficoltà che hanno gli intellettuali quando vivono sotto un regime dittatoriale. Al centro dell'intera produzione artistica di Magda Szabó troviamo il problema della libertà e il conflitto tra il protagonista o intellettuale e il potere. La realtà di Magda Szabó si presenta come voce interessante in Europa in virtù della diversità che la contraddistingue rispetto ad altre voci narranti della realtà europea contemporanea. Le altre voci europee sono alla ricerca di una libertà individuale e senza frontiere, mentre lei mira anche ad una libertà corale e non solo individuale. Sono importanti anche il lato femminile e il rilievo dato alla donna, come succede appunto in modo esasperato nel romanzo *Il Momento*, allorché la Szabó si chiede che cosa sarebbe successo se al posto di Enea fosse stata la moglie Creusa a guidare i Romani verso il Lazio.

NOTE

¹ M. Szabó, *Il Momento (Creusaide) [A Pillanat]*, traduzione a cura di Vera Gheno, Milano casa editrice Anfora, 2008.

² M. Szabó, cit., p. 18.

³ Da *L'Eneide di Virgilio*, vv. 768–794, traduzione di Vittorio Sermoni, pp. 121 e 123, Edizioni Mondolibri S.p.A., Milano, 2007:

*Ausus quin etiam voces iactare per umbram
implevi clamore vias maestusque Creusam*

*nequiquam ingeminans iterumque iterumque vocavi.
Quaerenti et tectis urbis sine fine furenti
infelix simulacrum atque ipsius umbra Creusae
visa mihi ante oculos et nota maior imago.
Obstipui steterunque comae et vox faucibus haesit.
Tum sic adfari et curas his demere dictis:
«Quid tantum insano iuvat indulgere dolori,
o dulcis coniunx? Non haec sine numine divom
eveniunt; nec te comitem hinc portare Creusam
fas aut ille sinit superi regnator Olympi.
Longa tibi exilia et vastum maris aequor arandum.
Et terram Hesperiam venies, ubi Lydius arva
inter opima virum leni fluit agmine Thybris;
illic res laetae regnumque et regia coniunx
parta tibi: lacrimas dilectae pelle Creusae.
Non ego Myrmidonum sedes Dolopumve superbas
aspiciam aut Graeis servitum matribus ibo,
Dardanis et divae Veneris nurus;
sed me magna deum genetrix his detinet oris.
Iamque vale et nati serva communis amorem».
Haec ubi dicta dedit, lacrimantem et multa volentem
dicere deseruit tenuisque recessit in auras.
Ter conatus ibi collo dare brachia circum;
ter frustra compressa manus effugit imago,
par levibus ventis volucrique simillima somno.*

⁴ *Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam fato profugus Laviniaque venit litora.*

⁵ M. Szabó, cit., p. 35.

⁶ È interessante segnalare che a Turno il poeta Virgilio, a differenza di Magda Szabó, non attribuisce epiteti fissi. Il rovere nel poeta mantovano è in realtà simbolo di primitività.

⁷ M. Szabó, cit., p. 32.

⁸ *L'Eneide di Virgilio*, cit., vv. 928–936, p. 711.

*«Ille humilis supplex oculos dextramque precantem
protendens «Equidem merui nec deprecor» inquit:
«utere sorte tua; miseri te si qua parentis
tangere cura potest, oro (fuit et tibi talis
Anchises genitor), Dauni miserere senectae
et me seu corpus spoliatum lumine mavis
redde meis. Vicisti et victum tendere palmas
Ausonii videre; tua est Lavinia coniunx;
ulterius ne tende odiis».*

⁹ *L'Eneide di Virgilio*, cit., VI 847–853, pp. 347 e 349:

*«Excudent alii spirantia mollius aera,
credo equidem, vivos ducent de marmore voltus,
orabunt causas melius, caelique meatus
describent radio, et surgentia sidera dicent:
Tu regere imperio populos, Romane, memento:*

*hae tibi erunt artes, pacisque imponere morem,
parcere subiectis et debellare superbos»*

¹⁰ L'Eneide di Virgilio, cit., XII, vv. 945–952, pp. 711 e 713.

*«ille, oculis postquam saevi monimenta doloris
exuuiasque hausit, furiis accensus et ira
terribilis: «tunc hinc spoliis indute meorum
eripiare mihi? Pallas te hoc vulnere, Pallas
immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit.»
950 hoc dicens ferrum adverso sub pectore condit
fervidus; ast illi solvuntur frigore membra
vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras».*

¹¹ *Újhold*: rivista letteraria ungherese (1946–1948) che si proponeva di proseguire l'esperienza della *Nyugat*.

¹² M. Babits (1883–1941): grande poeta e organizzatore culturale del 1900.

¹³ M. Szabó, cit., pp. 33 e 34.

¹⁴ M. Szabó, cit., p. 314.

¹⁵ M. Szabó, cit., p. 172.

Sulla traduzione italiana della poesia e della prosa ungherese del XVII-XVIII secolo: Kata Szidónia Petrőczy e Kelemen Mikes

CINZIA FRANCHI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

UNA PREMessa NECESSARIA ALLA QUESTIONE AL CENTRO DI QUESTO SAGGIO È IL FATTO CHE LO SPAZIO RISERVATO ALLA LETTERATURA UNGHERESE NELL'EDITORIA E PRESSO IL PUBBLICO ITALIANO È, DI PER SÉ, GIÀ ABBASTANZA LIMITATO: A SUA VOLTA, LA LETTERATURA CHE NON APPARTIENE AL PERIODO CONTEMPORANEO (IN QUALCHE RARO CASO, LA LETTERATURA MODERNA) OCCUPA UNO SPAZIO ANCORA PIÙ RIDOTTO. ANCHE SE, IN TEMPI RECENTI, SI SONO POTUTE COSTATARE ALCUNE INTERESSANTI ECCEZIONI¹. DATA QUESTA PREMessa, APPARE DUNQUE ABBASTANZA EVIDENTE come la letteratura ungherese antica nel senso più ampio del termine faticosi a trovare il proprio spazio e rappresenti una minuscola isoletta nel grande arcipelago della traduzione e della editoria italiana che si occupa già marginalmente della cosiddetta letteratura delle «lingue minori» (o, nel caso dell'ungherese, «lingue dell'Est» per citare una espressione attualmente – ed erroneamente – ancora in voga). La letteratura ungherese antica, per usare una definizione che copre un periodo che va dagli inizi (XII sec.) fino al XVIII secolo, è stata e viene finora pubblicata quasi sempre da case editrici di ambito accademico (le «University Press» dei vari atenei) oppure da case editrici che comunque a tale ambito sono legate. In questo secondo caso, vi sono stati alcuni esperimenti interessanti come la collana Podium Pannonicum (Lithos edizioni, Roma), nata sotto l'egida dell'Accademia Ungherese delle Scienze, che ha pubblicato due delle opere di cui si analizzano le questioni traduttive in questo saggio. I principali destinatari di tali pubblicazioni si trovano in primo luogo all'interno dell'ambito universitario (studenti, docenti, ricercatori), insieme a qualche appassionato o curioso².

Spostando lo sguardo dal rapporto autore-editoria-pubblico al rapporto tra i vari elementi legati all'attività del traduttore (contesto, problemi, metodologia, que-

stioni di traduttologia), in questo saggio vengono prese in considerazione due opere collocate nel periodo compreso tra la fine del Seicento e la seconda metà del Settecento da me tradotte: le *Poesie* di Kata Szidónia Petrőczy (1659–1708) e le *Lettere dalla Turchia* di Mikes Kelemen (1690–1761)³. Per analizzare quali siano i problemi che affronta chi si accinge a tradurre un testo della letteratura dell'epoca bisogna naturalmente partire dall'autore/autrice e da quanto lo/la definisce. Per quanto riguarda ad esempio la mia prima traduzione in tale ambito, le *Lettere dalla Turchia* di Kelemen Mikes, le questioni legate al genere letterario, alla nascita dell'opera e ad altri temi risalgono alla fine del XIX secolo e sono state ricomprese e definite nella seconda metà degli anni Sessanta dal compianto professor Lajos Hopp, curatore dell'intera opera mikesiana⁴, il quale si è occupato di Mikes lungo tutto il suo percorso di ricerca. I risultati di questo suo instancabile lavoro sono stati pubblicati in vari volumi, tra i quali *Mikes és világa* (Mikes e il suo mondo, Kriterion, Bucarest 1973), *Mikes Kelemen. Életút és írói pályakezds* (Kelemen Mikes: vita e inizi della sua carriera di scrittore, Universitas Kiadó, Budapest 2000) e *A fordító Mikes Kelemen* (Kelemen Mikes, il traduttore, Universitas Kiadó, Budapest 2002), gli ultimi due pubblicati postumi. Le *Lettere dalla Turchia* rappresentano un esempio unico di romanzo epistolare nella storia della letteratura ungherese e disegnano la trama di una corrispondenza fittizia tenuta tra il 1717 e il 1758 dall'autore, nato a Zágón⁵, in Transilvania, con una misteriosa interlocutrice che vive a Costantinopoli ed è a lui legata da una parentela non ben definita⁶. Al tempo stesso, nell'opera di Mikes si delinea un quadro ricco, ampio e variegato che tocca le relazioni culturali e interculturali dell'epoca, momenti ed eventi storici, questioni sociali e dati psicologici, pedagogici e così via. La fittizia relazione epistolare con la «parente» che vive a Costantinopoli, realizzato attraverso una corrispondenza epistolare fittizia, gli consente, da un lato, di provare a superare l'angosciante solitudine in cui è immerso nella situazione di esilio nell'esilio⁷ nella quale si trova, dall'altro, di disegnare, spesso ironicamente o tristemente, stancamente, il ritratto di un'epoca. Tale descrizione riguarda quindi anche le relazioni sociali ed economiche tra i principati di Transilvania, Valacchia e Moldavia, tra i singoli tre domini e l'Impero Ottomano, tra ungheresi, romeni, turchi, tra le varie confessioni religiose, tra i generi (la netta frattura tra il mondo maschile e quello femminile su cui si struttura la società turca viene sottolineata sin dall'inizio nelle epistole di Mikes), tra sistemi politici e organizzazioni militari, tra differenti metodi e strutture di carattere socio-pedagogico. Sullo sfondo vi sono l'Europa, dilaniata dalle guerre o alle prese con accordi di pace, le grandi potenze e le loro politiche di cortissima prospettiva, un Papa lontano e un impero, quello asburgico, sempre vigile sulla sorte degli esuli, la sorte dei quali appare di giorno in giorno sempre più segnata dalla distanza dalla madrepatria transilvana che l'orizzonte infinito del mare amplifica e rende invalicabile. C'è un mondo intero, nella corrispondenza di Mikes, in quel suo apparentemente modesto avvio: «Kedves néném» (lett. «Mia cara zia»), così chiama la sua parente dagli enigmatici contorni, e più avanti vedremo i possibili significati del termine in questione.

Il lavoro di traduzione delle *Lettere dalla Turchia* di Mikes ha comportato l'adattamento di uno stile «variabile»: dalle espressioni più colloquiali a quelle più raf-

finite utilizzate dall'autore, con alcune sfumature dialettali. Avvicinare al lettore italiano di oggi un'opera di questo tipo e dare senso a ciò che l'autore vuole comunicare è stata la vera sfida. Gli elementi contenuti nelle *Lettere dalla Turchia* sono affascinanti ed esotici (il misterioso Impero ottomano, la intrigante e ignora «zia» o «cugina»), ma anche familiari e nostalgici (il cavolo verza, cibo che lenisce le ferite del corpo e dell'anima), romantici (l'amore irrealizzabile per l'orfana Zsuzsi che, pragmaticamente, sposerà il ricco e anziano conte Bercsényi non appena questi rimarrà vedovo), colmo di insegnamenti etici e di sobrietà e coerenza politica, umana e religiosa – il tutto sintetizzato plasticamente nella figura dell'ultimo principe della Transilvania indipendente, Ferenc Rakoczi II, che a Rodosto⁸ conduce e cerca di far condurre alla piccola corte ungherese in esilio una vita quasi monacale – mentre sullo sfondo si aggirano figure di spie e i grandi protagonisti della Storia, come la faticosamente neoeletta (grazie al sostegno ungherese) imperatrice Maria Teresa⁹.

L'imprescindibile opera critica di Lajos Hopp¹⁰ è stata integrata da nuove fonti letterarie, storiche, culturali, che sono state inserite nell'apparato critico, storico e bio-bibliografico. Dal punto di vista stilistico e linguistico, il testo di Kelemen Mikes è piuttosto complesso e pluristratificato. Nel lavoro di traduzione, numerosi sono stati i punti da affrontare, con delle scelte che possono non trovare d'accordo alcuni lettori più esperti, a partire dalla *kedves néné*¹¹, con cui Mikes si rivolge alla sua interlocutrice, che alcuni traducono «zia» (in inglese); altri «sorellina» (in romeno), mentre in italiano ho preferito utilizzare il termine «cugina», che rimanda a un rapporto di parentale affettuosità tra due persone di età non troppo distante e che non contrasta con l'uso – all'epoca diffuso in ungherese – di chiamare *néne* o *néni* una serie di parenti che andavano appunto dalla sorella maggiore, alla cugina, alla zia. Ho scelto il «Voi», pur avendo a disposizione anche il «Lei», per tradurre la forma antica *kend*, contrazione di *kegyelmed* (Vostra Grazia), che l'autore usa con la «cugina», più vicino all'uso dell'epoca anche nella lingua italiana. Ho voluto tradurre in una lingua semplice ma – per quanto nelle mie possibilità – raffinata, che restituisse il fascino del testo, evitando l'uso di forme dialettali per rendere le sfumature *székely*¹² ovvero regionali della lingua usata da Kelemen Mikes: è difficile, se non impossibile, trovare delle soluzioni adeguate alla peculiarità del dialetto in questione e far coincidere uno specifico dialetto italiano con quello *székely* ungherese. Al centro delle *Lettere dalla Turchia* sta l'evento che diventa quella «notizia» che a Mikes piace tanto apprendere e raccontare e che motiva la scrittura, mentre l'assenza di eventi porta alla riflessione umana, filosofica, religiosa oppure alla disposizione assopita nei confronti della scrittura, a lunghi silenzi. Infatti, alcuni anni sono caratterizzati da assenza completa di epistole, mentre altri ne sono più ricchi, come nel caso della guerra dei Sette anni. L'assenza di eventi porta generalmente e rispettivamente alla eccessiva brevità così come alla ripetitività di formule assiomatiche oppure alla traduzione, in epistole più lunghe, di testi dal francese, generalmente testi di erudizione oppure di argomenti riguardanti il viaggio. Ho cercato dunque di rendere questa microstoria in forma di lettera, ovvero la vita che si svolge sul grande palcoscenico culturale e storico dell'Europa e dell'Europa turca, «altra»

ed esotica, in una lingua italiana non forzosamente modernizzata, bensì dal sapore leggermente antico – ma non artificiale, comprensibile e apprezzabile pienamente dal lettore di oggi.

La difficoltà della resa della prosa combacia con quella della traduzione della lirica ungherese del medesimo periodo, tra Seicento e Settecento. Un elemento fondamentale che struttura la poesia di Kata Szidónia Petrőczy (o Petrőczy), considerata la prima poetessa ungherese¹³, è quello metrico, insieme alla rima. Nella traduzione italiana, quando il testo originale lo rendeva possibile, ho cercato di tradurre utilizzando anche la rima oppure altre forme che restituire comunque al lettore italiano il ritmo e la sonorità dell'originale quanto più possibile. Anche qui, tuttavia, come per la prosa delle *Lettere dalla Turchia*, si è cercato di evitare di modernizzare inutilmente o di antichizzare pesantemente, pur volendo restituire il linguaggio e lo stile barocco dell'autrice. Sebbene non abbia preso attivamente parte alla vita letteraria ungherese del suo tempo e, anche dopo la sua morte, per oltre un secolo e mezzo la sua opera non abbia potuto contribuire allo sviluppo successivo di questa letteratura con la propria originalità e creatività, Kata Szidónia Petrőczy ha goduto in vita del rispetto dei contemporanei, che di lei conoscevano le traduzioni in prosa dal tedesco di testi della letteratura religiosa e del pietismo luterano (ma sappiamo che conosceva anche lo slovacco), così come la letteratura ungherese del suo tempo¹⁴. Il rapporto con la propria lirica da parte dell'autrice fu contraddittorio: da un lato, compose una serie di potenti liriche che, nel loro insieme, ci restituiscono un'opera letteraria completa; dall'altro, le tenne nascoste in un cassetto, letteralmente, nel suo castello di Magyarózd, mentre tenne notevolmente a far pubblicare le sue traduzioni di carattere religioso. Probabilmente lei stessa non seppe riconoscere il valore sul piano letterario della prima raccolta poetica della storia della letteratura ungherese e così rimasero sconosciute fino alla scoperta, da parte di Klára Rédey, del libriccino che le conteneva in forma manoscritta nel citato «cassetto» del castello di Magyarózd. Le poesie vennero poi copiate e fatte pubblicare da Kálmán Thaly nel 1874, a quasi centosessant'anni dalla morte dell'autrice¹⁵.

Si tratta di una lirica caratterizzata da una intensa elaborazione di vicende e sentimenti individuali, personali, di cui l'Io dell'autrice è soggetto e oggetto. Le sue poesie si possono suddividere in tre tematiche principali: a) poesia legata al genere barocco e manierista, con l'uso di strumenti e temi noti e diffusi nell'ambito letterario a lei coevo (ad es. la metrica, le figure retoriche); b) poesie personali, che esprimono spesso delusione e sofferenza, in particolare riguardo alla sfera privata (ad es. i diversi tipi di tradimento da parte del marito, adulterino e religioso); poesie di speranza, fede, in cui esprime il passaggio da una disperazione esistenziale alla concezione di un Dio che la sostiene. Nella fase finale della sua vita, trova conforto nella fede evangelica (luterana), in cui era stata educata, nella sua variante mistica conosciuta come pietismo, in quell'epoca da poco introdotto in Transilvania. L'incontro con questa corrente religiosa avvenne forse nel periodo 1695-1700¹⁶ e l'ultima parte della sua vita e della sua produzione lirica ne è fortemente influenzata. Come appena ricordato, la poesia di Kata Szidónia Petrőczy – nella fase precedente a quella più specificatamente riferita a elementi religiosi – risente dell'influenza di

elementi letterari coevi, come ad esempio il manierismo. Rispetto allo stile dei suoi colleghi della letteratura coeva, una delle caratteristiche più significative della lirica dell'autrice è la capacità di scrivere testi brevi ma preziosi nella loro sinteticità¹⁷:

Penosa fu, lo so, a nascita mia
Penosa e da orfana la crescita mia,
Penoso e duro il mio levarmi in volo,
Penoso sarà il mio mortale tormento nel duolo.

Ché il cuore mio soffoca in pena, come in denso fumo,
Ahi, che oggetto divenni della Fortuna,
Oh, non cessa la crudeltà sua, ma si rinnova
Sventurata, del mio dolore fiamma s'accende.

Oppure come in questi versi dal ritmo serrato, legati alla dimensione letteraria della sua epoca, in cui descrive il ruolo della Fortuna nell'esistenza umana¹⁸:

In sua costante incostanza la Fortuna,
Dei cuori afflitti è tremenda catena,
I cui fugaci beni e le fortune
Bolle d'acqua consideri ognuno.

In particolare in questa seconda poesia, se confrontata con l'originale ungherese, si rileva come non sia stato possibile rendere in italiano la rima baciata e, anche per non perdere il senso del testo, si ricorre a una soluzione di rima baciata per due versi e di assonanza per gli altri due (fortune/ognuno). Il ritmo della versione italiana è più aperto e più lento rispetto a quello serrato dell'originale ungherese, favorito appunto dalla rima baciata: *szerencse/bilincse/kincse/tekintse*.

Anche se prima di Kata Szidónia Petrőczy e nel suo stesso contesto storico-culturale vi sono esempi di donne che scrissero versi, è lei la prima donna ad essere poetessa nel senso completo e nel significato moderno del termine. Nonostante i testi da lei composti non siano stati pubblicati e conosciuti presso il pubblico e i letterati della sua epoca, tuttavia le 45 poesie che furono ritrovate nel cassetto del castello sono un lascito prezioso, una eredità peculiare e unica nel suo genere. Delle 45 poesie, nove sono autografe; tutte sono prive di titolo e indicate secondo una numerazione che è la stessa che troviamo sia nell'edizione manoscritta che nelle varie edizioni stampate. Influenzata dalle vicende personali, dalla tradizione letteraria ungherese (in particolare dal manierismo) così come dall'esperienza religiosa, la poesia di Kata Szidónia Petrőczy si rivela come un percorso verso la maturazione lirica che, declinato al femminile, rappresenta un unicum nel suo genere per l'epoca. Non è semplice trovare, tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo punti di riferimento nella poesia italiana che possano aiutare il pubblico italiano nel «riconoscere» un genere poetico declinato al femminile come quello di cui è portavoce l'autrice. I richiami a figure come quelle di Gaspara Stampa – che mi è capitato di sentire in alcune occasioni in cui si è parlato in pubblico della lirica dell'autrice ungherese – appaiono difficilmente applicabili: diversa l'epoca, diverso il modello (petrarchesco,

per Gaspara Stampa), diversa la concezione della vita e della poesia da quelle che ritroviamo nella biografia e nei versi di Káta Szidónia Petrőczy.

In generale, è più complesso e faticoso il lavoro di chi traduce la letteratura ungherese antica in italiano rispetto a chi fa il contrario, poiché è piuttosto limitata la tradizione in tal senso, mentre in Ungheria vi è una tradizione molto ricca che di recente si è ampliata con la traduzione della Divina Commedia ad opera di Ádám Nádasdy¹⁹. Da Petrarca a Boccaccio, passando per Ariosto e Tasso e altri grandi autori, la tradizione in traduzione in Ungheria e oltreconfine presso le comunità magiarofone (pensiamo ad esempio anche alle traduzioni edite dalla Kriterion di Bucarest e Kolozsvár²⁰, come ad es. quelle di Zoltán Csehy di Poggio Bracciolini e Francesco Petrarca pubblicate a Pozsony²¹ per la casa editrice Kalligramm), e la ricerca che intorno a tali autori e periodi letterari si svolge, continua a svilupparsi costantemente, con nuovi e giovani ricercatori, ciò che purtroppo – anche per scarsità numerica di studiosi, oltre che per mancanza di interesse da parte della maggior parte delle nuove leve – non avviene in Italia. L’augurio è che questa tendenza si inverta e che alcune nuove esperienze, come quella delle ricerche e degli studi sulla mitologia e sul folclore ungherese, che stanno trovando spazi editoriali originali²², possano portare nuova linfa e nuovi frutti in questo ambito.

NOTE

¹ Mi riferisco qui in particolare al progetto editoriale della casa editrice Vocifuriscena curato, per la parte ungherese, da Elisa Zanchetta.

² Per approfondimenti sul tema e sugli studiosi italiani che si sono dedicati alla traduzione della letteratura ungherese antica v. C. Franchi, *La traduzione della letteratura ungherese antica in Italia*, in K. Dávid, L. Marmioli, E. Sermann, A. Zentainé Kollár, S. Ascione (a cura di), *Studi e Ricerche d’Italiano sul Danubio e oltre: l’Italianistica in Europa centrale e centro-orientale*, Szeged, Magyarország 2022.04.29. – 2022.04.30. Szeged: Szegedi Tudományegyetem Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék 2022. Il volume è in corso di pubblicazione, al momento della scrittura di questo articolo non è ancora nota l’indicazione delle pagine.

³ Le due opere sono state pubblicate in edizione critica all’interno della succitata collana Podium Pannonicum: K. Mikes, *Lettere dalla Turchia*, a cura di C. Franchi, Lithos edizioni, Roma 2006; K. Sz. Petroczy, *Poesie*, a cura di C. Franchi, Lithos edizioni, Roma 2009.

⁴ M. Kelemen, *Összes Művei*, a cura di L.Hopp, Akadémiai Kiadó, Budapest 1966–1972. Le opere sono consultabili on line al link: <https://mek.oszk.hu/09000/09000/html/>

⁵ Rum. Zagon, località nel distretto di Kovászna (rum. Covasna).

⁶ Viene chiamata da Mikes *néném*. *Néni* o *néné* è un appellativo ungherese non semplice da tradurre, generalmente reso con «zia», ma che in realtà ha più significati. Si usa ad esempio per indicare persone adulte, più grandi o anziane rispetto all’interlocutore, anche se non vi è alcun grado di parentela.

⁷ Gli ungheresi in esilio in Turchia, al seguito del principe di Transilvania Ferenc Rákóczi II, erano stati confinati su richiesta di Vienna nella lontana Tekirda , sul mar di Marmara (che Mikes chiama col toponimo ungherese di Rodostó).

⁸ Traduzione ungherese del toponimo turco Tekirda località sul Mar di Marmara.

- ⁹ Sui personaggi storici citati da Mikes nel suo romanzo epistolare si veda l' *Indice biografico* in Kelemen Mikes, cit., pp. 345–356.
- ¹⁰ M. Kelemen, *Törökországi Levelek*, a cura di L. Hopp, in Id., *Összes Művei*, cit., vol. I, Akadémiai Kiadó, Budapest 1966.
- ¹¹ L. Hopp, *Az «édes néne» képzelt alakja*, in *Mikes és világa*, Kriterion, Bucarest 1973, p. 230–232.
- ¹² Dialetto ungherese parlato in Transilvania, nell'area corrispondente attualmente alle province romene di Harghita e Kovászna (rum. Covasna).
- ¹³ M. S. Sárdi, *Petrőczy Kata Szidónia*, Magyar Akadémia Kiadó, Budapest 1976, pp. 38–43; Id., 1690: *A magyar női költészet történetének első fejezete. Nőköltők színe lépése*, in *A magyar irodalom története. I. A kezdetől 1800-ig* (a cura di L. Jankovics – M. Szegedy-Maszák), Gondolat Kiadó, Budapest 2007, p. 548.
- ¹⁴ E. Jenei, *Manierista elemek világi költészetünkben Beniczky Pétertől Petrőczy Kata Szidóniáig*, in *Itk*, 1970, pp. 535–539.
- ¹⁵ K. Thaly, *Az első magyar költőnő, báró Petrőczy Kata Szidónia, gróf Pekry Lőrincné élete és versei 1658–1708*, Atheneum, Budapest 1874.
- ¹⁶ Cfr. M. S. Sárdi, cit., 1976, pp. 117–118.
- ¹⁷ Versione originale ungherese: *Siralmas volt, tudom, az én születésem/ Siralmas s árvájul volt felnevelésem, / Siralmas, keserves szárnyomra kelésem, / Siralmas lesz holtig bűba gyötrődésem. // Mert szívem a bűba, mint sűrű füstbe fül, / Jaj, az szerencsének tetette, ki tárgyul, / Ó, kegyetlensége nem szűnik, de újul/ Szerencsétlen vagyok, s bánatim lángya gyúl*. In K. Sz. Petrőczy, cit., pp. 24–25.
- ¹⁸ Versione originale ungherese: *Állhatatlanságba állandó szerencse, / Keseredett szívek rettentő bilincse, / Kinek elmulandó java s minden kincse, / Mint vízi buborék akárki tekintse*. In K. Sz. Petrőczy, cit., pp. 76–77.
- ¹⁹ Dante Alighieri, *Isteni színjáték*, trad. Á. Nádasdy, Magvető, Budapest 2017.
- ²⁰ In romeno: Cluj-Napoca.
- ²¹ In slovacco: Bratislava.
- ²² <https://www.vocifuoriscena.it/catalogo/collane-ugrica.html>

Da Assettare a Subbietto: elementi di filologia manzoniana.

Dalle postille al vocabolario della
Crusca nell'edizione veronese all'idea di
sincronicità linguistica.

EMMA MALASPINA

DOTTORANDA PRESSO L'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SZEGED

MANZONI AGLI ESORDI DELLA COMPOSIZIONE DEL SUO ROMANZO È CONSAPEVOLE DELLA MANCANZA DI UNA LINGUA ITALIANA STRUMENTO DI COMUNICAZIONE SOCIALE. L'ITALIA ERA CARATTERIZZATA DA UN BILINGUISMO (PLURILINGUISMO) E VIGeva UN DISTACCO TRA LINGUA E DIALETTO (DIALETTI). IN QUESTO CONTESTO GLI INTELLETTUALI, PROVENENDO DA PARTI D'ITALIA DIFFERENTI, NON POTEVANO SEMPLICEMENTE SCRIVERE *NUTRICEM IMITANTES*, MA DOVEVANO RIAGGIUSTARE LE LORO OPERE CON IL LESSICO DI TUTTI, CIOÈ QUELLO ISTITUITO COME TALE SOTTO IL PRIMATO FIORENTINO, E MODELLATO SULLA LETTERARIETÀ. Manzoni scrittore di romanzo necessitava però di un lessico vivo e non libresco, convinto naturalmente che una lingua fosse cosa viva e non morta, e dovesse appartenere alla sfera della colloquialità. Riconosce questa caratteristica ai dialetti, lingue effettivamente parlate, e comincia una ricerca dei lemmi combacianti tra milanese e toscano¹, cioè il dialetto di cui aveva più conoscenza e la lingua 'ufficiale', postillando il vocabolario di uno dei più famosi puristi cruscanti del suo tempo, il veronese Antonio Cesari (prima del 1825). Il Nostro svolse un vero lavoro filologico, intuì numerose analogie lessicali e locutive tra i codici, riconducendole semanticamente alla lingua latina. Questa intuizione costituirà il perno di tutti i suoi scritti linguistici, si diramerà in un *continuum* e in un *gradatum*, e approderà nel suo scritto edito, la Relazione *Dell'unità della lingua e dei mezzi per diffonderla* (1868).

La convinzione della sovrapponibilità dei significati dialettali, maturerà nell'idea di sincronicità italiana, che si sviluppa e si mantiene nell'oralità, attraverso la contrattazione popolare. Invero il Manzoni, sviluppando i suoi studi, sosterrà poi che, nella lingua italiana, l'evoluzione sincronica dipenderà dal fatto che i dialetti, oltre ad avere il vantaggio di appartenere alla stessa famiglia, avevano avviato da

tempo la loro contrattazione sociale con il fiorentino. Il toscano era del resto la lingua che aveva costituito il punto di riferimento della negoziazione italiana dalla fama dei Trecentisti in poi.

Il pensiero della sincronia dialettale mantenuta nell'oralità, portò il Manzoni a ricercare anche in quei documenti che avevano molto da dire sulla lingua parlata, ed iniziò uno scrutinio di scrittori comici, o medi², aggiungendo alla sincronicità anche la diacronicità delle varianti³. Il mantenimento del significato nel tempo lo persuase così sempre di più dell'esistenza di valori linguistici condivisi in Italia.

Questa sua primaria idea di coesistenza funzionale tra milanese e toscano, lo porterà ad uno studio approfondito dei dialetti e della lingua. Il suo lavoro giungerà ad una teoria rivoluzionaria, che metterà in primo piano l'aspetto orale della lingua e sfocerà nella sua famosa teoresi dell'*Uso*.

In questa disamina evidenzieremo alcune postille manzoniane, che testimonieranno inizialmente il lavoro pratico dello scrittore in cerca di lingua, che confronta appunto toscano e milanese. Ripercorreremo inoltre le tappe logiche del suo pensiero linguistico, per poi dimostrare come quelle postille furono soltanto la prima fase di un'intuizione, che portò a risultati molto più notevoli. Le postille alla Crusca veronese saranno infatti la prima testimonianza di un'idea di sincronia diffusa, tra i diversi dialetti, e la 'lingua', che il Manzoni andò predicando per tutta la sua vita, raggiungendo risultati sorprendenti in questo campo della linguistica.

Una delle principali novità manzoniane rispetto alle teorie contemporanee, fu quella di sostenere che una lingua è tale solo se è usata e viva, questo significherà, per il nostro linguista *ante litteram*, che essa è negoziata dal popolo che la usa. Lo scrittore osservando così la realtà italiana, e convinto che un significato diffuso esiste solo perché il popolo lo ha contrattato socialmente, cercherà di dimostrare, che nel caso italiano, esso si sia potuto diffondere per le due cause principali sopra citate: la base semantica latina, e la contrattazione avviata da tempo con il toscano. Così i primi lemmi postillati dal Manzoni alla Crusca, si dispiegheranno come quella prima tappa di un percorso che svilupperà tesi originalissime, e augurabilmente, faranno superare quell'idea superficiale, che ancora esiste, di un Manzoni esclusivamente 'fiorentinista'⁴.

Tra il rifacimento del primo abbozzo, il *Fermo e Lucia*, e la preparazione della prima edizione del romanzo, i *Promessi Sposi* 1825–1827, Manzoni appellandosi alla varietà di lingua viva, di cui aveva perfetta conoscenza, cioè il dialetto milanese, postilla quei termini che sembravano avere lo stesso valore nella lingua 'ufficiale', il toscano. La sincronicità delle due varietà lo spinge quindi a procedere nella sua ricerca. Come già si è avuto modo di accennare, per il Manzoni una lingua è tale solo se è 'orale' e, dopo aver individuato la consonanza toscano-milanese coeva, prova a ricercare le stesse espressioni nei testi 'medi'. Il loro riscontro, come detto, lo convinse ancor di più a continuare a muoversi sulla strada di questa sua prima intuizione. Di fatto, le idee del Manzoni, come vedremo, mai si smentiranno, anzi si svilupperanno, approdando a quelle deduzioni avanguardiste di cui abbiamo accennato.

Riproporremo un prototipo di postille alla Crusca, facendo riferimento alle divisioni di Maurizio Vitale negli *Scritti linguistici*. Le postille scelte saranno presentate in ordine tra quelle mantenute dalla ventiseptena alla quarantana; quelle di cui

lo scrittore aveva riconosciuto la sovrapponibilità milanese-toscano mutate però dalla ventisettona alla quarantana; e quelle che mostrano l'ansioso desiderio di Manzoni rimasto inappagato di riconoscere tali voci oltre che negli scrittori comici la vitalità nell'uso vivo toscano.⁵ Al primo gruppo appartengono *Amico*, *Di ragione*, *Scalmanato*; al secondo *Assettare*, *Fare viso*, *Pattare*; al terzo *Impuntare*, *Subbietto*.

AMICO. Sust. Che ama d'amicizia, ecc.

Amico, coll'articolo, s'adopera ad accennare persona della quale già si sia parlato, o che facilmente possa essere intesa, ed è modo usitatissimo anche in Lombardia. *Sacch.*, nov. 153. Quanto più aspettavano l'amico, tanto più si dilungava. E nov. 167. E vedute più e più giunse a quella dell'amico. *Malm.*, 10.41. e si comincia il giuoco, Al suon del quale l'amico scomparisce. Buon., *Fier*, III^a.5^o. I^a. L'amico ha fitto il capo in quegli argenti. Caro, lett. Al Varch., t. 2, p. 85: Vedete se l'amico è per guarir dell'umore, quando procura infamia a sé stesso.»⁶

Nella quarantana: «Ma l'amico [...] disse di nuovo»; «Oh! disse l'amico».⁷

DI RAGIONE. Posto avverbialm. vale Con ragione, Per ragione; e talora è Termine legale, e vale Secondo che porta la ragione, ecc.

Di ragione, in milanese vale anche: secondo ogni probabilità di sicuro, e simili. E credo che un egual forza abbia pure in toscano, come da quest'esempio del *Malm.*, 6. 92. Perché, s'e' muovon l'armi, di ragione, Se dal capo l'esercito è condotto, Innanzi a tutti marcerà Baldone. E Magal., *lett. scient.*, 9.^a in principio: Io vi racconterò il fatto, del quale di ragione mi avrei a ricordare, perché seguì ier sera»⁸.

Nel romanzo: 'Di ragione, i birri non si saran fatti in pezzi'; 'Lucia, di ragione, sua signoria illustrissima penserà a metterla in salvo'.⁹

SCARMANATO e SCALMANATO

Add. da' loro verbi; Che ha presa la scarmana. [...]. *Malm.*, 1. 29. Che i suoi lacchè spediti, e concì male Si rimasero l'uno all'osteria, E l'altro scarmanato allo spedale. Il. Minucci in nota a questo dice: Qui intende affaticato dal viaggio -*Scalmanato* in senso assai vicino a questo è vocabolo usitatissimo in Lombardia. Riscaldato per fatica»¹⁰.

Nel romanzo sia nella ventisettona che nella quarantana 'affacchinarsi, dico, e scalmanarsi più del solito'.¹¹

ASSETTARE

Acconciare, Accomodare. Lat. *aptare, accomodare, concinnare*. [...]. Dante 'E come là tra li Tedeschi lurchi Lo Bivero s'assetta a far sua guerra' (Inf. 17), [...] Boccaccio 'Dove le nuove spose, con molte altre donne, già a tavola erano per mangiare assettate' (nov. 41. 30).

Manzoni dice 'in questo esempio credo valga propriamente sedersi, come nel dialetto milanese; e così in quel'altro del Bocc. stesso: umile ne' più bassi luoghi tra le donne m'assettai. *Fiamme*. Ed. Parma, p. 137'.»¹².

FARE VISO

(L) *Variamente*, Bocca., g. 1. n. 10. Il maestro, sentendosi assai pugnere, fece lieto viso, e rispose [cioè: Dissimulò], e finse di non essersi accorto della puntura. Bocca., g. 2. n.

9. Veggendol ridere, auspico, non costui in alcuno atto l'avesse raffigurato; ma pur, fermo viso facendo, disse [Viso serio].

Manzoni commenta 'non pare che significhi viso serio, che qui non verrebbe a proposito, ma sibbene: faccia tosta. Milanese: muso duro'¹³.

PATTARE

Pareggiare, Far pace; da Patta, la qual serve per pareggiare l'anno solare col lunare. Lat. aequare, exaequare. [...] Varch., Ercol. 143. Io non posso né vincerla con esso voi, né pattarla.

Manzoni: 'viene manifestamente da patto. E non si adopera credo in questa locuz. comunissima anche in Lombardia',¹⁴.

IMPUNTARE

Dar di punto in checchessia. Latin, punctim ferire.

Impuntare in qualcosa, vale Averci difficoltà.

Impuntare, vale anche Posarsi, o Fermarsi su checchessia. ecc.

Impuntare, per Iscordarsi, Venir meno la memoria in alcun recitamento.

Manzoni: 'Impuntarsi, vale ostinarsi in una cosa. Caro, lett. a M. 'Io m'ero come impuntato a non iscrivermi per un pezzo: [...]. – E voce dell'uso in Lombardia e nel senso metaf. E nel proprio accennato nell'es. addotto [...]. Verificare se sia voce vivente in Toscana.'¹⁵.

SUBBIETTO, e SUBIETTO

Sust. Soggetto. Latin, subjectum, materia. Ecc.

(L) *Franc. Barb. 244. 15. E co' li tuoi subjecti (sudditi) Sieno ancor vie più stretti. E 289. 15. Li subjecti tutti Se non son sordi, e tutti, Poran quindi vedere ec. Stor. S. Silv. Nella Tav. Barb. Se quello, che ne' figliuoli de' nemici è già servato, ne' figlioli de' vostri subjecti non serveremo?*

Subietto. Vett. Ulivi, Class. p. 106. le marze, a questo modo, hanno più nutrimento per la gagliardia de' subbietti sopra i quali si è fatto il nesto.

-Risponde appunto al *sujet* de' francesi. Verificare se sia ancora usato in Toscana.'¹⁶.

Il Manzoni non ha usato tutte queste voci nel romanzo, ciò non inficia comunque la questione principale di questa disamina, cioè il riconoscimento di un'effettiva sincronicità dialettale, che dirà successivamente 'italiana'. D'altra parte questi esempi del Manzoni si mantengono nei dialetti, fanno parte della tradizione letteraria, e oggi del lessico italiano.

Il mantenimento di questi lemmi nei dialetti, e nell'italiano, ci porta a valutare come corrette le sue prime considerazioni. Come detto, esse saranno la prima traccia di un disegno circolare che si chiude tornando su se stesso, sviluppando una teoria molto più considerevole e avanguardista.

Osserveremo come effettivamente il Manzoni non farà altro che confermare, dispiegandola, la sua prima convinzione, cioè quella di una semantica mantenuta nel passaggio latino – dialetti, e di una sincronicità diffusa grazie all'uso.

Subito dopo le postille alla Crusca veronese il Manzoni è invitato dal Cesari a commentare la sua traduzione della *Vita dei SS. Padri* di Domenico Cavalca del

1270–1342. Il Lombardo rifiuta, e nelle due lettere, mai spedite, ne spiegherà i motivi. Le due minute sono la seconda testimonianza linguistica in cui vedremo maturata l'idea di sincronicità italiana. Manzoni aveva già pubblicato la ventisettesima e aveva già soggiornato in Toscana; questo aveva accreditato l'idea della convergenza dialettale. Iniziò così a raccomandare di rivolgersi al toscano 'vivo' per le voci mancanti in italiano, nonché rimedio ragionevole che ribadirà fino al suo scritto edito, la *Relazione*, ma spesso male interpretato¹⁷.

Il Manzoni sostiene così contro il Cesari, il quale credeva che la lingua fosse solo quella conservata negli scritti dell'aureo Trecento, e non di certo qualcosa assimilabile all'espressione popolare, che bisogna rivolgersi all'uso (lingua viva/parlata), perché molte parole e locuzioni, che non si ritrovano negli scritti moderni, sono vivissime «[...] nelle bocche della gente, e non di Toscana solo, ma d'una buona parte d'Italia, o di tutta». E intraprese ad accreditare la sua tesi, per cui molta di questa nostra lingua, dice, «ha una grande conformità, non già di suoni, ma d'intento, d'effetto, di significanza»¹⁸, insomma, «un gran numero di parole e di locuzioni spieganterissime, e vicine (comparativamente) a questa accettazione universale»¹⁹, che è appunto l'uso.

Le idee dei significati comuni si sviluppano successivamente nella dissertazione contro il *Sistema* di P. Cesari, che avrebbe dovuto essere, invece, la seconda redazione del suo trattato incompiuto, *Della lingua italiana*, iniziato nel 1830-'31 e concluso nel 1859. Le critiche al sistema del purista dimostrano come la sua idea di sincronicità sia acclarata da tesi vincolanti, che sappiamo ragionevolissime, grazie ai progressi della linguistica moderna. Nonché il peso della negoziazione sociale, il primato dell'oralità, e conseguentemente l'arbitrarietà dell'*Uso*. Per cui quando confermerà la frase del Cesari secondo cui «è analogo alla ragione e conforme all'esperienza il dire che gli uomini fanno le lingue, cioè le mutano, le derivano», vorrà dire che è il popolo, attraverso l'uso orale e la contrattazione, ad avere il potere di introdurre «parole nuove di significato, come di suono, o di suono soltanto», e nello stesso tempo di alterare «parole, o nella desinenza o nella radice medesima». E che una lingua non è,

«un acquisto simultaneo e un abbandono simultaneo d'una gran quantità di parole, (o) un prender corso molte leggi grammaticali e scaderne molte altre», ma «quelle che riescono [riusciranno] a diventar parte d'una lingua, debbono di necessità riuscirvi dopo un più o men lungo intervallo, e poche alla volta»²⁰

e sotto la consacrazione dell'*Uso*.

Il Manzoni dunque è perfettamente consapevole, e avanti tempo, del meccanismo e del funzionamento di una lingua, nonché della sua evoluzione. Allora quando constata l'esistenza sincronica e diacronica del lemma, o della locuzione, è assolutamente convinto che esso sia da riconoscere come parte di una lingua 'comune', e nel nostro caso 'italiana'.

Manzoni è colui che non prescinde mai dalla realtà di fatto, come dimostra d'altronde la sua teoria dell'uso e il riconosciuto valore dell'oralità. Dedicarsi al

vero e, dunque, osservare la lingua reale, significava, come detto, nel caso italiano, osservare i dialetti. Questa pratica, iniziata con le postille alla Crusca veronese e proseguita, e progredita, un'idea considerevole. Il Manzoni, continuando a notare come gli uomini li usassero universalmente e che

«[...] non è da sperare che il costume di servirsi di tali idiomi [...] cessi, né diminuisca, se non in proporzione che si possiede in comune un idioma, un linguaggio, una lingua, come volete, la quale sia atta a prestar gli stessi servizi [...]»²¹,

constata come sia necessaria una soluzione. Dunque, appurata ormai la sincronicità, propose il 'rimedio', cioè quello di fare riferimento al dialetto più 'famoso', quello fiorentino, e proseguire il percorso da lungo tempo iniziato. Il Manzoni si era infatti persuaso che i dialetti mutassero adattandosi al toscano da quando esso era stato posto a lingua ufficiale e comune, dal Cinquecento in poi²².

Per agevolare la diffusione di una lingua comune si mosse allora sulla strada della conformità, e nel *Sentir messa* (1835 circa), ribadisce quello che aveva da tempo constatato:

«[...] i vostri idiomi (dico quasi tutti, e i più notabili) hanno, per esser d'una sola famiglia, questo vantaggio d'esser pure intesi tanto o quanto, più o meno, anche fuori dal luogo di cui son propriamente idiomi. [...]»²³,

ed arriva ad affermare, che la sincronicità italiana, oltre all'origine comune, è data dal fatto che gli italiani delle diverse regioni, avevano già avviato una contrattazione sociale con il fiorentino. «[...] Se il ramo si coglie in tutte le parti d'Italia, gli è che l'albero è stato in tutte prorogato, ed ha allignato più o meno»²⁴.

D'altronde sembra proprio che il Manzoni sapesse che senza un perno al quale riferirsi non vi sarebbe potuta essere contrattazione²⁵; e la sua scelta era solo un rinverdire, quello che in maniera naturale si faceva in Italia da cinquecento anni²⁶.

Ebbene il nostro scrittore parte da una traduzione di cui cerca la congruità toscano - milanese, e di fatti la trova; dopo il soggiorno a Firenze si convince sempre di più che i dialetti abbiano sviluppato un uso sincronico per due motivi, la base latina, e la contrattazione con il toscano. E solo dopo tutto questo, proseguendo i suoi studi dialettologici, giungerà al maturo epilogo, in quella che avrebbe dovuto essere la quinta redazione del suo trattato incompiuto (1840–1859), che

«[...] anche in quella marmaglia di codici, c'è una quantità di vocaboli identici, e affatto latini; sono anzi la maggior parte e, per dir così, il fondo; [...] Ai vocaboli più o meno esclusivamente milanesi, piemontesi, veneziani, napoletani, [...] che rendono tanto vario lo scrivere in tutta Italia, bisogna aggiungere un altro genere di varietà, voglio dire una quantità di vocaboli italiani, che ci stanno con significati, più o meno esclusivamente piemontesi, milanesi, [etc.]»²⁷.

La conclusione di questa disamina è pertanto quella di valutare come esatta la prima intuizione sincronica del Manzoni: i lemmi postillati alla Crusca veronese, presi in esempio, sono semanticamente riconducibili al latino, si ritrovano nei Trecentisti, passano per scrittori dei secoli successivi di minore importanza ma popolari, si mantengono invariati nei dialetti, e tutt'oggi fanno parte dell'italiano.

Il lavoro dello scrittore sulla lingua è stato cinquantennale, e il suo scritto edito, appunto la *Relazione* del 1868, fu solo l'esito ultimo di un percorso molto più fruttuoso. E si confida nel fatto che adesso appaiano molto più chiare quelle sintetiche idee esposte in uno dei tre scritti editi del Lombardo, come «essendo le lingue imperfette e aumentabili di loro natura» dipendono dall'uso, che dà vita a «locuzioni comuni», che hanno acquistato «nell'uso medesimo tutta la pronta e la sicura efficacia di significazioni proprie»²⁸; e quelle valutate male, come la soluzione pratica dell'allestimento di un vocabolario fiorentino, che sarebbe potuto essere rivelatore di «*un'uniformità inaspettata tra di loro e col fiorentino*» (mio il corsivo), e avrebbe favorito così l'acquisizione linguistica²⁹.

Seguendo la cronologia degli scritti sulla lingua dello scrittore milanese, i nostri prototipi di postille alla Crusca veronese, sono stati l'esempio da cui partire per sviluppare e proseguire la ricerca di filologia manzoniana. Essa rientra in una prospettiva d'indagine molto più vasta, che è appunto quella di dimostrare le avanguardiste idee dello studioso. È ancora da rendere universale il fatto che lo scrittore individuando il problema binario della società italiana (lingua/dialetto; scritto/parlato), non trascurando il peso dei dialetti nella costituzione di una lingua, e facendo leva sull'origine comune e sull'uso, si ritaglia un posto da linguista, in una posizione rivoluzionaria per i suoi tempi e lungimirante per i nostri, e sviluppa tesi, come quelle della sincronicità, che si diffonderanno nella storia della linguistica solo dopo la lezione saussuriana³⁰.

Il Manzoni con atteggiamento tenace dovette difendere ragionevoli idee, come quelle di insistere sull'aspetto orale della lingua, sul valore dell'uso condiviso, sulla base dei significati comuni dei diversi dialetti italiani, molti dei quali si erano diffusi sincronicamente. E insiste in ogni suo scritto sull'elemento comune, perché avrebbe potuto agevolare, quello che di fatto ancora in Italia mancava, una lingua unica. E facendo riferimento all'iniziale metafora del disegno manzoniano di un cerchio che si chiude, tornando su se stesso, e in maniera assolutamente coerente, affermiamo ancora, che le postille alla Crusca sono il primo passo da cui sono state maturate idee straordinarie, di cui abbiamo cercato di ricostruirne una sintesi, per consentire una lettura più chiara della linguistica manzoniana.

Il nostro Manzoni linguista aveva primieramente intuito che il latino, lascia ai dialetti una base semantica importante, e che nel caso italiano, essa abbia potuto sviluppare un uso sincronico, avvantaggiato poi dalla diffusione di uno di essi tra gli altri.

NOTE

- ¹ Il termine ‘toscano’ sarà usato successivamente anche come sinonimo di ‘fiorentino’, come è di norma nella filologia manzoniana. M. Vitale, in *A. Manzoni – Scritti linguistici*, a cura di M. Vitale, Torino, Utet, 1990.
- ² «Ogni epoca ha un carattere suo proprio, una maniera, per così dire, che si fa scorgere negli scritti dozzinali [...]. In Italia, poi, spesso e forse ad ogni epoca, oltre la maniera generale v’ebbe in ciascuno Stato e *principalmente in ciascuna città capitale una maniera particolare per dir così una sotto-maniera che era una modificazione di quella: ne riteneva alcuni caratteri e ne aveva altri suoi propri. Erano come tante varietà d’una specie.*» (mio il corsivo) Alessandro Manzoni, *Dalla seconda Introduzione al Fermo e Lucia*, in *Ivi.*, p. 71.
- ³ D. Isella, *Postille al vocabolario della Crusca nell’edizione veronese*, Milano, Centro nazionale studi manzoniani, 2005, p. XVIII.
- ⁴ «Sulla convergenza milanese-fiorentina e più in generale dialettale-toscana il Manzoni avrebbe insistito più volte sino all’ultimo del suo scritto». M. Vitale, note alle *Postille alla Crusca veronese*, in *Scritti linguistici*, cit., p. 112.
- ⁵ *Alessandro Manzoni, Scritti linguistici*, a cura di M. Vitale, Torino, cit., pp. 95–97.
- ⁶ Gli esempi puntati ritrovati dal Manzoni e postillati accanto alla voce del vocabolario veronese sono: Francesco Sacchetti (1332–1400), *Trecentonovelle*; Lorenzo Lippi (1606–1665), il poema *Malmantile*; Michelangelo Buonarroti il giovane (1568–1642), la commedia *La Fiera*; e la lettera a Benedetto Varchi dalle *Lettere familiari* di Annibal Caro (1507–1566), in *Ivi*, p. 97.
- ⁷ *I Promessi Sposi*, a cura di L. Caretti, Einaudi, Torino 1971, pp. 337 e 376.
- ⁸ L’esempio che aggiunge è: *Lettere scientifiche ed erudite* di Lorenzo Magalotti (1647–1712), in A. Manzoni, *Scritti linguistici, Ibidem*, pp. 100–101.
- ⁹ *I Promessi Sposi*, a cura di L. Caretti, cit., pp. 369 e 544.
- ¹⁰ A. Manzoni, *Scritti linguistici*, cit., p. 109.
- ¹¹ *I Promessi Sposi*, a cura di L. Caretti, cit., p. 283, 11.
- ¹² A. Manzoni, *Scritti linguistici*, cit., p. 98.
- ¹³ A. Manzoni, *Ivi.*, p. 103.
- ¹⁴ A. Manzoni, *Ivi*, p. 106. «Varch. Ercol.» sta per *L’Ercolano dove si ragiona delle lingue e in particolare della Toscana e della Fiorentina* di Benedetto Varchi (1503–1565).
- ¹⁵ A. Manzoni, *Ivi*, pp. 103–104.
- ¹⁶ A. Manzoni, *Ivi*, p. 110. «Vett. Ulivi, Class.» indica il *Trattato delle lodi e della coltivazione degli ulivi* di Pietro Vettori (1499–1585).
- ¹⁷ «Anche gli antitoscani più accesi e i classicisti illuminati, convinti che ci fosse già in Italia una lingua comune scritta e grammaticale, ricorrevano al tosco-fiorentino vivo per integrare le insufficienze dell’italiano letterario» M. Vitale note alle *Relazione*, in *Scritti linguistici*, cit., p. 552.
- ¹⁸ A. Manzoni, cit., pp. 119–134.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ A. Manzoni, *Dal sistema di P. Cesari*, in *Scritti linguistici*, cit., pp. 162–183.
- ²¹ A. Manzoni, *Della lingua italiana VR*, *Ivi*, pp. 310–318.
- ²² Nel disegno manzoniano, tutt’ora valido, della sovrapponibilità tosco-milanese, rientra coerentemente questa ricerca della conformità e concordanze degli usi dialettali con il toscano. Del resto il Manzoni era da tempo convinto della esistenza di una larga solidarietà dialettale, elevata a forma toscana, in Italia. M. Vitale, note al *Sentir messa*, *Ivi*, p. 256.
- ²³ A. Manzoni, *Sentir messa*, in *Scritti linguistici*, cit., p. 212.
- ²⁴ A. Manzoni, *Ibidem*.

- ²⁵ «Manzoni è colui che nel nostro pensiero linguistico giganteggia per novità, la più originale e organica che la nostra tradizione ci offra, dai fondamentali concetti di uso, di lingua e dialetto, di unità idiomatica, della funzione comunicativa (sociale) del linguaggio, del costituirsi di una lingua comune per la prevalenza culturale e politica di un centro unificatore». G. Nencioni, *Quicquid nostri praedecessores... per una più piena valutazione della linguistica preascoliana*, in «Arcadia. Accademia Letteraria Italiana. Atti e memorie», S. III, II, 2, 1950, pp. 3–36.
- ²⁶ [...] Se cinquecent'anni che si disputa [...] è che sono anche cinquecent'anni che, in mezzo alle dispute, indipendentemente dalle dispute, malgrado le dispute, la cosa cammina, la lingua italiana fa, senza interruzione e imperturbabilmente, il suo mestiere di lingua [...]. A. Manzoni, D L I, C I *Dello stato della lingua in Italia, e degli effetti essenziali delle lingue*, DLI5R, in *Scritti linguistici*, cit., pp. 319–373.
- ²⁷ A. Manzoni, *Ibidem*. M. Vitale dirà che lo sforzo del Manzoni fu quello «di cercare in ciascun dialetto quel che v'ha di comune a tutta Italia, di conformare la lingua scritta alla parlata», note al DLI, CI, *Ibidem*.
- ²⁸ A. Manzoni, *Ibidem*.
- ²⁹ Sul metodo contrastivo manzoniano si basarono molti degli studiosi successivi che condividevano l'idea di una sincronicità dialettale italiana, primo fra tutti Francesco D'Ovidio, e poi anche Luigi Morandi. In Francesco Bruni, *Il concetto di uso e l'approccio sincronico*, in *Per la linguistica generale di A. Manzoni*, pp. 101–105.
- ³⁰ [...] In Manzoni c'erano [...] tutti principali concetti dibattuti da grammatici o stilisti, puristi o «lassisti» ripresi e conclusi con dimostrazioni stupende, che ci domandiamo perché mai non siano citate alla pari o in vece di altre, di noti e grandi linguisti d'oltralpe, i quali sono giunti ad una concezione sociologica del linguaggio vari decenni dopo il Manzoni». G. Nencioni, *Quicquid nostri praedecessores*, cit. e F. Bruni, *Il concetto di uso e l'approccio sincronico*, in *Ibidem* pp. 83–86.

Recensioni

La cabala unificante del Carnevale

GYÖRGY SÁGI

Maschera ti saluto!

Traduzione in italiano di József Nagy

La Bussola, Roma 2022

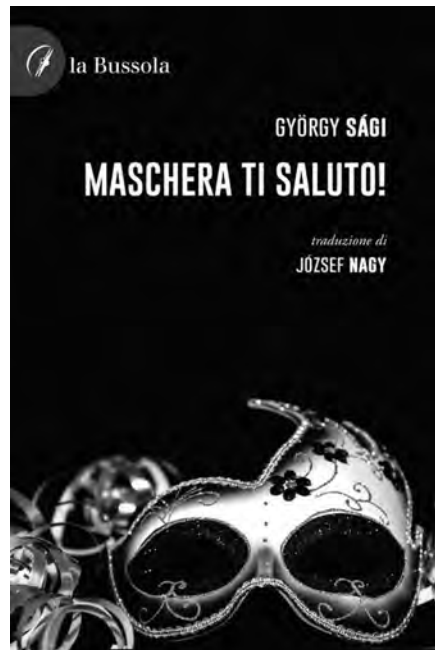
pp. 332

MARINO ALBERTO BALDUCCI

In una sensibile ed espressiva traduzione in lingua italiana, a cura del dantista József Nagy della Università di Budapest, è da poco uscito *Maschera ti saluto!*, per i tipi della casa editrice romana La Bussola. Si tratta di un romanzo fra i più noti dello scrittore ungherese György Sági; e questa è la sua prima opera pubblicata in Italia. György Sági, romanziere famoso e consulente giuridico, per vari anni è stato presidente dell'Associazione Culturale Ebraica Ungherese. Senza dubbio i riferimenti alle tradizioni e alla spiritualità giudaica sono ogni volta una presenza costante nelle sue opere, come di certo in questo romanzo ambientato nella Venezia del Quattro e Cinquecento, all'epoca della costituzione del Ghetto della Giudecca per volontà del Consiglio Maggiore della Serenissima Repubblica.

Devo dire che come dantista ho accettato di scrivere questa recensione principalmente per amicizia nei confronti del traduttore, ma anche con un po' di timore, non ritenendomi certo un esperto di letteratura ungherese. In ogni modo, i contenuti simbolici dell'opera in questione mi hanno a poco a poco coinvolto in un caleidoscopio di rimandi

incrociati che spiritualmente hanno determinato molteplici riflessioni su dei valori fonda-



mentali che sono intuiti anche nella visione dantesca dell'altro mondo: così, finalmente, mi sono sentito a mio agio in questa presente disamina critica.

Apparentemente siamo di fronte a un romanzo storico molto coinvolgente, per l'accurata descrizione di ambienti d'epoca e di situazioni politico-sociali in cui la tensione fra ebrei e cristiani emerge, in tutte le più varie forme di angherie e discriminazione a cui questi ultimi si trovano ad essere sottoposti. Non siamo comunque davanti a un'ingenua difesa della vittima di fronte ai torti degli oppressori. L'autore piuttosto è interessato a proporci attraverso questo quadro d'epoca una sottile analisi dei misteri dell'animo umano in generale con il suo continuo oscillare tra virtù e vizio e nei suoi diuturni tentativi di ipocritamente dissimulare la realtà del suo essere e del suo sentire, per sopravvivere tra tutte le leggi, le tradizioni e le costrizioni del mondo in cui si trova ad esistere e ad operare.

Il protagonista dell'opera è Elia, un intelligente e scaltro mercante di spezie: è un giovane onesto, di aspetto parecchio attraente. Attira con il suo fascino le attenzioni di molte donne. È ebreo in una città cristiana, appunto Venezia. È naturale immaginare come le varie sue avventure amorose genereranno intrighi e problemi. La bellezza del corpo di questo giovane uomo e anche quella della sua amata sorella Diamante portano sconvolgimenti nelle loro vite, a causa di amori complessi a volte sinceri a volte superficiali, violenti e crudeli. Diamante rimane vittima di stupro da parte di un aristocratico senza cuore. Elia invece conquisterà un'avvenente nobile vedova veneziana, Francesca, che sarà pronta a sacrificare tutta se stessa per lui e i loro figli, arrivando così a abbandonare la sua famiglia, i suoi beni e la città che lei adora in nome di un vero amore assoluto. Simile amore per lei e per il suo sposo diventerà causa di conoscenza di sé e dei misteri profondi del nostro vivere in questa realtà materiale.

La Venezia quattrocentesca e cinquecentesca con la sua comunità ebraica si trova a avere due carnevali: quello propriamente

detto, caratteristico del mondo cristiano, e quello di tradizione giudaica, la festa che è denominata *Purim* e che fa seguito al primo evento carnevalesco, prolungando così in laguna la pausa invernale dei festeggiamenti. Il Carnevale è altro tema di questo libro e si intreccia al primo descritto, cioè a quello delle avventure amorose. È questo un momento in cui trionfa la libertà in cui l'identità consueta e spesso vissuta con senso di costrizione può essere dimenticata, attraverso i travestimenti del corpo e la maschera che copre i volti. Nel Carnevale trionfa il gran lusso e l'ostentazione delle ricchezze, mania che ossessiona la vita dei veneziani; in esso si sfoga pure senza più freni anche il desiderio carnale, in ebbrezza di seducenti festini e di orge. Questo momento dell'anno presenta una festa materialistica, spesso immorale e pure devota alla bellezza, non solo a quella dei corpi umani ma anche a quella dei luoghi adorni di luci, fiori e damaschi preziosi, dei variopinti costumi impresiositi di gemme, di misteriosi e sgargianti mascheramenti in ostentazione di strani beccchi di uccelli, arabeschi di piume e di lustrini. Il bello inizia, entro la festa, alla contemplazione del Vero e magari permette — inconsciamente — di assaporare l'Eterno. In questo senso la festa di *Purim* è più eloquente e direttamente significativa, nel suo ricordo di un fondamentale episodio biblico, sintetizzato da Dante nel suo poema:

Poi piovve dentro a l'alta fantasia
un crucifisso, dispettoso e fero
ne la sua vista, e cotal si moria;

intorno ad esso era il grande Assüero,
Estèr sua sposa e 'l giusto Mardocheo,
che fu al dire e al far così intero.

Purg. XVII, 25–30

Il Carnevale *Purim* si ricollega a tempi lontani ed emblemizza la gioia del popolo ebraico che riesce a scampare allo sterminio architettato nell'ombra da un malvagio ministro, Amàn, grazie al coraggio di una regina, Ester, nipote del saggio Mardocheo, profeta e consigliere reale. Ester, nascondendo l'identità

ebraica, a causa della sua grande avvenenza, ben presto era entrata nelle grazie del re Assuero: e questi infine l'aveva sposata. Il simbolo dell'identità nascosta, capace di favorire i trionfi gioiosi di una libertà riconquistata dalla bellezza, traspare dunque nel *Purim*: a ciò si unisce il tema cruciale dell'amore che, in questo caso veterotestamentario, porta il gran re verso l'approvazione di un'opera di giustizia. L'amore trascende la legge, le convenzioni e discriminazioni; cancella l'intolleranza di una cultura per l'altra; promuove il rispetto reciproco, in nome di verità profonde obliate dagli uomini a causa dell'egoismo e del volere di sopraffazione. Il romanzo di Sági attraverso il grande amore di Elia e Francesca dimostra questo, offrendo così un messaggio di tolleranza a favore dell'integrazione fra i popoli di tutto il mondo. E tale messaggio è valido sempre e pure coinvolge direttamente le sfide del nostro tempo.

Dante ricorda nel suo poema (*Par.* VII, 19–120) che l'uccisione di Cristo voluta da tanti sapienti del popolo ebraico a Gerusalemme ha rappresentato da un lato un'enorme colpa davanti a una vittima pura, totalmente pura. E questa colpa storicamente sarà vendicata da Tito (*Purg.* XXI 82–84) con la sottomissione della Giudea e la distruzione del tempio di Salomone. Però – cristianamente parlando – tutto quello che è parte dell'uomo non è mai univocamente buono o cattivo (*Mc.* 10, 18) perché ogni cosa si mischia: nel bene serpeggia il male, sostanzialmente, e quest'ultimo spesso può aprirsi alla luce e trasformarsi. La morte di Cristo, per i credenti, è evento purificante assoluto: è morte-vita, ci inoltra nel Regno della cosa unica, unificata in nome di un sentimento di amore, amore assoluto e sacrificio d'amore. La Verità rifiutata dal popolo eletto, dopo la Pentecoste e discesa di Spirito Santo sarà diffusa a tutto il mondo e su essa si costituiranno nei tempi le più illuminate istituzioni rivolte alla difesa della libertà e della pace. In nome di cosa avviene questo miracolo? Lo Spirito Santo è l'amore, accettazione dell'altro ad ogni costo e difesa dell'altro dall'arroganza dei persecutori che

minano i sacri principi di uguaglianza e fraternità diffusi dall'*Evangelo*.

György Sági a più riprese, da uomo e giurista sapiente, promuove in *Maschera ti saluto!* la tolleranza, guardando con una certa ironia alle tensioni e discriminazioni che hanno segnato i rapporti fra ebrei e cristiani nella Venezia del Quattrocento e del Cinquecento; in questo modo la sua vicenda avventurosa diventa specchio simbolico di situazioni drammatiche che costantemente riemergono in varie epoche storiche, fra queste culture specifiche da lui descritte e pure fra molte altre culture, sempre all'insegna dell'intolleranza del sacrosanto diritto ad essere differenti. Quest'ultima caratteristica è solo superficiale. Infatti, in questo romanzo, come uno dei suoi personaggi più interessanti (un rabbino) ci mostra, sono profonde e sostanziali le somiglianze fra la visione che è tipica – o almeno dovrebbe esserlo – di tutti i fedeli cristiani e quella dei loro fratelli maggiori, gli ebrei. Fondamentale, per introdurre una simile riflessione, è l'episodio neotestamentario della donna adultera che sta per essere lapidata (*Gv.* 8, 1–11), la quale in seguito viene salvata da Gesù di Nazaret, quando poi tutti attorno a lei riconoscono che nessun uomo è degno di poter scagliare la prima pietra: perché noi siamo in un modo o nell'altro dei peccatori, tutti carenti di perfezione. Soltanto Dio può giudicare chi possa essere un uomo migliore o peggiore di altri. La legge è importante, comunque ha sempre dei limiti. Solo un giudizio è veramente perfetto: quello di Dio, che conosce fino alla fine il mistero dei nostri cuori. «*Questa è l'essenza della nostra fede*» – dice il rabbino (pag. 197) – «*Ma in questo forse non siamo tanto lontani, giacché il vostro Cristo ha detto all'adultera che scagli la prima pietra su di lei colui che è senza peccato. E tutti, proprio tutti, se la sono svignata. Nessuno è rimasto lì, neanche un ebreo. Ed è certamente accaduto così, conosco bene la mia razza*».

I riferimenti teologici biblici abbondano in questo romanzo: e poi nasce in noi una certa sorpresa, in quanto esso ci appare anche spesso intessuto di eventi che assumono

pure un'intensa e conturbante densità erotica. Ma tutto ha una profonda coerenza spirituale. Gli accoppiamenti fra i sessi – entro i segreti sgargianti del Carnevale – diventano infatti nell'opera di György Sági degli specifici simboli di una tensione alla concordia e all'unione fra uomini e donne di varie culture: fra ebrei e cristiani senz'altro, ma anche fra i musulmani, per la presenza di schiavi e di schiave moresche nella Serenissima Repubblica raffigurata. Precisamente, in ben due casi (pagg. 51, 227) ricorre l'emblema del neonato affidato alle onde in un canestro e adottato da madri non naturali. Il riferimento è ovviamente a Mosè, come segno di rinnovamento per la cultura giudaica proprio attraverso l'assimilazione di un'altra cultura, l'egizia. E se la prima è sinonimo di grande fede, di un sentimento profondo che porta al contatto con Dio, la seconda rispecchia l'enorme sapienza stellare dei grandi studiosi dei mutamenti del cielo e dei suoi influssi sull'acqua e sulla terra, sopra le coltivazioni e poi anche nei vari rapporti fra gli uomini.

L'incontro fra le culture diverse si mostra dunque rischioso e fomite di tensioni fra tutti i viventi materialisti ed egoisti; ma per i più saggi – le grandi anime – questo è occasione di accrescimento. Mosè, ebreo egizio, diventa metafora appunto di tale evoluzione ideale che unisce fede e intelligenza, attraverso cui indubbiamente il sogno del patriarca Giacobbe e della scala del paradiso potrebbe un giorno farsi realtà, unendo gli uomini di tutto il mondo in una perfetta concordia illuminata. E nel romanzo il rabbino di cui si è detto si chiama proprio Giacobbe, non certo per caso.

In alchimia, l'obiettivo finale è *coincidentia oppositorum*, associato a nozze mistiche, quelle fra il re e la regina, un matrimonio che porta alla creazione del *rebis*, la 'cosa unica', unione del polo maschile e femminile, pura allusione all'originaria concordia fra i contrari, quella all'origine della creazione divina e poi compromessa dal mal volere dell'uomo e dal suo peccato. In un tal senso, in due scene erotiche carnevalesche di questo romanzo (pagg. 103, 184), appare l'emblema del fallo, un fallo

creato dall'arte – in paste vitree di Murano: chiare, brillanti e cristalline – a imitazione degli attributi del doge. Esso permette alle donne di farsi uomo, per possedere altre donne. Ricorda il fallo dell'arte magica egiziana, quello creato da Toth e donato alla dea, per procreare sopra il cadavere evirato di Osiride ucciso dal perfido Seth. L'arte consente miracoli e ricomponne quanto nel mondo è imperfetto, come a Venezia il Carnevale, con i suoi scherzi e i suoi riti che mostrano donne-uomo e, assieme, anche uomini molto eleganti e abbigliati come se fossero donne. Lo stesso Elia, il protagonista, non sfugge al gioco di metamorfosi e appare a un certo punto (e non certo per caso) con un costume da regina Ester (pag. 131). In questo senso il romanzo di György Sági, con le sue variopinte avventure galanti, i suoi drammi e anche squisite e simboliche oscenità, introduce a realtà misteriose profonde. Il Carnevale a Venezia, ebraico e cristiano, ricorda infatti la meditazione paolina su quella fede innovativa che porta a morire alla legge – legge che taglia e divide e genera opposizioni – per nascere a nuova Vita nel Cristo, cioè nel verbo d'amore che è Verità: amore fra tutti gli uomini indistintamente, per rispecchiare l'amore divino che è intelligenza ed affetto, in quanto è padre e anche madre al contempo.

Dobbiamo poi ricordare, seguendo questa medesima linea ermeneutica, che un altro importante riferimento veterotestamentario in quest'opera è al *Rotolo di Ester*: il testo biblico che è ricordato e celebrato tradizionalmente nel *Purim*. Come si è detto, esso parla di amore rivelatore del vero e garante di piena giustizia contro gli intrighi maligni, ma ha pure complessi significati mistico-filosofici, cioè cabalistici. Il libro si unisce all'ultima, la più terrena, emanazione divina o *sephirah*, che è detta *Malkhut* ed è opposta a *Kether*; la somma manifestazione di eternità originaria e la creatrice, nell'albero sefirotico o schema di propagazione. *Malkhut* si definisce quale una 'sposa', come in attesa del proprio amore ideale e regale. Il primo uomo che è fatto di terra – Adamo – ha peccato, non ha contrad-

detto la donna ingannata dal serpe, non si è accontentato di custodire la creazione in contatto con il consiglio divino. Lui ha voluto il possesso del mondo egoisticamente e, dunque, è preda delle opposizioni del mondo creato. Smarrendo il prezioso contatto con l'unità, ha iniziato a concepire le cose in maniera divisa, come un astuto serpente che ha bifida lingua e che parla (e dunque pensa) in maniera dualistica e contrastante, conflittuale. A questo punto, solo l'amore più autentico, quello che è sacrificio di sé per il bene degli altri, reintrodurrà chi si è perso nel Vero Originario: questo è il significato del sacrificio di Cristo, come ci viene descritto mirabilmente da Dante nel passo del *Paradiso* che abbiamo citato.

Il maschio egoista si deve lasciare educare e trasfigurare dal femminile materno, deve imparare a sacrificarsi per i suoi figli, per la città, per il prossimo. Così, nel romanzo di György Sági, la nobile vedova veneziana – Francesca – diventa figura di questa evoluzione purificante che può ricongiungere al Creatore la sua materia creata, cioè *Malkuth a Kether*. Beatrice nella *Divina Commedia* ha questa stessa funzione. Sarà poi un caso che l'autore di questo libro, complesso, ammaliante e dai molti livelli di lettura, dia ai personaggi

fondamentali (Elia e Francesca) il nome del grande profeta che sali al cielo su un carro di fuoco, nella sua estasi e rapimento, e quello di San Francesco d'Assisi? Io non credo proprio: la mistica unisce ciò che è diviso. E dunque si legge, avvicinandosi alla conclusione di quest'avventura: «*Non ha nulla a che fare né con gli ebrei, né coi veneziani. In questa storia ci sono solo uomini e donne. E c'è anche Venezia in cui si può recitare tutto*» (p. 278).

'Maschera ti saluto!', frase che è il titolo di questo romanzo, ricalca in sé il benvenuto che i custodi dei vari palazzi patrizi veneziani rivolgevano agli ospiti, nelle serate di carnevale: le identità di quegli uomini e delle donne, i casati, il censo, i mestieri, le etnie, le religioni... tutto scompare dietro quel nuovo appellativo di maschera unificante. Così, in base agli aspetti di quest'analisi, il nome dell'opera di György Sági ci sembra assumere significati fecondi, esoterici, illuminanti.

Io non conosco la lingua ungherese, però devo dire che la traduzione italiana di questo romanzo da parte di József Nagy comunica invero molta emozione: è coinvolgente e aiuta a mio avviso musicalmente a cogliere echi segreti che attirano parti della vicenda fra loro e ne suggeriscono le più adeguate e possibili interpretazioni.

La solitudine delle altezze – Vicino ai classici italiani

IMRE MADARÁSZ
*Magasságok magánya –
Olasz klasszikusok közelében*
Hungarovox, Budapest 2020
pp. 268

ANNA BOGNÁR

Col suo solito stile accattivante Imre Madarász, noto scrittore e docente universitario, ha pubblicato un libro sui classici italiani: Petrarca, Boccaccio, Manzoni, Ariosto, Verga, Pascoli e tanti altri. Si tratta di scrittori e poeti che hanno elevato la letteratura italiana rendendola tra le più grandi della letteratura mondiale. Altezza e solitudine sono concetti correlati? Questa è una delle domande che si pone Madarász, esaminando la vita di questi autori di eccezionale talento. Potremmo affermare che il prezzo di questo talento sia la solitudine? Si tratta di questioni molto profonde e toccanti, anche perché ognuno di noi prova una certa empatia per gli artisti, in particolare per coloro che, spesso, vanno incontro ad un destino tragico. Ci offrono i loro pensieri tramite dei capolavori, tuttavia la loro vicinanza al Parnaso li allontana dalle persone. Anche noi lettori, nel leggere gli studi di questo libro, saremo in un certo senso soli, ma è anche vero che lettore e scrittore si incontreranno creando un legame letterario. Possiamo così conoscere meglio la lirica di Cecco Angiolieri, oppure approfondire le nostre conoscenze sulla poesia *Italia mia* di Petrarca. Gli aspetti da cui pren-



NC
12.2022

dono spunto le analisi di Madarász sono molto interessanti e mettono spesso a confronto varie concezioni filosofiche e letterarie. Tra i saggi su cui vorrei richiamare l'attenzione vi è quello dedicato ad Alfieri e Rousseau, si tratta di uno scritto stimolante che mette in evidenza la familiarità che l'autore ha con Alfieri. Madarász mostra interessanti parallelismi ed incontri che caratterizzano sia la vita «civile» sia quella artistica di Alfieri e Rousseau. Tramite un avvincente percorso tra la vita e l'opera, il lettore può rendersi conto di come il modo di pensare di questi due autori fosse molto simile. Oggi, in un periodo in cui il

mondo affronta le conseguenze del conflitto russo-ucraino, l'analisi che porta avanti Madarász del racconto *La paura* di Federico de Roberto risulta ancora più attuale. Il racconto narra l'orrore della Grande Guerra tramite una storia semplice ma scioccante.

Leggendo i saggi di Imre Madarász possiamo sempre trovare un valore aggiunto, un'idea interessante o un illuminante suggerimento. Il libro *La solitudine delle altezze* ci permette di ripercorrere le opere e le atmosfere di alcuni maestri della letteratura italiana, lungo un viaggio affascinante che vale la pena di seguire lasciandosi accompagnare dall'autore.

Vademecum per gli ambasciatori in Europa del 17° secolo. Cerimonia storica e politica (1685)

TÍMEA FARKIS

Vademecum a 17. századi Európa nagyköveteinek.

Történelmi és politikai ceremónia (1685)

Università degli Studi di Pécs Facoltà di Lettere
e Filosofia – Scienze Sociali, Pécs, 2022

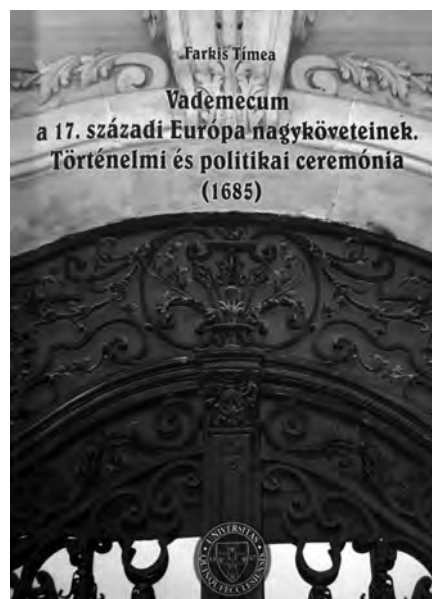
pp. 206.

BEÁTA PAPP

Nel 2022 è stato pubblicato dalla Facoltà di Lettere e Filosofia – Scienze Sociali di Pécs il *Vademecum per gli ambasciatori in Europa del 17° secolo. Cerimonia storica e politica (1685)*, un volume davvero notevole, che è la seconda monografia di Tímea Farkis (direttrice del Dipartimento di Italianistica di Pécs), monografia basata sulla tesi di dottorato discussa dall'autrice nel 2010. Il suo primo libro, intitolato *Il concetto dell'insegnamento della lingua e della letteratura italiana nell'educazione delle famiglie aristocratiche ungheresi dei secoli XVII-XVIII*, testimonia e descrive la presenza della lingua e della letteratura italiana in Ungheria, nonché le prime fasi del loro insegnamento inserendole nel loro contesto storico. Basandosi su approfondite ricerche bibliografiche ed archivistiche, la studiosa esamina le famiglie aristocratiche ungheresi fortemente interessate alla lingua, la cultura, la letteratura e l'arte italiana. In questo libro l'autrice, oltre a fornire un quadro completo della situazione della lingua e della letteratura italiana nei secoli XVII-XVIII in Ungheria, ci informa pure sull'istruzione dei figli delle famiglie aristocratiche ungheresi di quei tempi, esa-

minando la presenza delle opere in italiano nelle loro biblioteche.

La seconda monografia di Tímea Farkis si concentra sul libro di Gregorio Leti (storico,



letterato e autore satirico italiano del XVII secolo), intitolato *Il cerimoniale storico e politico*, che ha un enorme significato storico diplomatico. L'autrice ci offre una descrizione, un'analisi ed un'interpretazione ben accurate dell'opera di Leti, distribuite in sei capitoli disposti in base a precisi snodi storici. Il libro può essere diviso in due principali sezioni: la prima introduce il lettore allo sfondo storico e politico, mentre la seconda ci fornisce un'interpretazione dell'opera del storico.

Più dettagliatamente, dopo la *Prefazione*, il primo capitolo - intitolato *La ricezione di Gregorio Leti in Ungheria e all'estero* - attraverso le opinioni di Béla Köpeczy, Sándor Bene, Giuseppe Ferrari e Luigi Fassò, ci presenta una serie di pareri contrastanti su Leti, le cui opere sono state spesso etichettate come superficiali e inaffidabili.

Il secondo capitolo, intitolato *La vita di Gregorio Leti e la rassegna cronologica delle sue opere*, è diviso in due sottocapitoli, in cui l'autrice cerca di approfondire il lavoro sul letterato italiano descrivendo sia le opere più importanti del Leti, sia gli eventi più significativi della sua vita, soffermandosi in particolare sui suoi soggiorni a Ginevra, in Francia, in Inghilterra e nei Paesi Bassi.

Nel terzo capitolo, intitolato *L'autenticità dello storico - L'autenticità di Gregorio Leti*, l'attenzione si concentra sul problema dell'obiettività e dell'attendibilità degli storici. Leti cercò di dimostrare la sua attendibilità tramite le numerose note presenti nelle sue opere ed indicando le fonti utilizzate, ben consapevole delle aspettative dei lettori dell'epoca. Pertanto, Leti si muoveva contemporaneamente nel campo di due attività, quella di scrittore e quella di storico.

Il quarto capitolo, intitolato *La storiografia dell'intelligenza italiana come strato sociale*, è suddiviso in sei sottocapitoli, in cui la studiosa introduce il lettore all'ambito a cui Leti apparteneva e dal quale in seguito si allontanò volontariamente. Ci vengono così illustrate la vita di corte, le attività dell'intelligenza italiana e la sua posizione nella gerarchia sociale. In relazione con la ricerca di atteggiamenti

«ideali», «perfetti» ed «esemplari», si evidenzia l'importanza dell'*Uomo di corte* di Baldassar Castiglione, in cui lo scrittore raffigura appunto la «corte» perfetta. In Italia molti scrittori erano impegnati nello studio dell'«intelligenza» come strato sociale, e Leti non faceva eccezione. Nella sua opera intitolata *Il cerimoniale storico e politico* delinea alcune importanti figure di intellettuali, fra cui spiccano quelle di Machiavelli, Tamás Morus, Polidorio Virgilio, Baldassar Castiglione, Giovanni Sleidano e Giovanni Ramusio. Il quarto capitolo mette anche a confronto le opinioni di Niccolò Machiavelli e quelle dello stesso Leti, poiché - come è ben noto - Leti era ritenuto un seguace delle teorie di Machiavelli. Il capitolo si conclude con un'interessante analisi delle relazioni tra stampa ed intelligenza.

Il quinto capitolo, intitolato *La rilevanza storica della diplomazia del manuale Il cerimoniale storico e politico. L'inviato ideale* in cinque sottocapitoli, espone la nascita della diplomazia, la formazione del sistema statale europeo, la letteratura del trattato diplomatico e le figure diplomatiche prese in considerazione da Leti, che nel suo lavoro - dal forte interesse educativo - si basava ovviamente sulle proprie esperienze ed impressioni. Come è ben noto, un elemento importante della diplomazia è il protocollo e nella sua opera Leti fa appunto conoscere la tipologia e i ruoli di coloro che svolgevano i vari compiti diplomatici. Il capitolo infatti ci dà un'accurata descrizione delle personalità diplomatiche: l'elenco inizia con l'ambasciatore ordinario e l'ambasciatore straordinario per poi arrivare all'autorità e al ruolo del sovrano. In seguito viene illustrata la figura, il ruolo e il prestigio del plenipotenziario. Vengono poi descritte le figure dell'inviato (che svolgeva un ruolo di contatto), del deputato (che eseguiva gli ordini delle repubbliche), del residente (che aveva un soggiorno permanente) e del segretario (che riceveva il suo incarico direttamente dal sovrano). Quanto all'agente, secondo Leti era un nobile spione. Viene quindi illustrata la funzione del console, che

stava nei centri commerciali e nei porti, controllava e sorvegliava gli affari commerciali e finanziari. Il commissario, secondo Leti, non era diverso dai deputati. Vengono descritti anche i legati, i nunzi papali che rappresentavano il potere spirituale e secolare del Papa. Gli internunzi venivano invece mandati nei posti meno importanti. Leti raggruppò gli errori degli inviati in quattro categorie. Il quinto capitolo si conclude illustrandoli.

Il sesto capitolo, intitolato *Ragione di stato-interesti dello stato*, è articolato in cinque sottocapitoli in cui vengono esposti due concetti significativi del pensiero politico europeo: ragion di stato ed interessi dello stato, al cui centro è il buon governo. Quanto al pensiero di Leti sulla legge, a suo parere è necessario distinguere la religione dalla legge. L'ultimo capitolo del volume tocca anche il tema dell'eredità femminile, che, secondo Leti, è contraria alle leggi naturali e divine. Il capitolo si conclude con un panorama storico dell'Ungheria, da cui si evince che Leti, nel suo *Cerimoniale storico e politico*, ci dà un quadro

storico dell'Ungheria basato su informazioni inesatte e superficiali.

Tímea Farkis, nella *Conclusion*, afferma che l'opera di Leti è importante non solo dal punto di vista della storia diplomatica e politica. Infatti il letterato e storico italiano voleva educare e forgiare la successiva generazione di ambasciatori. Sotto questo aspetto, il suo lavoro è senza precedenti anche da un punto di vista educativo.

La monografia di Tímea Farkis può essere considerata senz'altro fondamentale, dal momento che il nome di Gregorio Leti è tuttora poco conosciuto sia in Italia che in Ungheria, pur costituendo, nel contempo, una figura emblematica del XVII secolo. Il libro della Farkis, pur ponendo al suo centro la descrizione, l'analisi e l'interpretazione del *Cerimoniale* di Leti, illustra anche il contesto del sistema politico all'interno di un ampio quadro storico. Pertanto la lettura della monografia della Farkis è assolutamente consigliata agli appassionati di storia, di politica e di diplomazia.

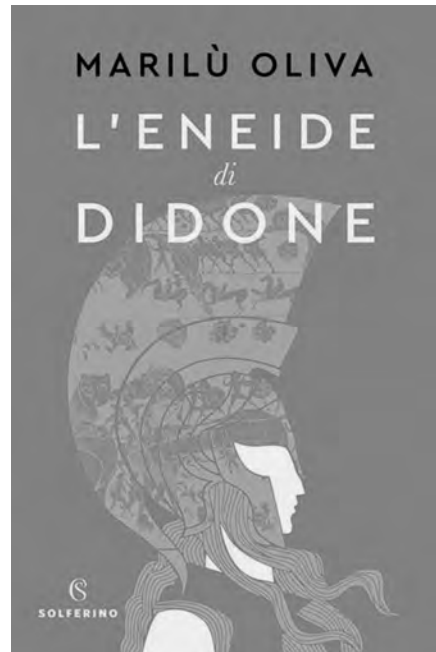
L'Eneide di Didone

MARILÙ OLIVA
L'Eneide di Didone
Solferino, Milano 2022
pp. 272

ELEONORA PAPP

Nell'*Odisea raccontata da Penelope, Circe, Calipso e le altre* (2020) l'autrice bolognese e professoressa di Lettere Marilù Oliva ha seguito la traccia omerica con grande fedeltà. Il suo nuovo libro, *L'Eneide di Didone*, edito sempre per la casa editrice Solferino del Corriere della Sera, nasce da un interrogativo che forse in molti si sono rivolti anche in passato: com'è possibile che una donna coraggiosa, risoluta e indipendente come Didone, regina di popoli, in fuga dal perfido fratello Pigmalione, assassino e avido, abbia deciso di uccidersi per un uomo che – si sapeva fin dall'inizio – era solo di passaggio? Così come la scrittrice magiara Magda Szabó si è rivolta contro il destino insensato della prima moglie di Enea, Creusa, Marilù Oliva, come molti altri, è rimasta delusa durante l'adolescenza per il modo in cui una regina dal carattere così determinato come Didone-Elyssa (Allisàt, la gioconda) abbia posto fine alla sua esistenza e abbia abbandonato il progetto per cui si era impegnata per tutta la vita verso il suo popolo. Certamente Didone nell'*Eneide* virgiliana è una figura strumentale e marginale, quello che conta nel poema virgiliano è il *pius pater Aeneas*, un uo-

mo, un *vir*, che ha come scopo principale quello di celebrare il più importante impero



dell'antichità, secondo la veduta romanocentrica: Cartagine fungerebbe, secondo Virgilio, esclusivamente come un'area di sosta e di passaggio all'interno di un iter impegnativo. Didone, la regina fenicia e africana, deve essere eliminata per consentire ad Enea di proseguire il suo viaggio, sposare Lavinia, figlia del re Latino e fondare una nuova Ilio nel Lazio. In Virgilio il *pius pater Aeneas* deve apparire impeccabile, senza macchia, non potrebbe quindi commettere un femminicidio efferato. Secondo l'autrice bolognese già lo stesso Virgilio è ricorso, a sua volta, ad un escamotage letterario, proprio come Magda Szabó e la stessa Oliva hanno fatto. Virgilio, per estromettere una personalità scomoda e ingombrante come Didone, che sarebbe di ostacolo ai futuri piani di Venere, ipotizza per lei il suicidio, un suicidio attestato e corroborato, tra l'altro, dalla leggenda africana. Se per Magda Szabó era inconcepibile che una madre premurosa come Creusa rinunciassero a prendere per mano il figlioletto Ascanio durante la fuga da Troia, così per Marilù Oliva il suicidio di Didone è un atto che stona col personaggio nerboruto e virile rappresentato dalla regina, una vera migrante economica, ma si inserirebbe perfettamente nella visione che il poeta Virgilio aveva della donna (*varium et mutabile semper femina*: sempre la donna è una cosa volubile e incostante, vv. 569–570 IV libro dell'*Eneide*). Come già Magda Szabó prima di lei, anche Marilù Oliva ha immaginato che alcuni eventi del mito in realtà fossero andati diversamente e ciò l'ha costretta a fare ricorso ad una serie di adattamenti e di cambiamenti. Magda Szabó ha pensato che Creusa prendesse il posto di Enea, Marilù, forse più realisticamente, immagina che sia Didone in persona ad assumere l'identità di Enea. La scrittrice bolognese ha seguito fedelmente i versi virgiliani ma, per la sua sete di giustizia e in nome del suo spirito femminista, si è anche discostata in certi punti dalla narrazione originale: è intervenuta invertendo per esempio gli odi delle due dee Giunone e Venere che risultano, oltre a Didone, le altre due voci narranti all'interno del romanzo della Oliva. Se Venere, madre di Enea,

inizialmente ostile a Didone per l'uccisione del figlio, cambierà idea sulla regina africana (almeno a partire da un certo punto), Giunone, che nel poema romano era ostile ai Troiani, la proteggerà fino all'arrivo nel Lazio in quanto nume tutelare del popolo teucro, a cui Dido-Enea si sarebbe messo a capo. In Virgilio questo non sarebbe potuto mai succedere: Giunone resta implacabile e inclemente nemica dei Troiani e tenta, a qualunque prezzo, di ostacolare il compiersi della profezia e del Fato che vogliono i Teucri insediati sul suolo italico.

Marilù Oliva, ogni volta che ha potuto attecchire alla versione virgiliana, l'ha fatto anche quando questa aderenza scrupolosa al testo comportava la presenza di alcuni anacronismi. La scansione delle tappe è rimasta inalterata. Alcuni passaggi sono stati tradotti direttamente dal canto riesumando la sua abilitazione all'insegnamento del latino, altri sono stati sintetizzati. Per esempio, sono stati riassunti i versi di alcune battaglie dalla lunghezza estenuante o sono stati tagliati diversi interventi divini. Almeno all'inizio del romanzo sono stati eliminati alcuni prodigi, anche se rivestono grande importanza pure nell'opera della scrittrice italiana. Sono stati lasciati tali e quali, invece, abbigliamento, armi, pasti, tempi, flora, fauna, aspetti meteorologici e via dicendo. Non sono stati alterati dialoghi: ne sono stati aggiunti alcuni ed è stata inserita qualche scena per costruire una trama romanzesca funzionale all'idea di partenza dell'autrice.

Virgilio ha dipinto Didone come una donna in preda alla passione amorosa e sfrenata, motivo per cui Dante la collocherà, ad esempio, tra le anime dei lussuriosi nel quinto canto del suo *Inferno*. La caratterizzazione che ci offre l'autrice bolognese è invece più profonda e variegata.

Innanzitutto, Marilù Oliva ha approfondito il rapporto di Didone con l'incommensurabile, ha pensato di caratterizzarla con uno scetticismo ed epicureismo di base. Didone crede negli dèi, ma dubita che essi partecipino dell'esistenza degli uomini. Si ricrederà nel corso del romanzo.

Didone viene rappresentata con i capelli neri, speciali, lisci e lunghi, bellissimi «che le arrivano fino alle cosce, mentre Enea ha una chioma color cannella. Didone ed Enea si assomigliano nei tratti molto più di quanto si assomigliano Didone e Anna [la sorella della regina africana]»¹. Enea inizialmente viene descritto così: «ha combattuto il conflitto più famoso dei nostri tempi, è prode, ha sani principi»². In realtà è «un sedicente eroe (Enea) che ha come unico obiettivo la sua missione lontana, per la quale ha sacrificato senza esitazione una moglie prima [Creusa] e ora rinuncerà a questa nuova amante [Didone]»³. Enea risulta imbelles, debole, mammone e dipendente dal padre disabile Anchise, oltre ad essere, tra l'altro, anche un po' confuso. Quando Anna, sorella di Didone, cerca di difendere Enea dicendo che è paziente e che ha portato sulle proprie spalle il padre infermo mentre trascinava il bimbo attaccato al braccio, Didone insinua, invece, che Enea non si fosse dimenticato della moglie Creusa, ma l'avrebbe lasciata volutamente a Troia. La morte di Creusa, infatti, gli avrebbe fatto comodo per costruirsi una nuova storia altrove. Enea nel romanzo di Marilù «non era proprio adatto a fare il capo. È stato sovrastato dal compito che il Fato gli aveva assegnato, ma dentro di sé non ne voleva sapere. Finché era in vita Anchise, si affidava a suo padre per ogni decisione, lui suggeriva come comportarsi, quali sacrifici officiare, quale sentenza proferire in assemblea»⁴. Ma da quando era rimasto orfano, Enea si era perso.

Didone nel romanzo della scrittrice italiana non è affatto innamorata di Enea. Infatti, Venere si chiede spesso perché Didone non abbia perso la testa per suo figlio⁵, un eroe leggendario che amava essere idolatrato dalla sua platea, mentre la regina risulta conquistata e affascinata dal piccolo Ascanio. Didone non rappresenta sicuramente il cliché della donna docile e servizievole, che non disturba e sforna figli senza lamentarsi. Didone, preoccupata per la sua immagine e per la sua reputazione, si chiede quanto potrà valere, agli occhi del mondo, una vedova fuggita dalla sua

patria che si è data al primo venuto (Enea) e da lui è stata abbandonata. Una donna così cosciente non poteva certo suicidarsi. Ed ecco a questo punto l'escamotage inventato dalla scrittrice bolognese: Didone ha preso il posto di Enea, ma a tutti questo travestimento è spiegato attraverso un prodigio: una volta salpati da Cartagine, Enea si è trovato nelle sembianze di Didone. Tutti devono credere che Giunone – a cui la regina era devota e alla quale aveva innalzato, come si sa, un maestoso tempio a Cartagine – essendo adirata con lui per il suicidio della sua protetta abbia voluto punire Enea e l'abbia costretto a vestire i panni della sua ex amante. A difesa di Virgilio dobbiamo osservare che, fin dall'inizio, la situazione è più complessa.

Già l'*Eneide*, in realtà, ci presenta una figura maschile fragile, Enea, che riceve l'incombenza di portare il resto dei Troiani nel Lazio. Si veda, ad esempio, la differenza tra Antenore (fondatore di Padova), Eleno (re di Caonia) e Aceste (ecista di Segesta) che hanno portato pure dei Troiani in salvo, ma non sono destinati a fondare Roma. Enea, anche in Virgilio, in un certo senso, è succube del suo destino, vorrebbe fermarsi, ma è sempre costretto a ripartire. La tentazione più forte per lui è sicuramente Cartagine: la città è destinata a diventare potente ed è in fase di avanzata costruzione, però le due popolazioni (fenicia e troiana) non accettano tanto questa convivenza. Lui ha paura e vuole scappare di nascosto, teme l'ira di Didone invasata e, con dispiacere, se ne va. Ha accettato il ruolo assegnato dal destino, ma non è tanto soddisfatto.

Silvio era il figlio di Enea e di Lavinia secondo Aulo Gellio e Dionigi di Alicarnasso, mentre secondo Tito Livio, Silvio era figlio dello stesso Ascanio, figlio di Enea e della prima moglie Creusa e, quindi, non suo fratellastro. Marilù Oliva ha accettato dunque la leggenda liviana, meno conosciuta. Se l'*Eneide* nasce come glorificazione dell'Impero Romano e della stirpe augustea, riconoscendo in Enea il proprio capostipite in quanto discendente di Venere, la piccola modifica introdotta da Marilù Oliva

nell'albero genealogico non corromperebbe queste finalità, perché Ascanio resterebbe il progenitore di Romolo. Citerei a questo punto la pagina 107 del romanzo della professoressa Oliva. Nella narrazione Venere si interroga: «Perché tutti voi usate a sproposito il Fato? Sapete esattamente cosa è stato deciso? Che dalla stirpe di Enea sarebbe discesa una progenie grandiosa che, su suolo italico, avrebbe inaugurato l'impero più potente dell'antichità. Da nessuna parte è stato scolpito che Enea in persona raggiungesse il Lazio».

In questo caso la soluzione di Tito Livio e di Marilù Oliva di far sposare Lavinia a Iulo Ascanio è più congeniale al personaggio di Enea perché vivrebbe solo quattro anni dopo l'arrivo nel Lazio e avrebbe un figlio erede per la successione del primato. Il vero erede discendente della stirpe di Enea è il figlio di Ascanio, Silvio. Dobbiamo infatti osservare che, già nell'*Eneide* Enea è sempre affiancato da un ologramma, il paredro Acate, il quale rappresenta giustamente la parte mortale e transeunte di Enea. Anche in Virgilio, indubbiamente, Enea risulta un personaggio non completo nelle sue espressioni affettive, per lui l'amore è in verticale: ama il padre e il figlio, ama gli amici come si devono amare gli amici, ma nessuna donna conquista il suo cuore. Assume sempre un comportamento indifferente: dopo la fuga da Troia non si strappa i capelli per la prima moglie Creusa, poi abbandona Didone per salvare la propria vita e quella dei compagni, infine non è interessato neanche a Lavinia, nonostante sia giovane e bella.

Bisogna sottolineare che, fin dall'antichità, si erano sollevate delle forti critiche ed obiezioni rispetto al personaggio di Enea. Esiste un'interpretazione che vede l'eroe stanco e oberato dal peso delle disgrazie capitategli addosso. Queste sventure hanno trasformato Enea, principe troiano, in un migrante economico. Enea accetta il compito di fondare Lavinio, l'antenata della città di Roma *caput mundi*. Su questa debolezza del personaggio di Enea, fragilità in parte già percepibile in Virgilio, hanno fatto leva due autrici molto in-

teressanti, come appunto l'ungherese Magda Szabó e l'italiana Marilù Oliva. Anche su altri aspetti la scrittrice bolognese si discosta dal poema romano. Mentre il personaggio di Acate viene citato solo una volta nel romanzo, durante la tempesta, il naufragio e lo sbarco a Cartagine, Ilioneo, occhi di ebano, che pure è nominato spesso nell'*Eneide*, assume un ruolo di pregio, tanto da diventare comprimario, affiancare Didone nella sua nuova vita futura e trasformarsi addirittura in sicario di notte.

Secondo l'*Origo gentis romana* di Aurelio dopo solo quattro anni di regno Enea fu inghiottito nel nulla. L'eroe troiano, dunque, sparì. Si pensò che fosse caduto nel vicino fiume Numico e da lì fosse asceso sull'Olimpo, la sede degli dèi, a raggiungere la celeste madre Venere e gli altri numi. Il finale di Marilù Oliva sembra più romantico, ma in realtà è più realistico e all'insegna dell'autoaffermazione. Didone, già guerriera, regina, viaggiatrice, colei che sfidò sovrani e popoli, alla fine cerca un po' di pace e di requie. Ha compiuto il proprio dovere di madre adottiva e ora, lei che ha sempre vissuto in funzione degli altri (prima del proprio popolo, poi di un ragazzino, Iulo Ascanio, figlio adottivo) si ritaglia la sua legittima porzione di felicità assieme a Ilioneo, lontana da tutti.

Ma se certo tra la giovane amazzone Camilla e la sua amica Tarpea, nell'immaginazione di Marilù, «corre molto di più, un sentimento segreto che non condividono con nessuno»⁶, anche il personaggio di Lavinia appare più complesso nella scrittrice bolognese. La fanciulla sposerà Ascanio, più giovane di lei, ma è possibile, come suppone la Oliva, che si sia «invaghita del corpo bellissimo di Turno, del suo volto furente»⁷? Magda Szabó ne *Il momento* ha immaginato che Lavinia sposasse Turno, ma io penso che la soluzione suggerita da Marilù Oliva di far sposare Lavinia con Iulo Ascanio sia più realistica, più concreta e più funzionale alla creazione di Roma fondata da Romolo, discendente dei figli di Enea.

Nel romanzo della scrittrice italiana manca, purtroppo, Giuturna, sorella divina di Turno,

mente il problema politico è sentito marginalmente, almeno in maniera meno incisiva che nell'autrice ungherese. La Szabó paragonava l'imperialismo romano e la sudditanza della cultura al regime augusteo alla sottomissione ideologica al tempo della dittatura socialista. Sicuramente il personaggio di Didone, che in Magda Szabó faceva una brutta fine per mano del re africano Iarba, sorpreso in un amplesso insieme a Creusa, appare più forte e più dinamico in Marilù Oliva, con un lato materno e psicologicamente più evoluto.

NOTE

¹ M. Oliva, *Eneide di Didone*, p. 59.

² M. Oliva, *Eneide di Didone*, p. 76.

³ M. Oliva, *Eneide di Didone*, p. 94 (narrazione di Giunone).

⁴ M. Oliva, *Eneide di Didone*, p. 208 (narrazione di Didone).

⁵ M. Oliva, *Eneide di Didone*, pp. 80 e sgg.

⁶ M. Oliva, *Eneide di Didone*, p. 190.

⁷ M. Oliva, *Eneide di Didone*, p. 235 (narrazione di Venere)

Beáta Tombi, *Divulgazione scientifica nel Settecento – tipologia, generi, linguaggio*

BEÁTA TOMBI

*Divulgazione scientifica nel Settecento
– tipologia, generi, linguaggio*
Fakultás, Budapest 2022
pp. 198.

NÓRA SEDIÁNSZKY

Beáta Tombi, professore associato presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Pécs, è una studiosa della storia letteraria e della civiltà italiana. Nel suo ultimo libro, *Divulgazione scientifica nel Settecento*, descrive e discute i temi e le questioni principali del cambiamento del pensiero scientifico nel diciottesimo secolo. Il libro presenta ha come oggetto la scienza divulgativa, territorio di confronto fra scienza e letteratura, che vede la rivalutazione del rigido mondo della scienza. Il testo guida il suo lettore con un'eleganza convincente attraverso il labirinto intrecciato della tradizione scientifica, arrivando all'analisi dei testi al confine tra scienza e letteratura. Il libro, diviso in sei capitoli, è ricco di dettagli e dati particolari, illustrando con tanti esempi la mappa settecentesca della storia culturale d'Italia.

Ci sono parecchi libri che si occupano della scienza e della letteratura settecentesca, è invece assai ridotto il numero dei saggi critici che trattano della letteratura divulgativa nata dall'incrocio tra scienza e letteratura. Per comprendere l'importanza della scienza divulgativa, Tombi ritiene necessario chiarire

il carattere e il significato della scienza e la sua ragionevole penetrazione nel campo della cultura letteraria. L'autrice scende dalla pre-



NC
12.2022

sentazione teorica della tradizione scientifica sul terreno della cultura letteraria, cercando di trovare una spiegazione alla formazione e alla veloce diffusione della letteratura divulgativa. La ricostruzione di questo percorso la rende interprete fedele e autentica del pensiero scientifico e filosofico dell'epoca.

L'autrice presenta le più importanti accademie ed enciclopedie dell'epoca, portando il suo lettore lungo la strada dove i vecchi metodi cedettero il posto alla sperimentazione e ad atteggiamenti innovativi. Tombi sottolinea che il mondo impeccabile della scienza era sempre stato proibito e non era accessibile alla gente comune. La storia della scienza, per lunghi secoli, restò quindi legata alle accademie e alle università, rifiutando qualsiasi relazione sia con gli studiosi che con la cultura. Nel periodo settecentesco, invece, la scienza perse le sue connotazioni accademiche ed acquistò un significato più popolare: divenne una scienza comprensibile ed aperta al pubblico, tanto che anche la gente comune poteva utilizzarla. Come afferma Tombi:

In questa nuova cultura in divenire anche la parola «scienza» venne intesa in modo diverso presupponendo la fiducia nella validità dei concreti risultati raggiunti e nella capacità della scienza di contribuire alla produzione di beni e ricchezza.¹

Come viene messo in rilievo, il nuovo significato della scienza sostituiva la rigida tradizione con la ragione, con la libertà del pensiero, il tutto illuminato dalla luce dell'utilitarismo settecentesco e dell'utilità quotidiana. Così facendo si venne a creare una mentalità diversa verso il mondo concreto e tangibile. Non ci si meraviglia, quindi, se il nuovo concetto della scienza entrò anche nella vita di tutti i giorni.

La formazione della scienza divulgativa era collegata con luoghi o spazi concreti della sfera pubblica. Sulla base della teoria del sociologo tedesco Jürgen Habermas, Tombi dedica ampio spazio alla trattazione di quelle istituzioni che assisteranno alla formazione

della letteratura divulgativa. Entriamo così nel nuovo ed eccitante mondo della «nuova scienza» diffusa nei salotti, nei caffè e sui giornali, in un'età molto versatile e mobile in cui la popolazione della penisola era sull'orlo di cambiamenti rivoluzionari:

Cominciò a evidenziarsi negli intellettuali l'interesse per una diversa concezione scientifica. Su questo modello si costruirono e si affermarono comunità scientifiche, che davano voce a un nuovo e originale modo di pensare.²

Tombi non si concentra però solo sulla situazione italiana. Tenendo presente la notevole influenza dei paesi europei (fra i quali la Francia e l'Inghilterra) sulla situazione italiana, l'autrice non si dimentica di accennare all'aderenza perfetta del pensiero illuminista francese e inglese a quello italiano.

C'è una particolare attenzione da parte di Beáta Tombi alle prime scrittrici. Essendo lei stessa un'autrice, non si esime dall'introdurre i suoi lettori nel mondo delle salottiere, delle redattrici femminili e delle prime giornaliste donne dell'epoca, come la veneta Giustina Michiel e la milanese Carolina Lattanzi.

Tombi dedica molto spazio anche alla svolta linguistica del Settecento, causata dalla sperimentazione di autori e tesi di varia natura. Non si può dimenticare che, alla base della letteratura divulgativa, c'è una teoria ancora improvvisata e molto schematica della lingua. In questa nuova situazione anche il concetto della lingua letteraria divenne relativo, il che causò dibattiti linguistici intorno all'idea e al concetto della nascente lingua divulgativa. Sembra evidente che la nuova lingua della divulgazione sia sottoposta sia alle leggi del linguaggio scientifico che alle regole del linguaggio letterario. La particolarità della lingua divulgativa sta nel fatto che gli autori attribuivano un carattere scientifico alla letteratura. Adoperare un linguaggio scientifico non significa però sottomettere la lingua ai principi troppo rigidi e matematici della scienza. L'utilizzo di un simile linguaggio ha

portato ad un'analisi e a delle spiegazioni molto precise. Gli scrittori divulgativi spesso adoperarono espressioni chiare spiegando tutto in modo molto puntuale.

I capitoli più interessanti del libro sono dedicati all'analisi e all'interpretazione di opere divulgative. Tombi si avvicina alla letteratura divulgativa spostando lo sguardo dalle opere tradizionali di letteratura ai testi che proliferano al confine tra scienza e letteratura, frequentando quella zona ancora sconosciuta che comprende i cosiddetti testi divulgativi. Oltre ai classici italiani ed europei anche tanti altri testi hanno destato il suo interesse, come dimostrano le spiegazioni e i suoi commenti dedicati a Mihály Csokonai Vitéz, a Francesco Algarotti oppure a Gottfried Benn. Il metodo di Tombi appare molto interessante: studia la letteratura dal punto di vista delle scienze naturali tentando di svelare il suo aspetto scientifico e sottolineando il carattere inutile, o direttamente limitato, di un costante confronto fra scienza e letteratura. Anche se l'atteggiamento di Tombi è molto critico verso la contaminazione di campi, temi e codici, proprio in quest'ambiguità e ricchezza viene vista la fonte di quella diversità e inno-

vazione che porta queste opere a formare un nuovo brano della letteratura.

Il libro di Beáta Tombi offre un panorama molto ampio e preciso sull'evoluzione e sulla storia della divulgazione scientifica sei e settecentesca. La riflessione molto complessa di Tombi abbraccia diversi campi della letteratura divulgativa, dalla questione del genere ai motivi testuali più ricorrenti. I capitoli di carattere filosofico, se non astratto, sono seguiti da parti dedicate all'analisi e all'interpretazione testuale con un continuo riferimento ad altri autori, filosofi e scienziati. Il merito del libro in questione consiste nell'applicazione del concetto della scienza in modo diverso, richiede inoltre il riconoscimento della scienza popolare, ovvero divulgativa, in un secolo dominato da un modo di pensare tradizionale, filtrato da un aristotelismo screditato.

N O T E

¹ B. Tombi, *Divulgazione scientifica nel Settecento – tipologia, generi, linguaggio*, Fakultás, Budapest 2022, p. 98.

² Ibidem.

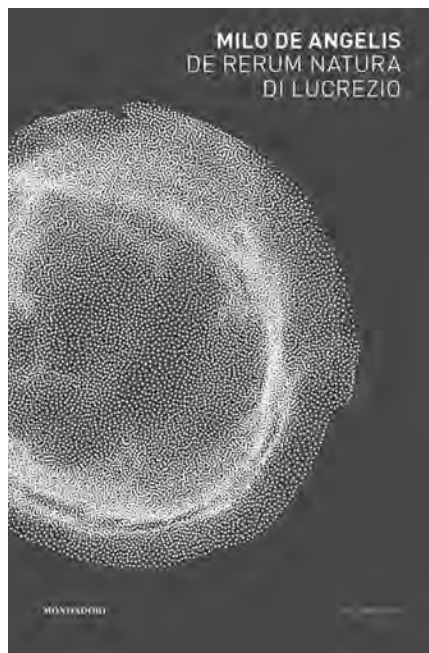
Lucrezio tra corpo e cosmo

MILO DE ANGELIS
De rerum natura di Lucrezio
Lo Specchio – Mondadori,
Milano 2022
pp. 522

LUIGI TASSONI

Solo un poeta come Milo De Angelis, dolce e intransigente, avrebbe potuto trovare il passo giusto, la cadenza di un racconto dell'immaginazione e del pensiero, la parola che seduce e atterrisce, per proporre al lettore di oggi un'immersione piena nel capolavoro di Lucrezio, un poeta di cui pochissimo si sa, vissuto probabilmente fra il 98 e il 55 a. C., poco conosciuto nel mondo medievale, fino al momento di essere riscoperto, nel 1417, dalla passione di Poggio Bracciolini. La lettura del *De rerum natura* dovette rappresentare sin da allora uno shock, mentre oggi a noi risuona familiare perché parla senza indugi dell'universo instabile e del nostro essere instabili nell'universo stesso. Nei sei libri del poema s'alternano le immagini della potenza della natura, dell'angoscia, dell'ansia, della fragilità e della finitudine, fino alle bellissime pagine sulla lotta d'amore, sulla percezione originaria della morte, sulla catastrofe della morte e sul destino degli individui nello scenario spaventoso dell'annientamento. Tuttavia, siccome è vero che il tragico ha bisogno della luce, traccia essenziale della poetica di De Angelis, leggendo oggi il poema è come se rivedessimo la nostra storia

di felicità e consapevolezza, e in essa un'imprevista occasione di incontro con il nostro



essere meno nascosto. Il *De rerum natura* è un poema materico e psichico, difficilissimo da tradurre per la rete di risonanze fonoritmiche e la dizione evocativa (che avrebbe sedotto Mallarmé). La natura delle cose, nella speciale scrittura di Lucrezio, viene dispiegata per somiglianze radicali, anche in piccolo con il corpo-cosa umano. Ecco il rimescolamento delle forze e l'opposizione fra sostanze, ecco la resistenza cieca e illusoria, e la presunzione di chi o di ciò che ignora la propria precarietà. Il senso della poesia lucreziana ha il tono di un disvelamento apocalittico, necessario nella sua essenzialità, come a dire che noi siamo fatti della stessa materia del mondo, in un continuum inarrestabile che lega e compenetra il corpo al cosmo, in una visione unitaria, in un destino di complessità irriducibili.

De Angelis scrive, nell'introduzione al volume, che tutto il poema è percorso da un avverbio-chiave: *nequiquam*, ovvero «invano», e, aggiungo, da quella percezione della vanità lungo la linea di demarcazione, purtroppo a noi nota, dell'autodistruzione e della fine che consuma e annienta. La necessità dell'atto vano è quella inspiegabile e sostanziale della vita stessa, della nostra biologia come atto individuale e collettivo, come biografia e storia naturale, tanto da somigliare sempre più alla presenza illogica e coraggiosa della «lenta» ginestra di Leopardi, fragile e resistente, contro l'incombente e imprevedibile pericolo dell'«utero tonante», in agguato. Su questo agguato Lucrezio, come scrive De Angelis, apre il suo «sguardo imperioso», che si muove contemporaneamente sulle grandi scene d'insieme, e poi penetra sempre più nelle oscillazioni della materia, come se percepisse con una potente sonda la grandezza e l'intimità, il «verso dove» dell'imprevedibile e l'inarrestabile cambiamento del tutto, atomo per atomo: «così ogni cosa accenderà ogni cosa» (I, 1117). È così che, come scrisse De Angelis alcuni anni fa, «Lucrezio, pur nell'enorme distanza culturale di due millenni, ha agito come energia sotterranea capace di scuotere con violenza i contorni visibili della scena». E vi ha agito sin dall'adolescenza del poeta milanese, nel



lavorio spasmodico, sin da allora, per la ricerca della parola «decisiva», fino a questa traduzione del poema che potrà parlare, con voce pacata e perentoria, agli adolescenti di oggi, come ha parlato al liceale di ieri.

Con il suo poema Lucrezio rende tangibile proprio la *cosa*, sia essa materia evanescente, nodo della psiche, o parte dell'ecosistema, corpo del paesaggio e corpo dell'uomo, pulviscolo invisibile o fisionomia del dolore e della paura. La versione di Milo De Angelis ci attrae con le sue grandi ondate di senso e, grazie al fluire di un discorso di narrazione e poesia, rende possibile un Lucrezio contemporaneo che anche noi abbiamo imparato a riconoscere fra quei poeti che «hanno, come lui, il senso del nulla e insieme dell'infinito».

Il mondo-cosa di Lucrezio, un poeta «che fa della poesia una questione di vita o di morte», è illuminato da una visione totalmente dinamica e relazionale: in esso il lettore d'oggi si sentirà immerso come in un «materiae pelagus» (II, 550), che giustamente il poeta traduttore intende come «oceano di materia» nel quale si incontrano, si scontrano, e si rimescolano le particelle di una biologia etica e globale, fino a che «anche le mura del nostro universo/ verranno abbattute, si ridurranno a macerie, polvere, rovina» (II, 1144-1145). Lucrezio sembra costantemente impegnato nello sforzo di farci immaginare, fino in fondo, l'abisso della memoria dell'essere insieme alle apocalissi, alle catastrofi e alle metamorfosi della materia vivente.

Il corpo come il cosmo: è così che dalla sua moderna latinità il poeta invita noi lettori

d'oggi a riflettere sulla consumazione di universi compenetrati, della mente come della natura, il dentro come il fuori. La nostra aggressione del pianeta, che Lucrezio non poteva conoscere ma che sembra preconizzare, è l'altra faccia del pericolo di aggressione della natura sull'uomo tanto temuto dal Romanticismo e accertato con mano ferma da Leopardi, perché siamo noi, noi esseri del terzo millennio, ad aver rotto tragicamente il patto di reciprocità, ovvero il filo dell'ontologia individuale che si riconosce nell'etica attiva e collettiva. Lucrezio ci racconta la fase progressiva del divenire materiale della nostra biosfera, e lo fa con una scrittura che intreccia specularità formali ad aperture metapoetiche: i famosi parallelismi e le corrispondenze duali del suo verso «lungo e ragionato», come precisa De Angelis. È questo il poema dell'infinito scorrere delle cose sulle cose, somiglianti anche se diverse per genere: «i movimenti della distruzione non possono prevalere/ per sempre, non possono seppellire in eterno la vita», così come «i movimenti della nascita e dello sviluppo/ non possono conservare per sempre ciò che hanno creato» (II, 569-572). «Nec (...) perpetuo neque in aeternum»: sembra un motto posto a salvaguardia della molteplicità, e dell'inarrestabile meta-

morfo degli eventi che si consumano e rigenerano sulla superficie e nelle viscere del cosmo e dell'uomo. Fra le migliaia di immagini che ho ancora negli occhi, e nel pensiero, dopo questa rinnovata lettura del poema, ne conservo una in particolare: quella dei corpi avvinghiati nell'amore, che dopo l'estasi cedono nuovamente alla furia, «e si consumano così, nella loro ferita segreta» (IV, 1120). Coraggiosa descrizione della provvisorietà del piacere, che non è assoluto come non è assoluto lo sregolamento dei sensi. Proprio perché sarebbe inutile nascondere la precarietà del tutto, egualmente non si potrà rinunciare all'occasione impreveduta e differente del piacere e dell'immaginazione, e ad avventurarsi al di là della finitudine e nell'incanto di quell'infinito che potrebbe durare anche un solo istante. Malgrado Lucrezio pensi nel libro I che «l'universo è infinito e non può ammettere un centro» (I, 1170), mentre avvertiamo la forte sensualità dei versi dedicati all'eros nel libro IV, e ci inoltriamo fino all'apocalittico epilogo del libro VI, riconosciamo visibile e più nostra la forte immagine della «ferita segreta» divenuta il punto nevralgico in cui sta davvero il centro del nostro essere, del nostro esserci, del nostro percepirci cosa, psiche, corpo e cosmo.

Fra l'Europa Centrale e il Mediterraneo: musica, letteratura e le arti performative

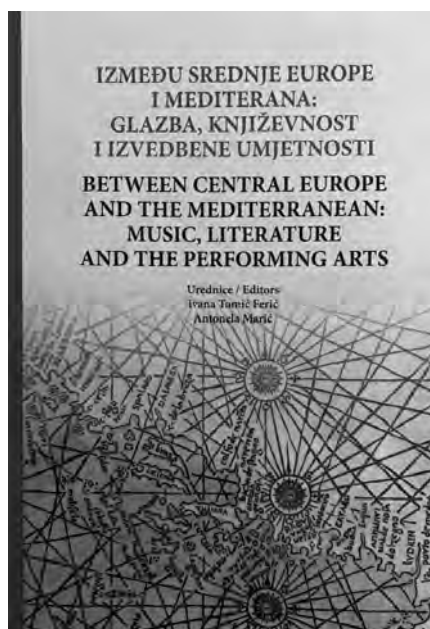
IVANA TOMIĆ FERIĆ, ANTONELA MARIĆ (A CURA DI)
Izme u srednje Europe i Mediterana: Glazba, Književnost i Izvedbene Umjetnosti
Between Central Europe and the Mediterranean: Music, Literature and the Performing Arts
Sveučilište u Splitu, Spalato 2021
pp. 759

BEÁTA TOMBI

Una cultura come quella europea, così ricca di ricordi e di segni del passato in ogni campo delle arti, da quelle visive o letterarie fino all'arte dei suoni, ha sempre offerto l'occasione per una riflessione profonda sulla produzione letteraria, musicale e artistica dei secoli passati. Nel presente volume di saggi curato da Ivana Tomić Ferić, critica e musicologa croata e dalla studiosa di letteratura italiana Antonela Marić, si riflette tutta la tradizione europea tenendo conto delle influenze di carattere diverso che ha subito nei secoli scorsi.

L'apprezzabile iniziativa dell'Università di Spalato, in collaborazione con l'Accademia dell'Arte e con la Facoltà di Lettere e Filosofia e di Scienze Sociali, di ospitare il primo Convegno Musicologico e Interdisciplinare conferma la sua importanza in particolare grazie alla partecipazione di oltre quaranta relatori provenienti da tutte le parti d'Europa. La pandemia ha costituito un momento drammatico, ma ha anche offerto l'occasione di una pubblicazione esterna del volume. Infatti, il desiderio di dare alle stampe i contributi dei relatori del convegno, malgrado la sua abolizione, è stato realizzato attraverso la

pubblicazione di un ampio volume trilingue che si pone davvero come inizio ideale di una tradizione.



Il volume è strutturato in tre sezioni tematicamente organizzate intorno all'idea della musica, della letteratura e del dialogo di musica con le arti. Le tre parti distinte sono unificate dal motivo guida del volume: il luogo-simbolo dell'Europa centrale. Esso rappresenta un luogo di scambio culturale, incrocio emblematico fra passato e presente, sacro e profano, musica e letteratura. L'introduzione è seguita dai saggi, riportati secondo uno schema ideale nell'ambito di ogni sezione, ognuno preceduto da un breve riassunto in croato o in inglese. Il volume è accompagnato da un CD (*Musica nova ex antiqua*) contenente due composizioni musicali.

Il ricchissimo panorama dei saggi compresi dalla sezione dedicata alla musica annuncia il carattere più importante della musica croata: la sua ricchezza che dal Medioevo servi come fonte d'ispirazione per tutta l'Europa. Ma non solo. Il contributo di Stanislav Tuksar rivela chiaramente che anche la musica croata venne costruita sulla base di diverse fonti. Questa sua conseguenza si basa sulle fonti rare e preziose offerte da dieci archivi musicali dalmatici che raccolgono materiali eterogenei in un ampio repertorio, relativi al periodo compreso tra gli anni 1750 e 1850. Come la ricchezza, anche l'intento moderno costituisce un elemento costante della musica croata. L'importante presenza di compositori dell'Italia settentrionale nella Dalmazia centrale determinò frequenti incroci fra il sacro e il profano. La ricerca di Mirko Jankov e Maja Milošević Carić si sofferma su tre casi di studio. Dopo lo studio profondo della musica liturgica nelle due chiese dell'isola di Hvar la Cattedrale di Santo Stefano e il Convento dei Domenicani, e nella Chiesa San Martino Vescovo di Vranjic, i musicologi sono giunti alla conclusione che i musicisti delle chiese nelle loro composizioni riservarono sempre ampio spazio alla musica contemporanea, abbinandola alla tradizione.

Un altro carattere importante dei saggi è quello filologico. Decisivi sono in quest'ottica i contributi di Hana Breko Kustura, di Vito Balić e di Stefanka Georgieva. Nel loro saggio

Breko Kustura e Vito Bali hanno affrontato i problemi relativi al fenomeno del *cantus fractus*. Proponendo il caso davvero esemplare della scoperta di un canto settecentesco, tenuto presso il Convento Franciscano di Sant'Antonio di Spalato, gli autori hanno evidenziato il suo carattere singolare che si esprime soprattutto nella notazione musicale. La scoperta di un tale pezzo musicale porta una boccata di innovazione sullo stile ordinario della messa. La ricerca di Georgieva si focalizza sul problema testuale di un'opera di Jakov Gotovac, *Ero s onoga svijeta*, la conoscenza della quale è stata ritardata da una dimenticata relazione bulgaro-croata. L'importanza del suo lavoro sta soprattutto nella sensibilità che manteneva con i documenti storiografici e le memorie personali.

La grande varietà dei temi della musica porta alla luce anche una sostanziale unità di fondo: negli interventi di questa sezione ricevono largo spazio le biografie. Questi saggi, di cui ricordiamo il contributo di Vjera Katalinić e di Katica Burić Čenan, devono il loro interesse principalmente all'originalità con cui mettono a frutto le parti conosciute delle vite, aprendosi a nuovi documenti precedentemente non scoperti. Sulla stessa linea si colloca anche il saggio di Domagoj Mari che si occupa della corrispondenza privata di Alban Berg, compositore austriaco e di Helene Nahowski, sua futura moglie. L'autore del saggio evidenzia che il merito culturale delle lettere d'amore sembra venir meno in quei paragrafi in cui l'immagine della Croazia compare come luogo ideale di incrocio di culture. L'intervento di Mari ha interamente ridimensionato il rapporto di Berg con la Croazia dei primi decenni del Novecento rivalutando sia la sua importanza storico-culturale, sia i suoi valori musicali.

La sovrabbondante presenza dei saggi sulla musica si risolve benissimo attraverso interventi in cui l'argomento musicale viene subordinato a quello letterario. Ma anche negli studi dedicati alla letteratura e alle arti performative si rincontrano creando un intreccio con lo sfondo culturale, artistico e sociale. I

saggi di carattere letterario e cinematografico della seconda sezione si inseriscono benissimo nell'orizzonte interdisciplinare del volume. Gli autori di questa unità prendono per mano i loro lettori e li conducono, lungo un cammino di diversi secoli, alla letteratura europea mettendo in evidenza la tangibilità di continuità e di cambiamento.

Del panorama vasto e multiforme degli studi appaiono innovativi quelli che approfondiscono qualche aspetto della grande metafora del Mar Mediterraneo. Ivan Bošković nel suo saggio comincia dalla produzione di poeti croati e gradualmente evidenzia, di volta in volta, gli elementi costitutivi di quel repertorio di temi ricorrenti del mediterraneismo che contrassegna una grande quantità di scritture croate. Il contributo di Angela Fabris aderisce schiettamente al saggio di Bošković, in quanto propone la lettura del *Decameron* in una chiave geografica. L'autore ci invita a riflettere sui diversi significati del Mediterraneo, facendoci conoscere tutte quelle novelle del *Decameron* che riprendono e rielaborano episodi e temi legati allo scenario marino. Joško Božanić nel suo saggio ha consacrato Predrag Matvejević come scrittore esemplare del Mediterraneo. Sottolinea che nella trilogia (*Breviario Mediterraneo*, 1987) dello scrittore croato, ispirato dal suo amore nei confronti del Mediterraneo, i sapori e i colori di questo mondo trovano espressione sul piano sia dello stile che del linguaggio. La concezione del Mar Mediterraneo che unifica Oriente ed Occidente si risolve nel saggio di Sara Izzo. L'autrice, ricorrendo alla teoria di progresso di Saint-Simon, propone l'interpretazione dell'*Invasione del mare* (1905) di Jules Verne. Izzo è convinta che Verne fu guidato da un nuovo concetto geopolitico: nella descrizione di un'impresa industriale lo scrittore francese arriva alla condanna della *pax mediterranea*.

Anche il saggio di Antonela Marić, che all'interno della seconda sezione si inserisce nel gruppo di studi dedicati alle arti performative, risulta direttamente collegata al panorama culturale del volume. Lo studioso at-

traverso l'analisi di *Gomorra* (2008), film diretto da Matteo Garrone, indaga sul piano sociologico e culturale la realtà articolata e complessa dell'Italia meridionale. Il file rouge del saggio è proprio l'analisi e l'interpretazione dei momenti realistici della vita del sud con evidenti riferimenti alla corruzione, alla violenza e alla aggressività. Marić lascia capire che il Napoli del millennio indica una svolta: un mondo che tramonta e un mondo che nasce. Il dissidio sembra originarsi nelle condizioni di vita cambiate. L'orientamento dei giovani abitanti verso l'organizzazione criminale della Camorra trova espressione in scene in cui vengono determinati contenuti vicini alla creazione di un mito moderno. Tra le quinte invece si possono già scoprire quegli elementi che spezzano e lacerano questo mondo pseudo-idillico.

Occorre ricordare, in questa sede, anche il saggio di Paolo Puppa che fornisce un ritratto dettagliato del lato nevrotico e notturno del teatro di Henrik Ibsen. Secondo lo studioso veneziano nei drammi del drammaturgo norvegese emerge una vena angosciata e soffocante che lo porta a studiare quello che succede oltre il visibile, nella psiche più profonda dei protagonisti. Nell'approfondimento di quest'argomento Puppa si impegna a rintracciare i drammi fondamentali dell'autore, a partire dalla *Casa di bambola* a *John Gabriel Borkman*. L'analisi si propone di mettere in risalto il sottile gioco fra sogno e realtà, oppressione e libertà, allucinazione e materialità che si trovano legittimati nello spazio geometrico dei drammi. E proprio in questa oscillazione, evidenzia Puppa, quel filo che lega il teatro di Ibsen a quello di Luigi Pirandello.

A fianco della musica e della letteratura c'è anche un terzo gruppo di studi, non meno importante e diversificato, che occupa una parte sostanziale del volume. Si tratta di saggi nati al crocevia di musica, pittura, scultura e poesia. Di notevole interesse in questi contributi è il ricorso alla teoria dell'interdisciplinarietà e cioè all'indagine dell'abbondante produzione di artisti e poeti che concorrevano a una consonanza tra i diversi rami delle arti.

Il contributo di Ivana Tomić Ferić e di Dalibor Prančević è esempio diretto di quella pratica letteraria che rifiuta la distinzione dei vari campi artistici insistendo sulla multiforme capacità dell'espressione artistica. Questi sottolineano che l'atteggiamento assunto di fronte alla scultura della mente creativa di Ivan Meštrović, scultore e architetto croato di fama mondiale, rovescia i confini fra la musica e l'arte dello scolpire. In conclusione, gli autori affermano che tutte le statue di Meštrović declamano l'elogio della musica, celebrata come una vocazione fresca e autentica. Non c'è dubbio: il vincolo fra la realtà della forma e il carattere fonico del suono rappresenta un nuovo indirizzo artistico che si esprime in varie forme e si fissa in modi diversi. Al tema dell'armonia di due campi tradizionalmente incompatibili anche Eis Deghenghi Olujić ha dedicato un saggio che tende all'esame critico della poesia musicale di Eugenio Montale. Secondo Olujić nel *Mediterraneo*, sesta sezione degli *Ossi di seppia*, famosa raccolta poetica di Eugenio Montale del 1925, sotto l'argutezza della scrittura agisce la forza creatrice della musica che si scioglie in sentimenti, digressioni e storie aneddotiche. Le

poesie di Montale, similmente alle opere di Meštrović, confermano perfettamente la tangibilità dell'intrecciarsi di vari campi artistici all'interno della stessa linea di continuità.

Il presente volume comprende saggi stimolanti, uniti dall'allegoria dell'idea dell'Europa centrale e riflette, nella sua varietà, i molteplici aspetti della cultura europea. L'orizzonte eterogeneo del volume consente di ospitare testi di carattere diverso. L'approccio interdisciplinare permette ai lettori di pervenire a conclusioni stimolanti circa l'orizzonte culturale d'Europa «molti secoli fa» nel suo legame organico con l'ambiente artistico contemporaneo.

I saggi da cui prende forma l'immagine di un'Europa multicolore, ricca di cultura riescono a tracciare un percorso che illustra la complessa rete di relazioni culturali che animavano la vita culturale dell'Europa centrale e del Mediterraneo ed a individuare i punti comuni fra musica, arte e letteratura. Tutti i saggi cercano di scoprire e raccogliere nuovi testi, dispersi in archivi e fondi bibliotecari, per interpretare il loro significato attraverso una nuova ottica storica. Il risultato delle ricerche provoca sicuramente un singolare arricchimento della cultura europea.

Una generazione fortunata

GHISI GRÜTTER
Una generazione fortunata
Timía Edizioni, Roma 2020
pp. 214

SAROLTA KRISZTINA TÓTHPÁL

Il libro costituisce un'autobiografia in forma di romanzo, in cui Ghisi Grütter seleziona alcuni momenti rilevanti della sua vita professionale e privata, collocando questa narrativa autobiografica nel contesto storico e culturale dell'Italia del dopoguerra, dagli anni 1950 fino agli anni 2010. Leggendo il libro il lettore può conoscere non solo la vita di Grütter, ma può capire meglio, dunque, la storia, la cultura e la vita quotidiana della seconda metà del Novecento innanzitutto in Italia e negli Stati Uniti. Per quanto riguarda la famiglia di Grütter, lei aveva un padre italiano e una madre ungherese di religione ebraica. È architetto e Professore Associato di Disegno. Era membro del Dipartimento di Architettura dell'Università Roma Tre fino al 2019, dove ha insegnato «Tecniche e rappresentazione» e «Percezione e comunicazione visiva» nel corso di laurea magistrale in Progettazione dell'Architettura. Anteriormente lavorava presso vari istituti ed è autrice di numerose pubblicazioni, tra le quali si deve ricordare per esempio *Al cinema con l'architetto. Film visti e commentati da Ghisi Grütter* (tre volumi, Roma: Timía edizioni 2017/2019).

Il senso del romanzo è riassunto nelle seguenti frasi: «Ne emerge il profilo di una «generazione fortunata» che è stata giovane in



un periodo di benessere economico, quando le ideologie (politiche, sociali, artistiche) svolgevano un ruolo catartico. In quegli anni, la militanza politica, quella femminista e il ruolo della psicoanalisi hanno contribuito al superamento di molti tabù e allo sviluppo della consapevolezza di sé di una generazione, la prima vissuta in pace», si legge sul risvolto. Tutti questi fattori – come si rivela nel libro – hanno avuto un ruolo decisivo nella vita di Grütter.

Uno dei meriti del volume è il linguaggio che rende possibile una buona lettura, inoltre le spiegazioni riguardanti eventi storici e situazioni politiche sono molto chiare ed informative. Grütter spesso precisa le proprie spiegazioni in delle note ed elenca la letteratura usata sul retro del volume. Le fotografie su Grütter e su alcuni momenti della sua vita rendono la lettura ancora più piacevole.

Per mezzo della *Premessa* il lettore può capire meglio perché sia stato importante, per Grütter, descrivere gli avvenimenti più rilevanti della sua vita. Si rivela pure in che misura l'informatica – quando ormai si era diffusa – abbia aiutato il suo lavoro, esprimendo anche il proprio parere secondo cui l'uso degli strumenti informatici ha avuto pure un impatto negativo sulla vita quotidiana delle persone della nostra epoca.

Il capitolo *Una generazione fortunata*, possiamo dire, apre un panorama sulla situazione politica e sulla vita culturale in Italia, caratterizzando l'epoca in cui Grütter viveva la propria gioventù. Veniamo a conoscenza non solo dei ricordi riguardanti l'Italia, ma anche di quelli sull'Ungheria, prima attraverso le esperienze dei suoi genitori, che si trovavano in Ungheria nel 1956, un mese prima dello scoppio della rivoluzione. Hanno visto così tanta miseria che la madre ha giurato di non ritornare mai più nella propria patria. Cominciata la rivolta, la madre spediva pacchi per l'Ungheria. Per anni, dopo la rivoluzione, la famiglia Grütter ha ospitato profughi nella loro casa a Roma. Un suo cugino, nuotando nel Danubio con i mitra puntati, è riuscito ad arrivare in Austria.

Ne *Le ragazze del '68* si accennano diversi dettagli della giovinezza di Ghisi. Il lettore capisce, attraverso varie autrici citate (per es. Lidia Ravera, Donatella Barazzetti), l'importanza dell'anno 1968. Grütter sottolinea cosa significa per lei il '68: il suo parere differisce da quello delle scrittrici. Il capitolo mette in rilievo come funzionava il sistema scolastico attraverso le esperienze di Ghisi. Frequentava la scuola media e il liceo mantenuti dalle suore (francesi, orsoline) dove ha avuto molte esperienze negative. Per esempio, quando una compagna di scuola di religione ebraica era malata, le suore le facevano pregare in pubblico tutte insieme per una sua conversione. Grütter presenta anche alcuni ricordi vissuti durante gli anni universitari.

Oltre agli studi, possiamo conoscere più dettagliatamente anche la provenienza dei genitori. Il padre era un discendente di una guardia svizzera del Papa, stabilitosi a Roma nel Settecento. Leggendo sulla vita della madre, si capisce meglio l'Ungheria di quell'epoca e il ruolo che ha avuto la sua origine nell'educazione dei figli. Lei è nata in Ungheria nel 1914, a Szeged, con il nome Landfelder, poi magiarizzato in Ligeti. In seguito la famiglia si è trasferita a Dunaföldvár, mentre lei ha continuato a studiare in un liceo speciale a Budapest, giacché voleva diventare insegnante di ginnastica ritmica. Finiti gli studi ha fatto un viaggio in Italia, nel 1938, durante il quale ha conosciuto, a Roma, il suo futuro marito, cominciando pure a insegnare l'Euritmia. Ghisi era l'unica della famiglia ad essere nata dopo la fine della guerra e dopo l'uccisione dei parenti ad Auschwitz. Secondo la mamma questa figlia era la loro reincarnazione e, per questo motivo, ha preso i loro tre nomi tradotti in italiano: Gizella (Gisella), Béla (Adalberto), Miki (Nicoletta).

Grütter ha visitato l'Ungheria per la prima volta nel 1967, quando è arrivata ad un matrimonio con i suoi genitori. Per mezzo di questo resoconto possiamo dare un'occhiata all'Ungheria dell'epoca da un punto di vista esterno. Ghisi descrive gli ungheresi, rispetto agli austriaci, come un popolo disordinato

che assomiglia ad un gruppo di turisti di Napoli. Ha visitato i monumenti più importanti di Budapest. Caratterizza la città in questo modo: «Budapest è una grande capitale, ha l'aria di una bella signora ormai un po' anziana, è maestosa, ma allora era parecchio degradata, le case erano quasi tutte con gli intonaci rovinati e gli infissi malandati» (53). La famiglia visita la città nelle quali la mamma era cresciuta. Questo viaggio è illustrato dalle fotografie allegate al capitolo.

Grütter tocca anche il tema delle religioni, spiegando quale rapporto avesse con esse. Nonostante sia stata educata nell'ambiente cattolico, le interessava molto la cultura ebraica a causa delle origini di sua madre. Molti anni dopo ha partecipato ad una ricerca universitaria di rilevanza nazionale sull'«Architettura Judaica in Italia».

La mia vita sul treno e Gli anni '80 trattano della sua carriera universitaria. A proposito di questa, la prima tappa principale era a Reggio Calabria, città nella quale, negli anni '70, è stato fondato l'Istituto Universitario Statale di Architettura. Qui Grütter ha lavorato dal 1976 fino al 1994. La difficoltà di questo «pendolarismo» inusuale consisteva nel viaggio in treno che Grütter faceva, ogni seconda settimana, partendo da Roma. Il lettore può conoscere i colleghi più vicini all'autrice e il rapporto che aveva con loro. Vengono accentuate, inoltre, le storie più interessanti e straordinarie di questo periodo, per esempio quando è dovuta andare in carcere per permettere a un detenuto di sostenere gli esami della materia di *Progettazione architettonica*.

Nell'anno accademico 1987/1988 ha avuto l'esperienza dell'insegnamento presso l'Università Tor Vergata di Roma: qui si lamentava per la maleducazione degli studenti: «La mentalità liceale di un primo anno, cui non ero abituata, era un ulteriore elemento negativo: io per loro ero la «Proff.» (purtroppo oggi tali

comportamenti si sono estesi in tutte le università e in qualsiasi anno di corso...)» (103).

Grütter ha fatto amicizia pure con architetti all'estero, per esempio in Austria (Herbert Wagner) e negli Stati Uniti, esperienze che hanno avuto un ruolo importante nella sua vita. Ha avuto la possibilità di studiare con la borsa di studio Fulbright, nell'anno accademico 1973/1974, a St. Louis nel Missouri, dove ha seguito i corsi per un *Master in Architecture and Urban Design* presso la Washington University. Il capitolo *New York, New York* tratta la vita privata di Grütter, che vede come protagonista Willy Fiedler, suo fidanzato per sei anni.

Nel capitolo *Un po' di architettura e altro* è presentato il viaggio di Grütter in Inghilterra nel 1971, quando dopo essersi laureata i genitori la mandarono a studiare l'inglese a Londra per un mese. Durante questo soggiorno di studio ha conosciuto James Stirling, il più famoso architetto inglese dell'epoca. Lo descrive nel modo seguente: «La sua figura di progettista si può inscrivere tra quelle degli architetti che, a partire dal 1950, misero in discussione e rivoluzionarono i precetti teorici del primo Movimento Moderno» (180). Ghisi ha fatto amicizia con il giovane associato di Stirling, Ray Collins, che le ha fatto vedere i nuovi progetti del suo capo, per esempio il dormitorio del *Queen's College* di Oxford.

Oltre all'insegnamento presso varie università, a metà degli anni '80 Ghisi ha ricevuto alcune commissioni per lavori di architettura. In particolare ricorda l'incarico relativo al progetto di due edifici postali in Trentino (il piano del progetto viene mostrato tramite un'illustrazione nel capitolo successivo).

Il volume è un contributo importante alla storia dei discendenti degli ungheresi emigrati all'estero, suscitando anche l'interesse di quanti volessero approfondire gli studi sui rapporti italo-ungheresi.

