

DAL TESTO ALLA RETE

ITADOKT



DAL TESTO ALLA RETE

Atti e documenti del convegno internazionale per dottorandi
Budapest, 22-24 aprile 2010
organizzato dall'Atelier ITADOKT*,
Università degli Studi Eötvös Loránd, Budapest

a cura di
Endre Szkárosi e József Nagy

*Atelier ITADOKT
diretto da Endre Szkárosi
dottorandi e professori del Programma di Dottorato in Studi di italianistica della
Scuola di Dottorato in Studi letterari
e studenti del Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana della
Università degli Studi Eötvös Loránd, Budapest
www.itadokt.hu

Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék - ITADOKT Műhely
2010
Dipartimento di Italianistica della
Università degli Studi Eötvös Loránd
Atelier ITADOKT
itadokt.libri

A cura di Endre Szkárosi e József Nagy

Redazione:

Anikó Dombi, Éva Jakab, Mónika Zsuzsanna Kertész, Eszter Papp, Orsolya Serkédi,
Edina Szabados, József Takács, Tamara Török

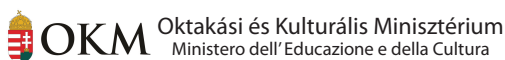
Copertina: Bori Kovács

Realizzazione tipografica: Printer-Partner Kft., Sajópálfala (Ungheria)

Direttore responsabile: Viktor Sedlák

ISBN 978-963-284-157-1

Il volume è stato stampato con il contributo del



Ringraziamento particolare al prof. Károly Manherz, Patrocinatore del convegno e
al prof. Salvatore Ettore, Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura

Il convegno è stato realizzato con il contributo del

Rettore dell' Università degli Studi Eötvös Loránd (ELTE)
Preside della Facoltà di Lettere di ELTE
Scuola di Dottorato in Studi letterari di ELTE
Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana di ELTE



375
E • L • T • E



UNISYS
imagine it. done.

ELTE BTK Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék - ITADOKT Műhely

H-1088 Budapest, Múzeum krt. 4.

tel./fax: (+36 1) 411-6563 • itadokt@gmail.com • <http://www.itadokt.hu>

Tartalom

Itadokt qua, Itadokt là... ..	9
Testi. Letteratura italiana nel Medioevo e nel Rinascimento	11
Eszter Draskóczy • „Come pintor che con essempro pinga”: l’influenza ovidiana sulle metamorfosi vegetali della Commedia	13
Piroska Ágoston • Al cor gentil rempaira sempre amore	29
Roberto Angelini • Leonardo Bruni e la tradizione delle biografie illustri tra Plutarco e le Vite di Dante e del Petrarca	38
Eszter Papp • Il Trattatello in laude di Dante del Boccaccio nella Raccolta Aragonese. Dante nell’età laurenziana	46
Angela Maria Iacopino • Il manoscritto Antinori 130: una comica storia di possessione	53
Éva Jakab • Ha Ha He. Humanismo, Humorismo, Hercole	61
Paolo Pedretti • Le rime di Dante: un progetto ottocentesco di edizione	72
Valentina Marchesi • La tradizione manoscritta del De Urbini Ducibus di Pietro Bembo	83
Gloria Camesasca • L’Archivio Datini: dagli antichi ordinatori all’inventario on-line	102
Toni. Rapporti italo-ungheresi, arti contemporanee	115
Gábor Mihály Tóth • “Dispaccio di Landus”, vicende di una relazione veneziana quattrocentesca dell’Ungheria	117
Benke László • The Vernacular Bibles of Italian Jewish Communities from the Middle Ages to the Counter-Reformation: The Biblical Translation as a Stage for Polemics	130
László Fekete • Opera omnia con melodie religiose ebraiche. Le parafrasi salmodiche di Benedetto Marcello	143
Kristóf Hajnóczy • Testo e rete nella storia e nella ricostruzione della storia della Riforma protestante nell’Italia del Cinquecento	149
Orsolya Száraz • La Missio Segneriana nella Provincia Austriaca della Compagnia di Gesù 1714–1730	162
Dénes Mátyás • Pier Vittorio Tondelli: Altri libertini – un libro “scandaloso” degli anni Ottanta	172
Zsuzsanna Falusi Haraszi • Jews in the short stories of Giorgio Pressburger	184
Farkas Mónika • Dal testo alla rete: punto di partenza o cronaca di una morte annunciata?	188

Sarah Sivieri • Dalla rete al testo: nuove prospettive nel panorama letterario contemporaneo. Il caso ARPANet.....	195
Tropi . Narrativa, film, architettura, questioni di linguistica e di storia del teatro	213
Laura Genovese • Scienza delle acque e ars militaris: la trasmissione del sapere tecnico nel Mezzogiorno d'Italia tra tardoantico e medioevo.....	214
Judit Sedlmayr • La scena naturale immaginata nell'Inferno di Dante	223
Dániel Faragó • Errori e speranza nel Canto XI del Purgatorio dantesco.....	236
Nóra Emőke Dobozy • Dream and insomnia in the Orlando Furioso.....	249
Michela Goi • Le grottesche nelle stampe del Cinquecento tra Italia e Francia: il caso di Michele Greco	260
Krisztina Lamos M. • The Poetry of Jewish Women in Italy, especially in Venice and Rome. The Rebirth (Renaissance) of Women's Literature and Art of Writing in the 11 th -17 th Century	271
Judit Nahóczky • Cubismo e futurismo – la visione boccioniana.....	278
Szonja Stella • Gli alleati e la Cosa Nostra.....	281
Mónika Zsuzsanna Kertész • Memoria collettiva e teatro di narrazione	291
Orsolya Serkédi • Gli elementi iconografici nei film di Pier Paolo Pasolini.....	296
Emanuele Chiacchiera • Affreschi italiani a Siklós	302
Anna Fuchs • Riferimenti italiani negli scritti critici di Jenő Péterfy.....	313
Lorenzo Marmioli • La fortuna di Gyula Krúdy in Ungheria, Italia e nella Mitteleuropa	317
Enikő Haraszti • Compositori veristi in Ungheria: Umberto Giordano	322
Kinga Szokács • La metodologia di Armando Punzo „faccio teatro dunque sono” ovvero le esperienze di un'arte delinquenziale	337
Federica Tammarazio • Contemporary Arts in Turin: past, present and future of the system from the voice of its protagonists	344
Anikó Dombi • Luigi Riccoboni e Goldoni – una premessa alla riforma teatrale di Goldoni.....	355
Rita Zama • Il rapporto tra parola e pensiero in Alessandro Manzoni nelle due redazioni della Colonna infame	363
Gyöngyi Tatay • Massimo Bontempelli e la metafisica. Dalla pittura alla letteratura.....	374
Andrea Zsiros • Passione profana. La storia della sofferenza di Pinocchio in prospettiva biblica	381
Gizella Böröcsök Slama • Bologna 2000 – Città Europea della Cultura.....	385

Workshop / Club / Discussione	391
Nuovo Umanesimo • Umanesimo.....	392
Contesto italiano • Contesto ungherese.....	399
Contesto ungherese • Contesto italiano.....	408
Nuove prospettive • Prospettive	419
Dalle discussioni	425



ITADOKT QUA, ITADOKT LÀ...

I contenuti e le forme della conoscenza umana possono essere tramandati e possono rinascere solo se vengono trattati in modo attivo dagli studiosi. Se tali forme, fuori dalle linee consuete delle pedanterie superficiali - prive, a loro volta, di un vero centro concettuale e in un certo senso passive - vengono, di volta in volta, reinterpretate e rielaborate e le vie e gli spazi da loro offerti vengono curati e ampliati, garantendoci di orientarci con ponderatezza e coraggio verso orizzonti sempre più ampi, gli spazi del futuro, occupati anche da noi, saranno sempre più ampi e accoglienti.

Usare questi spazi e queste forme della conoscenza non è solo una responsabilità, ma anche una sfida da parte nostra: fonte di emozioni intellettuali e vitali. L'appropriazione reinterpretativa delle esperienze inerenti a tali forme è in grado di aprire i nostri occhi a potenziali nuovi entro le cose ritenute già conosciute, stimolandoci ad acquisire nuove esperienze. Questa ricerca creativa si basa su responsabilità individuali, ma di solito si svolge in uno spazio comune: in gruppi di lavoro, in istituzioni di ricerca e in circoli di amici. In così tanti tipi di ambienti che possiamo dirci fortunati se li sentiamo tutti familiari. La sensazione di questa familiarità è inseparabile dalla vera conoscenza - nella conoscenza solitaria non c'è osmosi ed essa porta in sé il rischio di una lenta essiccazione. L'arduo lavoro collettivo fa invece nascere delle amicizie e l'amicizia ispira nuovi lavori comuni.

In seguito a una decisione da lungo maturata, ma anche, in un certo senso, improvvisa, i dottorandi e i professori del Programma d'Italianistica della Scuola di Dottorato in Studi letterari dell'ELTE, in collaborazione con i professori e gli studenti del Dipartimento d'Italianistica, hanno voluto crearsi questo spazio familiare, in modo tale che la disciplina affidata a noi - e sempre più a loro, ai giovani -, ossia la letteratura e la storia della civiltà italiana, ramo dal grande passato negli studi ungheresi di filologia moderna, possa portare avanti e sviluppare la magnifica esperienza con la quale la cultura italiana ci irradia da più di un millennio.

Questo è stato il nostro obiettivo nella creazione dell'Atelier ITADOKT: un atelier che, adattandosi alle sfide nuove e a quelle ereditate, partendo dalle circostanze, dal tempo e dallo spazio attuali e con la continua esigenza di un ampliamento e superamento di essi, sia in grado di presentare e arricchire i risultati di questa cultura e di questa scienza nelle forme più adatte e coinvolgenti. Nel 2009 abbiamo lanciato anche il Circolo Itadokt, che, con una frequenza mensile, offre la possibilità ai giovani ricercatori, ma soprattutto ai dottorandi di esporre lo stato e gli aspetti interessanti delle loro ricerche. Prendendo ispirazione dal convegno d'italianistica organizzato nel 2008 dai nostri giovani e meno giovani colleghi dell'Università degli Studi di Szeged, ora abbiamo deciso di organizzare noi, in nome dell'Atelier ITADOKT, il secondo convegno internazionale* nell'aprile del 2010. Incontro che, d'ora in poi, offrirà anche la possibilità di un'organizzazione regolare. Per la realizzazione di tale convegno i nostri dottorandi, con l'aiuto dei loro professori e di altri studenti, hanno lavorato intensamente per diversi mesi. Il buon esempio ha sollecitato anche altri, così, per l'attuazione dell'evento, si sono trovati vari sponsor, informazioni puntuali sui quali si possono trovare sfogliando le pagine delle nostre pubblicazioni - prima di tutto quelle dei presenti Atti - o visitando il nostro sito Internet.

Invece di un elenco sbrigativo, mi sia permesso di far riferimento ai nostri sostenitori più vicini e generosi, che, nonostante le circostanze non facili della situazione attuale, hanno ritenuto l'iniziativa abbastanza importante e degna di meritare un aiuto: al Rettore

dell'Università e al Preside della Facoltà, ai responsabili dell'Organizzazione degli Studenti, oltre che all'Istituto Italiano di Cultura e al suo Direttore, questi ultimi (in base a una lunga tradizione) sempre pronti a darci un aiuto. E in primo luogo al Professor Károly Manherz, il nostro patrocinatore, che ha sempre mostrato un caloroso interesse per la nostra scienza e la nostra istituzione.

Con il nostro convegno abbiamo sperato di poter collegare con un nuovo filo i partecipanti e il lavoro della formazione dottorale ungherese in italianistica con i partecipanti e il lavoro della ricerca specialistica internazionale, soprattutto italiana. La conoscenza di diversi modi di pensare e di diverse sensibilità per le problematiche, oltre che portarci a nuove conoscenze, ha potuto anche aprire nuove strade e spazi per la collaborazione, entro i quali i partecipanti possono portare avanti, ma anche superare i nostri risultati: le nostre capacità, i nostri dubbi, i nostri interessanti fallimenti e le nostre emozionanti avventure intellettuali.

Guardiamo sempre al futuro. Il nostro amico, Professor József Pál, direttore del Dipartimento d'Italianistica di Szeged, che ha avviato nel 2008 la serie di convegni d'italianistica per dottorandi, ci ha già fatto notare che nel 2012 saranno di nuovo loro ad ospitare l'evento. Ci saremo anche noi – ma fino a quel giorno portiamo avanti l'attività del nostro atelier ITADOKT e ci lanciamo in nuove avventure: in modo sempre ponderato, paziente, ma nello stesso tempo anche irrefrenabile.

Fra queste la prima evidentemente è stata l'edizione dei presenti Atti che contengono i testi scritti, e ormai con valore di studi, delle relazioni di alto livello presentate al nostro convegno e, nel contesto delle risonanze dello spazio comune, rimediate dagli stessi autori. Abbiamo anche voluto che accanto a questi scritti venisse - in alcuni casi magari soltanto simbolicamente – documentato il lavoro intellettuale presente ai workshop e alle discussioni, così importanti da un punto di vista scientifico. In altre parole abbiamo voluto che in questo libretto, che rispetto all'attualità vibrante del convegno risulta oggettuale e immutabile nel tempo, potesse apparire quella virulenta spiritualità giovanile, sensibile al contemporaneo, all'interdisciplinare e all'intermediale, che costituisce una delle basi indispensabili della continuità di qualsiasi scienza.

Il lavoro pieno di abnegazione dei nostri dottorandi, il sapere da loro finora acquisito e la loro esigenza per il processo, sempre aperto, dello studio hanno avuto un ruolo indispensabile nella preparazione di questo volume. Ed è stato imprescindibile anche quell'aiuto di sfondo che ci hanno dato gli uffici della nostra Facoltà, prima di tutto quello dell'Economato. E dobbiamo dire grazie ancora una volta al Prof. Manherz che, da nostro patrocinatore, ci ha offerto un aiuto determinante anche per la pubblicazioni dei presenti Atti.

Mi sia permesso di richiamare l'attenzione sul nostro sito internet (www.itadokt.hu), il funzionamento del quale è stato attivato in occasione del presente convegno, ma è stato progettato a lungo termine, con l'intenzione di offrire uno spazio per la formazione specialistica nazionale in italianistica: saremo pronti quindi ad accogliere le notizie, le informazioni, la comunicazione di dati e pubblicazioni da parte dei nostri colleghi e amici ungheresi e stranieri – e saremo dei sostenitori costanti anche delle loro iniziative scientifiche.

Su questo sito, forse per primi, abbiamo dato anche notizia dell'uscita dei presenti Atti del nostro convegno internazionale d'italianistica, ITADOKT.

Auguriamo un buon lavoro a tutti noi per la continuazione, qua e là – l'ITADOKT.

Endre Szkárosi

Testi.

Letteratura italiana nel Medioevo e nel Rinascimento

○ ● ● 22 aprile 2010, giovedì



„Come pintor che con essempro pinga”: l’influenza ovidiana sulle metamorfosi vegetali della *Commedia*

Introduzione

Nelle opere dantesche si possono individuare molteplici influssi dell'autore delle *Metamorfosi*. Nella *Vita nuova* e nelle *Rime* appare l'OVIDIO dei *Remedia amoris*, ossia l'autore per eccellenza della poesia amorosa. Nel capitolo XXV della *Vita nuova*¹ DANTE lo include tra i cinque poeti classici – i quali compaiono così raggruppati anche nel canto IV dell'*Inferno* – presentandolo come l'unico in cui parli “Amore, sì come se fosse persona umana” e attribuendogli dunque il merito di essere non solo il miglior conoscitore dell'amore, ma quasi una sua personificazione. Diverso è invece l'approccio di DANTE nelle opere successive. Nel *De Vulgari Eloquentia* e nella *Commedia*, infatti, egli appare esclusivamente interessato al poeta antico in quanto autore delle *Metamorfosi*: nel *De Vulgari Eloquentia* (II, VI, 7), formulando un canone letterario, egli pone in primo piano il capolavoro di OVIDIO, considerandolo alla pari con l'*Eneide* e con la *Farsaglia*: “Et fortassis utilissimum foret ad illam habituandam regulatos vidisse poetas, Virgilium videlicet, Ovidium Metamorfoseos, Statium atque Lucanum”. Nel canto IV dell'*Inferno* lo troviamo nel Limbo, raggruppati nella schiera dei maggiori poeti classici (OMERO, ORAZIO, LUCANO e VIRGILIO): “Mira colui con quella spada in mano, / che vien dinanzi ai tre sì come sire: // quelli è Omero poeta sovrano; / l'altro è Orazio satiro che vene; / Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano” (vv. 86-90).

Nella *Commedia* l'influenza ovidiana si mostra forte e pervasiva: ANTONIO ROSSINI, l'autore della monografia intitolata *Dante and Ovid: A Comparative Study of Narrative Techniques*, elenca 251 allusioni alle *Metamorfosi*. Per capire meglio l'approccio dantesco nei confronti dell'autore latino, dobbiamo analizzare i diversi modi con cui viene utilizzato il testo ovidiano nell'opera di DANTE. A livello microtestuale della *Commedia* OVIDIO compare come un poeta da imitare. Numerosi sono i paragoni tratti dalle *Metamorfosi*: pensiamo ad esempio al paragone delle rane in *Inf.* XXXII, 31 che trae origine da *Met.* VI, 370-381, o a quello della freccia in *Inf.* VIII, 13-15 che deriva dal libro settimo delle *Metamorfosi* (776-778). Ugualmente notevole è l'influsso d'OVIDIO nel campo delle altre figure retoriche ed espressioni poetiche: anche nel canto XXXIV l'immagine delle ombre che traspaiono come “festuca in vetro” (v. 10) nel gelido lago del Cocito ha il suo antecedente nell'opera d'OVIDIO: “in liquidis translucent aquis, ut eburnea si quis / signa tegat claro vel candida lilia vitro” (*Met.*, IV, 354-355), dove si descrive con queste parole il giovane desiderato dalla ninfa Salmace. Ma accanto all'imitazione appare anche il motivo dell'emulazione, anzi DANTE enuncia la superiorità della propria invenzione poetica rispetto a quella presente nel poema di OVIDIO: “Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio, / ché se quello in serpente e quella in fonte / converte poetando, io

1 Nell'edizione di G. GORNI (DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di GUGLIELMO GORNI, Einaudi, Torino 1996) capitolo 16.

non lo ,nvidio; // ché due nature mai a fronte a fronte / non trasmutò sì ch'amendue le forme / a cambiar lor matera fosser pronte" (*Inf.* XXV, 97-102). Ma forse oggi la più importante prospettiva di analisi nell'ambito degli studi danteschi riguarda il modo in cui vengono riscritti i miti ovidiani, i quali in alcuni punti della *Commedia* compaiono come prefigurazioni, "figure" delle metamorfosi dantesche: su questa prospettiva offrono preziose indicazioni i saggi di ERICH AUERBACH,² KEVIN BROWNLEE,³ GIUSEPPE LEDDA⁴ e MICHELANGELO PICONE.⁵

Nella mia lettura mi concentrerò sulla riscrittura dantesca delle metamorfosi vegetali di OVIDIO, che non sono state ancora oggetto di uno studio complessivo. Vorrei fornire tre esempi, scegliendone uno per ogni cantica, dei modi diversi con cui DANTE ha utilizzato i miti di metamorfosi vegetale. Il canto XIII dell'*Inferno* rappresenta una delle trasformazioni tipicamente infernali nelle quali viene evidenziato l'influsso degradante del peccato, su una base etica di derivazione boeziana, diversamente dai richiami ovidiani presenti nei canti del Paradiso terrestre, che hanno caratteristiche allegoriche e teologiche: cioè tecniche che sono riconoscibili nelle interpretazioni moralizzanti e allegorizzanti delle letture medievali di OVIDIO. Invece nel I canto del *Paradiso* i miti ovidiani – nel caso di Marsia e Glauco – assumono un senso figurale, e, nel caso del richiamo a Dafne, un valore metapoetico.

1. La pianta sanguinante di *Inf.* XIII: l'antecedente virgiliano, le metamorfosi mitiche di Ovidio e quella etica di Dante

All'inizio del canto XIII dell'*Inferno* DANTE e VIRGILIO entrano in un bosco selvatico che nella sua contrapposizione ai boschi mondani si richiama alla "selva oscura" del I canto: gli alberi di questo bosco sono "di color fosco", con rami "nodosi e 'nvolti" in cui non crescono frutti ma punte spinose e velenose. DANTE, su invito di VIRGILIO, strappa un ramicello di un albero; dal ramo esce sangue, e il tronco reagisce rimproverando DANTE per la sua crudeltà: "Uomini fummo, e or siam fatti sterpi" – dice la pianta con voce che esce insieme al sangue attraverso la ferita del ramo. Qui, a prima vista, sembra molto forte l'influenza dell'antecedente virgiliano dell'episodio, ma, analizzando l'intero canto, è possibile notare come esso sia sparso di molteplici richiami a OVIDIO.

1.1

La fonte virgiliana dell'episodio si trova nel terzo libro (vv. 22-68) dell'*Eneide*, a cui peraltro lo stesso DANTE accenna nel verso 48 del Canto. La struttura e la situazione di base della storia dantesca e di quella virgiliana sono fundamentalmente conformi, e la somiglianza tra le scene si mostra tanto nell'atteggiamento degli autori quanto nel comportamento degli eroi: nella pietà verso il miserabile stato umano espresso dal grido proveniente dalla terra/ dal tronco, e nell'orrore che viene provato sia dall'eroe virgiliano (vv. 29-30, 39) sia da quello

- 2 E. AUERBACH, *Figura*, in: *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 2005, pp.176-226.
- 3 K. BROWNLEE, "Pauline vision and ovidian speech in «Paradiso» I", in *The Poetry of Allusion*, 1991, pp.202-213.
- 4 G. LEDDA, "Semele e Narciso : miti ovidiani della visione nella « Commedia » di Dante", in G. M. ANSELMI-M. GUERRA (a cura di), *Le « Metamorfosi » di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Gedit Edizioni, Bologna 2006, pp.17-40.
- 5 M. PICONE, "L'Ovidio di Dante", in *Dante e la „bella scola” della poesia. Autorità e sfida poetica*, (a c. di A.A. IANNUCCI), Longo, Ravenna 1993, pp.107-144.

dantesco (vv. 44-45) e da cui scaturisce il sentimento di pietà. La differenza più notevole tra le due scene si verifica nell'elemento della metamorfosi: il mirto cresce sopra il corpo di Polidoro (le parole che quest'ultimo rivolge a Enea indubbiamente escono dal terreno, dal profondo di un tumulo⁶; mentre le anime dei suicidi sono all'interno di una pianta – secondo la legge del contrappasso il loro corpo umano è stato sostituito da un corpo vegetale e le loro membra sono diventate foglie, sensibili al dolore, ma incapaci di muoversi. Nel caso dell'antecedente virgiliano non si tratta dello stesso tipo di metamorfosi "diretta" (da uomo in pianta) che troviamo in OVIDIO, e neppure di quella "indiretta", dantesca, che sta a indicare una diversa modalità di imprigionamento dell'anima. Ma anche se non è il corpo di Polidoro a trasformarsi in mirto, siamo comunque di fronte a una metamorfosi: da un lato perché i dardi che hanno trafitto il suo corpo, radicandosi nel terreno, danno origine a un cespuglio di corniola e di mirto;⁷ dall'altro lato perché la pianta, avendo vicino l'anima, che è l'essenza dell'umanità, diventa simile al corpo umano, e ciò si rende evidente nel sangue che ne esce fuori e nella sensazione del dolore.

L'altra importante differenza tra l'antecedente virgiliano e la riscrittura di DANTE è il motivo della punizione. Mentre Polidoro ha sofferto una morte violenta e la sua sopravvivenza in forma di pianta terrena non è il risultato dei suoi atti precedenti, la nuova esistenza dei suicidi danteschi viene determinata in ogni particolare dalla pena, che è la conseguenza dell'atto commesso. Il cespo di Polidoro non è prigioniero dell'anima, ma una sorta di lapide del giovane ingiustamente ucciso. Non trovo convincente l'opinione di GIOVANNI FALLANI⁸ (e di altri), secondo i quali il giovane troiano riceverebbe in questa trasformazione "un compenso alle sue pene, per volere degli dèi", perché la conclusione dell'episodio virgiliano consisterà nella descrizione della cerimonia di sepoltura di Polidoro (vv. 62-68), nella quale viene sepolta anche l'anima (vv. 67-68), per poter riposare finalmente in pace. Dunque la sua metamorfosi ha più il significato di un aiuto temporaneo ricevuto dagli Dei che non quello di una vera ricompensa.

1.2

Nella descrizione della metamorfosi del canto XIII – come indica D'OVIDIO⁹ –, DANTE si è ispirato non soltanto a VIRGILIO ma anche all'autore delle *Metamorfosi*. In OVIDIO troviamo numerosi esempi di trasformazioni in piante (dalla storia di Dafne fino a quella di Filemone e Bauci)¹⁰, ma soltanto in tre casi di piante sanguinanti. Nel caso delle Eliadi piangenti il fratello Fetonte si tratta di una metamorfosi non ancora completata ed è per questa ragione che i loro rami sanguinano e si mostrano in grado di parlare mentre esse stanno assumendo una forma vegetale e la loro madre, Climene, tenta di strappare i loro corpi dai tronchi. Invece, a metamorfosi ultimata, quando la corteccia copre le loro labbra, esse tacciono, e non sono capaci di esprimersi in altro modo che con le lacrime diventate gocce d'ambra.¹¹

6 *Eneide*, III, 39-40: "gemitus lacrimabilis imo / auditur tumulo".

7 III, vv. 45-46: "Hic confixum ferrea textit / telorum seges et iaculis increvit acutus". ('una ferrea selva di dardi / qui mi trafisse e tutto il mio corpo ha coperto, / ed alta in rami pungenti è cresciuta').

8 Commento al verso 37.

9 *Canto di Pier della Vigna*.

10 Vedi: Ivi, pp. 127-130, HARSÁNYI, *Növénnyévaltozások Ovidius "Metamorphosis"-aiban*, 1908.

11 *Met.*, II, 340-366.

Diverso il caso del mito di Driope¹² che coglie dei fiori purpurei da un albero di loto, ignara del fatto che in quell'albero si era trasformata la ninfa Loti; e del mito di Erisittone¹³ che consapevolmente, in spregio agli Dei, abbatte la quercia del sacro bosco di Cerere sotto la quale si nasconde una ninfa carissima alla divinità: si tratta qui di metamorfosi compiute da lungo tempo, e il sangue e la parola sono i segni indiscutibili dell'essenza umana rimasta nella figura vegetale.

Analizzando le metamorfosi dantesche del canto XIII dell'*Inferno* e quelle ovidiane dobbiamo porre l'accento su alcune differenze fondamentali. LEO SPITZER¹⁴ nota una differenza notevole tra la metamorfosi in OVIDIO e in DANTE, per quel che riguarda il processo stesso attraverso cui la metamorfosi si compie: quando, in OVIDIO, una persona vivente *diventa* una pianta (coi piedi che si irrigidiscono in radici, la chioma che si trasforma in foglie, ecc.) vi è una identità ininterrotta tra la persona come totalità e la pianta in cui viene trasformata. Mentre nel caso dei suicidi di DANTE il corpo e l'anima sono stati disgiunti dall'atto del suicidio e l'unica parte che sopravvive è l'anima. Questo è confermato dal fatto che nel giorno del Giudizio queste anime non riprenderanno il loro corpo, ma ne rimangono prive, e i loro corpi saranno appesi al "pruno" della propria anima.

Ci sono altre due differenze importanti tra le metamorfosi ovidiane e quelle dantesche delle anime del canto XIII, differenze su cui richiama l'attenzione MICHELANGELO PICONE nel suo saggio intitolato *Dante e i miti*¹⁵. La fantasia dell'*auctor* classico¹⁶ non aveva infatti mai contemplato l'ipotesi della formazione dell'uomo in pianta *irreale*, alienata dall'ordine naturale (una pianta dalle fronde non verdi ma scure, da rami non diritti ma contorti, e che al posto di frutti porta spine velenose¹⁷). E mentre le *Metamorfosi* sono interessate a spiegare ciò che precede la trasformazione, per esempio delle Eliadi in pioppi,¹⁸ la *Commedia* invece è interessata a rivelare ciò che segue la trasformazione dei suicidi in piante, ad evidenziare cioè come funziona la giustizia divina. Se le *Metamorfosi* sono un poema eziologico, che vuol conoscere le cause prime, la *Commedia* è un poema escatologico, che vuole capire le conseguenze ultime delle cose. Le Eliadi diventando pioppi terminano la loro esistenza infelice; i suicidi invece assumendo la natura vegetale iniziano una esistenza di infelicità senza fine.

Si può notare anche una differenza sotto l'aspetto narrativo: mentre DANTE è testimone del risultato della metamorfosi vegetale dei suicidi e ne dà un'autentica descrizione sul piano narrativo, OVIDIO svolge soltanto il ruolo di raccoglitore di miti, e, facendoli raccontare dai suoi personaggi, come accade in alcuni casi, ne rafforza il carattere fiabesco e li allontana da sé.

Prendendo in considerazione soltanto le descrizioni delle metamorfosi, non sembra convincente l'esistenza di uno stretto collegamento tra quelle del canto XIII e le metamorfosi vegetali ovidiane. In base alla struttura della storia, all'atteggiamento degli autori e alle reazioni emotive degli eroi, sembra ovvio che noi lettori siamo testimoni del compimento

12 *Met.*, IX, 334-93.

13 *Met.*, VIII, 738-84.

14 *Op. cit.*, 223.

15 M. PICONE, "Dante e i miti", in *Dante. Mito e poesia* (a c. di M. PICONE-T. CRIVELLI), 1997, pp.21-32.

16 *Ivi*, pp.25-26.

17 *Vv.* 4-6.

18 I pioppi, che ora crescono lungo la riva del Po, furono una volta le sorelle di Fetonte che piansero la rovinosa caduta del fratello dal cielo.

del modello virgiliano. Ma non si può trascurare la densa rete di allusioni ovidiane di cui il canto è intessuto dal primo all'ultimo verso. Nel primo verso viene citato il centauro Nesso, la cui storia era nota a DANTE tramite OVIDIO¹⁹, come viene confermato sia dalla sua mansione di traghettatore del Flegetonte, col compito di aiutare i poeti della *Commedia* ad attraversare il fiume di sangue bollente; sia dalle scelte lessicali del canto XII dell'*Inferno*:²⁰ per esempio la "bella Deianira" (v. 68) dantesca è la „pulcherrima virgo" delle *Metamorfosi* (IX, 9); e anche l'uso delle varianti della parola "guado" richiamano la storia ovidiana: al Nesso forte ed esperto di guadi (*Met.* IX, 108: "Nessus ... membrisque valens scitusque vadorum") viene chiesto da VIRGILIO di mostrare "dove si guada" (*Inf.* XII, 94); e questa parola sarà poi fonicamente riecheggiata anche nell'ultima parola nel canto (*Inf.* XII, 139): "Poi si rivolse e ripassossi 'l guazzo".

Anche le trasformazioni in piante sanguinanti comportano inevitabili associazioni alle metamorfosi ovidiane. L'antecedente ovidiano, la descrizione della morte di Meleagro:²¹ "aut dedit aut visus gemitus²² est ille dedisse / stipes et invitis correptus ab ignibus arsit"²³ dei versi 40-42 ("Come d'un stizzo verde ch'arso sia / da l'un de' capi, che da l'altro geme") è già stato segnalato da LYNNE PRESS nel suo saggio *Modes of Metamorphosis in the "Commedia": The case of "Inferno" XIII*. Ma la studiosa non prende in considerazione un elemento fondamentale del richiamo: il motivo della punizione. Il Polidoro virgiliano è una vittima innocente che subisce la morte senza colpa, mentre nelle storie ovidiane la metamorfosi appare anche come pena, o almeno come conseguenza delle azioni del soggetto della trasformazione. Le Eliadi, che piangono il fratello, si radicano nella loro tristezza inestinguibile; Driope ed Erisittone – ignari o consapevoli che siano – offendono un potere alto (i prediletti degli Dei). Meleagro (il fratello di Deianira), dopo la caccia al cinghiale di Calidone, uccide due suoi zii e sua madre, Alteia, per vendicare l'uccisione dei suoi fratelli, getta nel fuoco lo stizzo a cui le Moire avevano dato la stessa lunghezza di vita assegnata a Meleagro neonato.²⁴ Nell'esempio di Meleagro il lettore della *Commedia* si imbatte nel canto XXV del *Purgatorio* ("Se t'ammentassi come Meleagro / si consumò al consumar d'un stizzo"²⁵), dove la parola *stizzo* – che ha solo queste due occorrenze nel poema dantesco (*Inf.* XIII, 40 e *Purg.* XXV, 22) – dà un'indubitabile conferma del suo collegamento al mito ovidiano di Meleagro, rafforzando e accentuando così la sua presenza allusiva nel canto XIII.

L'importanza sostanziale del motivo della punizione emerge non soltanto dal paragone tra la storia dantesca e quella ovidiana, ma anche dal fatto che esso offre un antecedente per l'inserimento delle metamorfosi nel sistema morale. Le metamorfosi dantesche dell'*Inferno* – al contrario di quella virgiliana, e diversamente dal modello mitico di OVIDIO – si fondano su basi etiche (descritte da BOEZIO, a cui DANTE fa esplicitamente riferimento nel *Convivio*²⁶): "E però chi da la ragione si parte, e usa pur la parte sensitiva, non vive uomo, ma vive bestia; sì come dice quello eccellentissimo Boezio". Dunque le metamorfosi infernali

19 *Met.*, IX, 98-272.

20 Vedi: G. IZZI, "Nesso", in *Enciclopedia Dantesca*, 1984, vol. IV, p.42.

21 2007, p.232.

22 La parola *gemitus* apparisce anche nella storia del Polidoro nell'*Eneide* (III, 39).

23 *Met.*, VIII, 513-514: "Questo [il tizzone] manda un gemito, o così sembra, poi brucia in mezzo alle fiamme, che par nn vogliono attaccarlo".

24 vv. 451-455.

25 vv. 22-23.

26 II, VII, 4.

sono in ogni caso conseguenze del peccato, cioè degradazioni che si mostrano nella disumanizzazione dell'atteggiamento e delle fattezze. La causa delle trasformazioni del canto XIII veniva già indicata dai primissimi commentatori: da JACOPO ALIGHIERI²⁷ nel 1322 e da JACOPO DELLA LANA negli anni 1324-28 – cito le parole di quest'ultimo:

Or fa tale transmutazione Dante per allegoria, ch'elli dice: l'uomo quando è nel mondo è animale razionale, sensitivo e vegetativo: quando ancide sè stesso, el conferisce a cotale morte solo la possanza dell'anima razionale e sensitiva, e però ch'hanno colpa in tale offesa, son privi di quelle due possanze; rimangli solo la vegetativa.²⁸

Un'altra interessante e convincente interpretazione è presente nei saggi di WILLIAM A. STEPHANY²⁹ e CLAUDIA VILLA³⁰ secondo i quali la metamorfosi in pianta di Petrus de Vinea è fondamentalmente determinata dal suo nome³¹ e da un luogo del Libro di Ezechiele (17,2-10) che può essere interpretato come profezia parabolica della sorte di PIER DELLA VIGNA.³²

Un'ulteriore allusione ovidiana del canto XIII traspare nell'episodio degli scialacquatori inseguiti e sbranati da nere cagne demoniache, episodio che si rifà alla storia di Atteone che, trasformato in cervo, fu sbranato dai propri quaranta cani da caccia.³³ Cercando un collegamento con la soluzione dantesca, LODOVICO CASTELVETRO, nel suo commento del 1570,³⁴ menziona l'interpretazione allegorica del capitolo *De Actaeone* del *De incredibilibus historiis* di PALÈFATO che narra che Atteone s'era rovinato trascurando il suo patrimonio, intento tutto alla caccia, "sicchè lo proverbiasse d'essersi lasciato mangiare dai proprii cani". L'editore del commento di CASTELVETRO, FRANCIOSI³⁵ afferma che DANTE poteva conoscere la descrizione di FULGENZIO (III, 3) dove si legge che Atteone, avendo troppo amato la caccia e sentitane l'inanità, si disanimò, e il suo cuore divenne come un cuore di cervo. Ma pur abbandonando la caccia, mantenne la passione per i cani, per la quale sprecò ogni suo avere, e così si disse che era stato divorato dai suoi cani. Un brano del mito ovidiano di Atteone che descrive gli ultimi gemiti dolorosi del giovane cacciatore è strettamente collegato alle caratteristiche della produzione del linguaggio nel canto XIII: "gemit ille sonumque, / etsi non hominis, quem non tamen edere possit / cervus".³⁶ Le ultime parole del cacciatore non sono né umane né quelle del cervo: ma parla nella lingua ibrida e degradata con cui le anime-piante dantesche emettono e sanguinano i loro lamenti.

27 JACOPO ALIGHIERI (1322), commento ai versi 1-3 del canto XIII dell'*Inferno*.

28 JACOPO DELLA LANA (1324-28), *Proemio*.

29 *L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l'"Elogio di Federico II e "Inferno XIII"*, pp.37-62.

30 *Canto XIII*, 2000, pp.183-191.

31 Nella corrispondenza di Vigna e dei suoi contemporanei si trovano numerosi giochi di parole col suo nome – la raccolta di questi brani era già stata cominciata da Huillard-Bréholles.

32 STEPHANY, *L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l'"Elogio di Federico II e "Inferno XIII"*, 1989, pp. 37-62.

33 *Met.*, III, 145-252.

34 Al verso 109.

35 L. CASTELVETRO 1570: [*Inferno 1-29 only*] *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX Canti dell'Inferno dantesco*, ora per la prima volta data in luce da G. FRANCIOSI. Modena, Società tipografica, 1886. Lo cita: D'OVIDIO, *Op. cit.*, pp.162-163.

36 Vv. 237-238.

Anche l'anonimo suicida fiorentino del canto XIII, non identificato neppure dai commentatori³⁷ – che si presenta con le parole “Io fei gibetto a me de le mie case”³⁸ – può avere un precedente ovidiano nella persona d'Ifide, che similmente al fiorentino s'impicca alla porta di casa³⁹. Se si accetta che anche in questo punto si possa scorgere un'influenza ovidiana, bisogna concludere che il Canto, così come si è aperto, si chiude con un'allusione all'antico poema delle metamorfosi.

2. Paradiso terrestre: il mito di Piramo e Tisbe, e il sonno di Argo

Nella seconda cantica spicca la presenza straordinaria dei miti ovidiani e in particolare di quelli connessi alle metamorfosi vegetali che si può riscontrare nei canti del Paradiso terrestre. Basti pensare all'importanza strutturale che ha il mito di Piramo e Tisbe, citato all'inizio e alla fine di questa sequenza.⁴⁰ Dapprima infatti è ricordato nel Canto XXVII (37-42), quando DANTE deve attraversare il muro di fuoco della settima cornice per giungere all'Eden dove incontrerà Beatrice (vv. 34-43). L'allusione alla storia tragica dei giovani innamorati ovidiani (*Met.*, IV, 55-166) appare nella forma di una similitudine (“Come al nome di Tisbe aperse il ciglio / Piramo in su la morte, e riguardolla, / allor che 'l gelso diventò vermiglio // così la mia durezza fatta solla, / mi volsi al savio duca, udendo il nome / che ne la mente sempre mi rampolla”) per rappresentare la forza soprannaturale dell'amore. Al nome dell'amata Tisbe Piramo aprì gli occhi già aggravati dalla morte (“Ad nomen Thisbes oculos iam gravatos / Pyramus erexit...” *Met.* IV, 145-6), e la riconobbe, mentre il suo sangue bagnando le radici dell'albero di gelso tinse di vermiglio i suoi frutti bianchi. Così si muta improvvisamente l'animo di DANTE udendo il nome di Beatrice: dal pallore e dalla rigidità della paura mortale si ravviva e si riempie del calore dell'amore. Ma in conclusione la stessa storia ovidiana viene citata in un modo più complesso, nell'ultimo canto del *Purgatorio*, nel momento solenne dell'investitura profetica di DANTE (vv. 52-57) e insieme della sua incapacità di comprendere pienamente il significato degli eventi a cui ha assistito (vv. 67-72). In queste due terzine (“E se stati non fossero acqua d'Elsa / li pensier vani intorno a la tua mente, / e 'l piacer loro un Piramo a la gelsa, // per tante circostanze solamente / a giustizia di Dio, ne l'interdetto, / conosceresti a l'arbor moralmente”) Beatrice spiega con la metafora del gelso reso scuro dal

37 Le due supposizioni con le quali i commentatori antichi e moderni hanno cercato di identificare tale personaggio sono le seguenti: da un lato potrebbe trattarsi di Lotto degli Agli, priore di Firenze nel 1285, e podestà di Trento nel 1287 dall'altro di Rocco dei Mozzi, di ricca famiglia caduto in miseria, entrambi suicidi. Boccaccio e Benvenuto sono propensi a credere che Dante ne abbia taciuto il nome, essendo tale mania una colpa assai frequente nella sua città. (FALLANI-ZENNARO, 1996, 110.)

38 v. 151.

39 *Met.*, XIV, 733-741: “...ad postes ornatos saepe coronis / umentes oculos et pallida brachia tollens, / cum foribus laquei religaret vincula summis, / «haec tibi sarta placent, crudelis et impia!» dixit / inseruitque caput, sed tum quoque versus ad illam, / atque onus infelix elisa fauce pependit. / icta pedum motu trepidantum aperire iubentem / visa dedisse sonum est adaperataque ianua factum / prodidit. ...”

40 Sul tema vedi: P. P. FORNARO, *Piramo e Tisbe al lazzeretto (antropologia e letteratura: Ovidio, Agostino, Dante, Manzoni, in Metamorfosi con Ovidio, 1994, pp.43-46*; M. PICONE, “Purgatorio XXVII: passaggio rituale e *translatio poetica*”, *Medioevo romanzo*, XII (1987), num. 2., pp.389-402; A. PEGORETTI, *Dal “lito deserto” al giardino: la costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp.121-124. Del simbolismo dei tre colori: J. FRECCERO, *Il segno di Satana, in Dante. La poetica della conversione*, Il Mulino, Bologna 1989, pp.227-244.

sangue del Piramo morente l'oscurità della mente che impedisce a DANTE di comprendere il significato della "pianta dispogliata"⁴¹ del Paradiso terrestre. Nei versi seguenti (vv. 73-75: "Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto / fatto di pietra, e, impetrato, *tinto*, / sí che t'abbaglia il lume del mio detto") viene rafforzato il riferimento ovidiano, dato che il "tinto" corrisponde perfettamente all'effetto del "Piramo a la gelsa"⁴². Tra i misteriosi significati e eventi della "pianta dispogliata" della cui comprensione l'oscura mente di DANTE è incapace non può non essere compreso quello della fioritura purpurea, che allude certamente ai misteri della passione, morte e resurrezione di Cristo. E se si ricorda che nella cultura medievale era ampiamente diffusa l'interpretazione cristologia di Piramo, si inizia ad avere un'idea della complessità semantica di queste allusioni mitologiche e del loro intrecciarsi con altri riferimenti biblici e teologici.

Qui posso citare solo alcuni dei miti ovidiani presenti in questi canti (che richiederanno un'analisi più ampia, completa e approfondita, non ancora compiuta dagli studiosi) da Proserpina,⁴³ mito collegato con i cicli della vegetazione,⁴⁴ la quale appare come prefigurazione di Matelda,⁴⁵ alle immagini classiche dell'età dell'oro,⁴⁶ dal mito erotico di Leandro ed Ero⁴⁷ all'invocazione alla Musa tanto ricca di riferimenti classici. Merita poi un'attenzione particolare l'insistita allusione al mitico pastore Argo e ai suoi cento occhi (*Purg.* XXIX, 95), ma anche alla sua morte per mano di Mercurio (*Purg.* XXXII, 64-68), che lo aveva addormentato raccontandogli il mito di Pan e Siringa (proprio una storia di metamorfosi vegetale, dello stesso tipo di quella di Dafne). Questa storia si legge nel primo libro delle *Metamorfosi* (vv. 568-747), e accanto al richiamo ovidiano, per raffigurare il suo *assonnare*, DANTE rivela anche l'uso che egli fa dei miti antichi per tutto il poema: "S'io potessi ritrar come assonnaro / li occhi spietati udendo di Siringa, / li occhi a cui pur vegghiar costò sí caro; // come pintor che con essempro pinga, / disegnerei com'io m'addormentai". In questo caso dunque l'addormentarsi di Argo nel mito ovidiano serve a DANTE da modello (*essempro*) per ritrarre il suo proprio, in quanto a entrambi i personaggi gli occhi si chiudono per la dolcezza di un canto.⁴⁸ Ma accanto alle somiglianze tra il sonno di Argo e quello di DANTE, si trovano anche delle differenze talmente forti da indurre a descrivere l'analogia tra il modello ovidiano e il ritratto dantesco come una "negated analogy". È stato P. S. HAWKINS⁴⁹ a mettere in relazione

41 *Purg.*, XXXIII, 38-39.

42 FORNARO, *Op. cit.*, p.43.

43 Vedi: *Purg.*, XXVIII, 49-51 che ha come fonte: *Met.* V, pp.341-408.

44 Vedi per es. la spiegazione di GIOVANNI DI GARLANDIA: *Integumenta Ovidii: poemetto inedito del secolo 13.*, a cura di F. GHISALBERTI, Casa ed. G. Principato, Messina 1933, pp.64-65.

45 E. RAIMONDI, *Rito e storia nel I canto del Purgatorio*, in *Metafora e storia: studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino 1982, pp. 68-9. Singleton vede in Matelda un altro richiamo mitico (anche ovidiano): ad Astrea, dea, della giustizia che viene menzionata anche in *Met.* I, 150.

46 La caratteristica della descrizione del *Purg.* XXVII, 135: "che qui la terra sol da sé produce." era già quella dell'età dell'oro nelle *Met.* I. 101-102.

47 I versi 70-75 del canto XXVIII del *Purgatorio* rievocano il mito di Ero e Leandro che è narrato anche nella lettera XIX delle *Heroides* ovidiane.

48 CHIAVACCI LEONARDI, *Purgatorio*, 582.

49 HAWKINS, P. S., *Transfiguring the Text*, in: *Dante's testaments: essays in scriptural imagination*, Stanford University Press, Stanford 1999, pp.180-193. Anche: SCHNAPP, "Trasfigurazione e metamorfosi nel Paradiso dantesco", in *Dante e la Bibbia* (a c. di G. BARBLAN), Olschki, Firenze 1988, pp.273-287. Sul problema dell'indicibilità in questo passo vedi: G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante*, Longo, Ravenna 2002, pp.236-242.

il riferimento al passo ovidiano citato da DANTE nella descrizione dell'addormentarsi del pellegrino, con l'allusione all'episodio evangelico della Trasfigurazione che offre invece il modello per il suo risveglio. Nel mito ovidiano il sonno conduce Argo, decapitato da Mercurio, a una rapida morte, mentre DANTE personaggio sarà risvegliato dalle parole di Matelda ("Surgi: che fai?")⁵⁰, che sono anche quelle con le quali Gesù fa rialzare i discepoli gravati dal sonno ("gravati erant somno", *Lc.* 9.32) nell'episodio della Trasfigurazione: "Surgite, et nolite timere», *Mt.* 17.7). Dunque, come afferma lo studioso americano e poi G. LEDDA in questo caso si tratta di un'analogia non molto appropriata, che "sottolinea la distanza e la differenza tra l'incubo infernale ovidiano, col sonno ingannevole che porta alla decapitazione, e il sonno sicuro del pellegrino ormai salvo nell'Eden, circondato da canti celestiali."⁵¹

Le allusioni mitologiche dei canti del Paradiso terrestre si intrecciano con la presenza fondamentale delle immagini vegetali di origine biblica, tra cui spiccano subito il giardino dell'Eden con la divina foresta⁵² (che sta in contrapposizione rispetto alle selve dell'*Inferno*,⁵³ sia quella del canto proemiale,⁵⁴ sia quella dei suicidi⁵⁵), e la pianta dispogliata⁵⁶ con tutti gli eventi che la riguardano. E la straordinaria importanza del simbolismo vegetale in questi canti è confermata dal suo coinvolgere anche lo stesso protagonista, che è così presentato negli ultimi versi della cantica: "rifatto sí come piante novelle / rinovellate di novella fronda, / puro e disposto a salire a le stelle." Immagine che compie quella posta in chiusura del primo canto (*Purg.*, I, 133-136: "oh meraviglia! ché qual elli scelse / l'umile pianta, cotal si rinacque / subitamente là onde l'avelse"), di ascendenza virgiliana (*Aen.* VI, 143-144).

E perfino il motivo profetico, così importante in questi canti che contengono le prime investiture profetiche di DANTE e presentano una ampia riscrittura di immagini e temi provenienti dei libri profetici della Bibbia, soprattutto sull'Apocalisse, mostra una compresenza di elementi biblici e classici (XXXIII, 46-51).

La complessità dell'intreccio fra i miti di metamorfosi vegetale e le altre allusioni mitologiche e classiche, ma anche delle molteplici relazioni che si stabiliscono fra questi motivi mitici e i molti e fondamentali elementi biblici, richiederà dunque un'analisi puntuale e approfondita delle singole allusioni e dei molti rapporti che si vengono a creare. È un lavoro che non è stato ancora svolto dagli studiosi e che sarà uno degli obiettivi delle ricerche che sto portando avanti per la mia tesi di dottorato.

50 V. 72.

51 G. LEDDA, *op. cit.*, p.241.

52 Sulla "divina foresta" vedi: P. S. HAWKINS, "Watching Matelda", in *The poetry of allusion*, pp.181-201.

53 Sul sostantivo "foresta" ch'è opposto simbolicamente al luogo infernale della "selva": P. SABBATINO, *L'Eden della nuova poesia* (Pg. XXVIII-XXXIII), in *L'Eden della nuova poesia*, L. S. Olschki, Firenze 1991, pp.61-62.

54 Sulla "selva oscura": A. PEGORETTI: *La "selva oscura" come regio dissimilitudinis*, in: *Dal "lito deserto" al giardino: la costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp.43-52.

55 Sulla simbolica dell'aridità della selva dei suicidi: PRANDI, S., *Il diletto legno: aridità e fioritura mistica nella Commedia*, L. S. Olschki, Firenze 1994, pp.73-74.

56 Sulla "pianta dispogliata": L. PERTILE, *La pianta*, in *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Longo, Ravenna 1998, pp.163-196.

3. Il senso figurale dei miti ovidiani e il tema dell'incoronazione poetica nel I canto del *Paradiso*

3.1 Il senso figurale dei miti ovidiani nel I canto del *Paradiso*

Nel *Paradiso* troviamo il processo del "trasumanar", una metamorfosi opposta alle trasformazioni degradanti dell'Inferno. Già FRANCESCO DA BUTI nel suo commento al canto I del *Paradiso* oppone al concetto di "trasumanar" quello di "disumanar": grazie all'innato libero arbitrio, l'uomo può seguire i piani divini o rifiutarli. E indica anche la fonte boeziana del concetto dantesco: "si disumanano e diventano bestie varie, secondo vari vizi, come dice ... Boezio". Ma DANTE poteva trovare anche l'opposta trasformazione, il "trasumanar", il ridiventare uno con Dio, in BOEZIO, che nel quarto libro della *Consolatio philosophiae* scrive del processo di "diventare dèi".⁵⁷

La cantica del *Paradiso* comincia con due allusioni a metamorfosi ovidiane, tutt'e due legate a forze divine, ma tra le quali – anche se lo stesso DANTE non lo rende esplicito – si sente un contrasto significativo. L'episodio di Marsia⁵⁸ che, sconfitto da Apollo nella sfida musicale, fu legato ad un albero e scorticato, viene menzionato da DANTE nel canto I del *Paradiso*⁵⁹, nel corso della grande invocazione poetica ad Apollo. Ed è la figura mitologica di Glauco⁶⁰ ad essere scelta da DANTE per illustrare la trasformazione opposta a quella bestiale e cioè l'ascesa e l'accesso al regno di Dio: "Nel suo aspetto tal dentro mi fei, / qual si fé Glauco nel gustar de l'erba / che ,l fé consorto in mar de li altri dèi. // Trasumanar significar per verba / non si poria; però l'esempio basti / a cui esperienza grazia serba".⁶¹ Sappiamo che il ricorso ai miti antichi, sebbene rapido e conciso, non è mai casuale nel poema dantesco e che il mito chiamato in causa assume sempre un certo significato strutturale.⁶² Nelle due metamorfosi menzionate nel canto I del *Paradiso* possiamo osservare la contrapposizione tra le diverse sentenze divine: la punizione crudele da parte dell'antico dio della musica è motivata dalla superbia e presunzione di Marsia. Al contrario, il trasumanare vissuto dal personaggio-Dante, nell'innalzarsi al cielo attraverso la sfera del fuoco, viene illustrata tramite l'esempio di Glauco,⁶³ ed è il risultato della grazia divina.

Questi due esempi mitologici hanno entrambi un carattere fortemente figurale, ma sono di segno diverso: il primo (quello di Marsia) è negativo, il secondo (quello di Glauco) è positivo. Mentre Marsia sfida superbamente e follemente la divinità, DANTE ne invoca umilmente l'aiuto; chiede di essere svuotato, liberato dalla corporeità dei propri limiti umani, per divenire vaso nel quale possa soffiare l'ispirazione divina. Marsia è citato quindi

57 Cfr. BOEZIO, *Consolatio philosophiae*, IV, 3: "Est igitur praemium bonorum, quod nullus deterat dies, nullius minuat potestas, nullius fuscet improbitas, deos fieri". Cfr. in proposito anche GUTHMÜLLER, "Che par che Circe li avesse in pastura", pp.254-255.

58 *Met.*, VI, 382-400.

59 Vv. 19-21.

60 La storia di Glauco è raccontata nei versi 898-968 del libro XIII delle *Metamorfosi*: egli fu un pescatore di Beozia, di cui OVIDIO narra che si tramutò in un dio marino, avendo assaggiato un'erba crescente lungo le rive del mare e che faceva rivivere i pesci da lui deposti sulla riva.

61 *Par.*, I, 67-72.

62 GUTHMÜLLER, "Che par che Circe li avesse in pastura", p.243.

63 Dei paralleli tra la storia ovidiana di Glauco e la trasformazione dantesca vedi: D. CLAY, *The Metamorphosis of Ovid in Dante's Comedia*, 1997, 82-84.

come una sorta di figura rovesciata di DANTE, e a questo mito ovidiano sarà sovrapposto un modello figurale biblico. Infatti, quando DANTE chiede al dio di essere fatto vaso della virtù divina, allude evidentemente al modello di SAN PAOLO – che è designato più volte nel poema proprio con l'epiteto biblico di *vas electionis* (Act 9, 15): "lo vas d'elezione" (*Inf.* II, 28); "il gran vasello / de lo Spirito Santo" (*Par.* XXI, 127-128) – : dunque il modello classico ovidiano viene rovesciato e corretto in senso cristiano grazie all'integrazione del modello biblico.⁶⁴ L'esempio di Glauco invece viene presentato nel canto come un modello mitico dell'andare oltre l'umano, della metamorfosi verso una condizione divina, cioè della *deificatio*. Ma è un esempio pagano da superare: il poeta cristiano, viaggiatore del paradiso, non ottiene infatti questa trasformazione per virtù di un'erba magica, ma attraverso lo sguardo di Beatrice, nel quale si riflette la luce divina e attraverso il quale la grazia scende sull'uomo.⁶⁵

3.2 L'amato alloro e il tema dell'incoronazione poetica

Sono i versi 13-15 e 22-33 dell'invocazione ad Apollo l'unico luogo dell'intera sua opera dove DANTE fa esplicita allusione al mito di Dafne e alla sua metamorfosi nell'alloro, la pianta che è simbolo della gloria:⁶⁶

O buono Apollo, all'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sí fatto vaso, /
come dimandi a dar l'amato alloro." ...
O divina virtù, se mi ti presti
tanto che l'ombra del beato regno
segnata nel mio capo io manifesti,
vedra'mi al piè del tuo diletto legno
venire, e coronarmi de le foglie
che la materia e tu mi farai degno.
Sì rade volte, padre, se ne coglie
per triunfare o cesare o poeta,
colpa e vergogna de l'umane voglie,
che parturir letizia in su la lieta
delfica deità dovria la fronda
peneia, quando alcun di sé asseta.

DANTE ricorda qui il mito, narrato da OVIDIO nelle *Metamorfosi* (l. 452-567), secondo il quale Dafne, inseguita da Apollo che se ne era innamorato, disperata chiede al padre Peneo di aiutarla, facendole perdere il suo aspetto attraente che tanto la espone al pericolo (545-546: "Fer, pater, "inquit" opem! si flumina numen habetis, / qua nimium placui, mutando perde figuram!"), ed è così che ella viene tramutata in una pianta di alloro. Ma ciononostante Apollo non cessa di amarla e si rivolge a lei con queste parole: "Poiché non puoi essere la mia consorte, ebbene sarai il mio albero. La mia chioma, la mia cetra, la mia faretra saranno sempre inghirlandate di te, o, alloro".⁶⁷ Stando al tipo di metamorfosi descritta, dobbiamo osservare che, seppure a livello naturale-esistenziale si tratterebbe di un cambiamento de-

64 LEDDA, *Dante*, p.116.

65 LEDDA, *Dante e le metamorfosi della visione*.

66 BRUNETTI, *All'ombra del lauro: nota per Cino e Petrarca*, p.844.

67 Traduzione di: FARANDI VILLA, p.83.

gradante, in quanto ci troviamo di fronte a un essere umano tramutato in una pianta, nel caso di Dafne riscontriamo una metamorfosi vegetale che non può fungere da esempio di degradazione, anzi simbolicamente essa assume un significato più alto: nella nuova forma diviene infatti il simbolo della gloria e, in particolare per DANTE, della gloria poetica.

Negli anni in cui DANTE scrive la *Commedia*, infatti, era stato riportato in vita l'antico rito dell'incoronazione poetica con foglie di lauro. Nel 1315, poco tempo prima dunque della stesura di questo canto, era stato incoronato a Padova il poeta ALBERTINO MUSSATO, autore della tragedia latina *Ecerinis*,⁶⁸ e questo fatto non poteva non essere dolorosamente presente alla coscienza dell'autore della *Commedia* che, all'altezza del *Paradiso*, per la prima volta esprime questo desiderio.⁶⁹ DANTE era ben consapevole del valore e della novità della sua arte, e ciò si evidenzia in diversi luoghi della *Commedia*, quando ad esempio, pone se stesso come sesto tra i poeti classici della "bella scola" (Inf. IV, 102): Omero, Orazio, Ovidio, Lucano e Virgilio. Dante era dunque profondamente consapevole di meritare quella incoronazione poetica che era stata concessa ad altri e negata a lui. Dell'importanza che questo problema assunse negli ultimi anni della vita del poeta sono testimoni le due *Egloghe* in cui egli reagisce al suggerimento datogli da GIOVANNI DEL VIRGILIO, che nella sua prima epistola gli proponeva di scegliere un tema diverso e una lingua diversa (cioè il latino), promettendogli, se DANTE avesse seguito il suo consiglio, l'incoronazione poetica a Bologna. Nella sua risposta in forma di ecloga, DANTE dichiara di voler ricevere la corona di poeta solo dopo esser ritornato in patria (a Firenze): (vv. 42-44: "Nonne triumphales melius pexare capillos / et patrio, redeam si quando, abscondere canos / fronde sub inserta solitum flavescere Sarno?"); e precisa di voler essere incoronato di lauro e di edera proprio per la *Commedia*, dopo aver finito il *Paradiso*: "... Cum mundi circumflua corpora cantu / astricoleque meo, velut infera regna, patebunt, / devincire caput hedere lauroque iuvabit"⁷⁰.

Il tema dell'incoronazione poetica, poi, appare in altri due luoghi della *Commedia*; nel canto XI *Purg.* (vv. 91-99):

Oh vana gloria de l'umane posse!
com poco verde in su la cima dura,
se non è giunta da l'etati grosse!
Credette Cimabue nella pintura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sí che la fama di colui è scura:
cosí ha tolto l'uno a l'altro Guido
la gloria della lingua; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido.

Dove, interpretando la *cima* del v. 92, come 'fronte', secondo la proposta di ROBERT HOLLANDER⁷¹ e supponendo che DANTE nei versi 98-99 pensi a sé stesso (come già i primi commentatori

68 Sul tema vedi: E. RAIMONDI, "Una tragedia del Trecento", in *Metafora e storia: studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino 1982, pp.147-162.

69 CHIAVACCI LEONARDI, p.11.

70 vv. 48-50. In trad.: "Quando i corpi rotanti intorno all'universo e gli abitatori / del cielo saranno, come i regni inferi, palesi nel mio canto, / mi piacerà cingermi il capo d'edera e d'alloro".

71 *Dante's self-laureation*, 1994.

avevano osservato⁷²), si tratterebbe di una “auto-incoronazione”: e pertanto, in questo suo atto, DANTE poeta compirebbe lo stesso gesto fatto da Apollo, incoronandosi con l'alloro.

Il desiderio manifestato nelle *Egloghe*, dunque, di essere ornato con il lauro nel luogo del battesimo e per “il poema sacro”, ritorna nei versi 1-12 del canto XXV del *Paradiso*:

Se mai continga che 'l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m'ha fatto per molti anni macro,
vinca la crudeltà che fuor mi serra
del bello ovile ov' io dormi' agnello,
nimico ai lupi che li danno guerra;
con altra voce omai, con altro vello
ritornerò poeta, e in sul fonte
del mio battesimo prenderò 'l cappello;
però che ne la fede, che fa conte
l'anime a Dio, quivi intra' io, e poi
Pietro per lei sì mi girò la fronte.

In queste terzine le due corone – quella del poeta e quella della fede per la quale Pietro ha incoronato DANTE come testimone nel canto precedente – appaiono quasi come la stessa corona,⁷³ rappresentando così simbolicamente la duplice essenza e il duplice scopo della cantica del *Paradiso*.

Bibliografia

- ALIGHIERI, D., *Commedia* (a c. di A.M. CHIAVACCI LEONARDI), Zanichelli, Bologna 2001.
- ANGELINI, C., *Canto XIII*, in *Lectura Dantis Scaligera*, in *Lectura Dantis Scaligera I.*, Le Monnier, Firenze 1971, pp.428-445.
- BALDELLI, I., *Il canto XIII dell'“Inferno”*, in *Nuove Letture Dantesche*, Casa di Dante in Roma, Felice Le Monnier, Firenze 1970, pp.33-45.
- BARNES, J. C., in *Inferno XIII*, in: *Dante soundings : eight literary and historical essays* (ed. by DAVID NOLAN), Irish Academic Press, Dublin 1981, pp.28-58.
- Bartholomaeus Anglicus. De proprietatibus rerum: texte latin et réception vernaculaire*, Brepols, Turnhout 2005.
- BIGI, E., “Pier della Vigna”, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1984, vol. IV, pp.511-516.
- BIOW, D., “From Ignorance to Knowledge: The Marvelous in *Inferno* 13”, in *The Poetry of Allusion* (a c. di R. JACOFF, J.T. SCHNAPP), Stanford U.P., Stanford 1991, pp.45-61.
- BOEZIO, SEVERINO A.M., *La consolazione della filosofia* (a c. di O. DALLERA), Milano, Rizzoli, 1991.
- BOITANI, P., *Il tramonto, i fiori e le foglie: tradizione e immagini tragiche*, in *Il tragico e il sublime*, Il Mulino, Bologna 1992, pp.117-169.

72 per es. LANA.

73 CHIAVACCI LEONARDI, p.450.

- BROWNLEE, K., "Pauline vision and ovidian speech in «Paradiso» I", in *The Poetry of Allusion*, 1991, pp.202-213.
- BRUGNOLI, G., *Forme ovidiane in Dante, Aetates Ovidiane. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento* (a c. di I. GALLO e L. NICASTRO), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995, pp.239-259.
- BRUNETTI, G., "All'ombra del lauro: nota per Cino e Petrarca", in *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni* (a c. di F. BRUGNOLO e F. GAMBINO), Unipress, Padova 2009, pp.825-850.
- CARRAI, S., "Matelda, Proserpina e Flora (per *Purgatorio* XXVIII)", in *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, Nr. XXX (2007) , pp.49-64.
- CASSELL, A.K., "Pier della Vigna metamorphosis: iconography and history", in *Dante, Petrarch, Boccaccio: studies in the Italian Trecento in honor of Charles S. Singleton* (ed. by A. S. BERNARDO and A. L. PELLEGRINI), Center for Medieval & Early Renaissance Studies, Binghamton 1983, pp.31-76.
- CIOFFI, C. A., "Il cantor de' bucolici carmi: The Influence of Virgilian Pastoral on Dante's Depiction of the Earthly Paradise", in AA.VV., *Lectura Dantis Newberriana*, Northwestern U.P., Evanston (Ill.) 1988, pp.93-122.
- CLAY, D., "The Metamorphosis of Ovid in Dante's *Comedia*", in M. PICONE-T. CRIVELLI (a cura di), *Dante. Mito e poesia. Atti del secondo Seminario dantesco internazionale*, Franco Cesati, Firenze 1997, pp.69-85.
- CRIMI, G., "Una metafora vegetale...", in *La metafora in Dante* (a c. di M. ARIANI), Olschki, Firenze 2008, pp.113-147.
- DE GARLANDIA, G., *Integumenta Ovidii: poemetto inedito del secolo 13.* (a c. di F. Ghisalberti), G. Principato, Messina 1933.
- DEL VIRGILIO, G., *Giovanni del Virgilio espositore delle Metamorfosi* (introd. di F. GHISALBERTI), L.S. Olschki, Firenze 1933.
- D'ORLÉANS, A.: *Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo 12.* (memoria del Prof. F. GHISALBERTI), Hoepli, Milano 1932.
- D'OVIDIO, F., „Canto di Pier della Vigna", in *Ugolino, Pier della Vigna, i simoniaci*, A. Guida, Napoli 1932, pp.117-278.
- DRAELANTS, I. (a cura di), *Le Liber de virtutibus herbarum, lapidum et animalium: un texte à succès attribué à Albert le Grand*, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007.
- FERRUCCI, F., *Le due mani di Dio: il cristianesimo e Dante*, Fazi, Roma 1999.
- FORNARO, P.P., *Piramo e Tisbe al lazaretto (antropologia e letteratura: Ovidio, Agostino, Dante, Manzoni)*, in *Metamorfosi con Ovidio*, L.S. Olschki, Firenze 1994, pp.7-59.
- FRECCERO, J., *Il segno di Satana*, in *Dante. La poetica della conversione*, Il Mulino, Bologna 1989, pp.227-244.
- GUTHMÜLLER, B., "«Par che Circe li avesse in pastura» (*Purg.* XIV, 42). Mito di Circe e metamorfosi nella *Commedia*", in *Dante. Mito e poesia*, 1997, pp.235-256.
- HARSÁNYI P., *Növénnyéváltások Ovidius "Metamorphosis"-aiban*, Győri Ujság Könyvnyomda és Kiadóvállalat, Győr 1908.

- HAWKINS, P. S., *Transfiguring the Text*, in *Dante's testaments: essays in scriptural imagination*, Stanford University Press, Stanford 1999, pp.180-193.
- HAWKINS, P.S., "Watching Matelda", in *The poetry of allusion*, 1991, pp.181-201.
- HOLLANDER, R., "Dante's Self-Laureation", in *Rassegna Europea di Letteratura Italiana*, 3 (1994), pp.35-48.
- IZZI, G., *Nesso*, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1984, vol. IV, p.42.
- KELEMEN J., *A nyelvi moralitás: a nyelvi contrappasso*, in *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*, Atlantisz, Budapest 2002, pp.122-127.
- LEDDA, G., "Dante e le metamorfosi della visione", in *Griseldaonline*, n. VIII (2008-2009).
- LEDDA, G., *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante*, Longo, Ravenna 2002.
- LEDDA, G., *Memoria biblica e memoria classica nella "Commedia"*, in *Dante, Il Mulino*, Bologna 2008, pp.99-119.
- LEVENSTEIN, J., "The re-formation of Marsyas in «Paradiso» I", in *Dante for the new millennium* (ed. by T. BAROLINI and H.W. STOREY), Fordham University press, New York 2003, pp.408-421.
- LORCH, M.–LORCH, L., "Metaphor and metamorphosis: *Purgatorio* 27 and *Metamorphosis* 4", in *Dante and Ovid: essays in intertextuality* (ed. by M.U. SOWELL), Medieval & Renaissance Texts & Studies, Binghamton 1991, pp.99-122.
- OVIDIO NASONE, P., *Lettere di eroine* (trad., note di G.P. ROSATI), BUR, Milano 2001.
- OVIDIO NASONE, P., *Le metamorfosi* (trad. di G. FARANDA VILLA, note di R. CORTI), BUR, Milano 2001.
- PARATORE, E., "Ovidio" in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1984, vol. IV, pp.225-236.
- PARATORE, E., *Ovidio e Dante*, in *Nuovi saggi danteschi*, Signorelli, Roma 1973, pp.45-100.
- PEGORETTI, A., *Dal "lito deserto" al giardino: la costruzione del paesaggio nel Purgatorio di Dante*, Bononia University Press, Bologna 2007.
- PERTILE, L., *La pianta*, in *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Longo, Ravenna 1998, pp.163-196.
- PETROCCHI, G., *Canto XIII*, in: *Lectura Dantis neapolitana, Inferno* (dir. P. GIANNANTONIO), Loffredo, Napoli 1986, pp.231-242.
- PICONE, M., „Dante e i miti”, in *Dante. Mito e poesia* (a c. di M. PICONE–T. CRIVELLI), 1997, pp.21-32.
- PICONE, M., "L'Ovidio di Dante", in *Dante e la „bella scola” della poesia. Autorità e sfida poetica* (a c. di A.A. IANNUCCI), Longo, Ravenna 1993, pp.107-144.
- PICONE, M., "Purgatorio XXVII: passaggio rituale e *translatio* poetica", *Medioevo Romano*, XII (1987), num. 2., pp.389-402.
- PIEROTTI, G.L., "Ovidio e Onorio nei canti dell'Eden", in *L'Alighieri. Rassegna dantesca*, Nr. XXXIII (2009), pp.23-44.
- PRANDI, S., *Il diletto legno: aridita e fioritura mistica nella Commedia*, L.S. Olschki, Firenze 1994.

- PRESS, L., "Modes of Metamorphosis in the «Comedia»: The case of «Inferno» XIII", in J.C. BARNES–J. PETRIE (ed.s), *Dante and His Literary Precursors. Twelve Essays*, Four Courts Press, Dublin 2007, pp.201-220.
- RAIMONDI, E., *Rito e storia nel I canto del Purgatorio, e Una tragedia del Trecento*, in *Metafora e storia: studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino 1982, pp.65-94; pp.147-162.
- ROSSINI, A., *Dante and Ovid. A comparative study of narrative techniques*, in «Dissertation Abstracts International», LXI, University of Toronto, Toronto 2000.
- SABBATINO, P., *L'Eden della nuova poesia (Pg. XXVIII-XXXIII)*, in *L'Eden della nuova poesia*, L.S. Olshki, Firenze 1991, pp.45-124.
- SCHNAPP, J.T., "Trasfigurazione e metamorfosi nel *Paradiso* dantesco", in AA.VV., *Dante e la Bibbia*, Sardini, Bornato in Franciacorta 2007, pp.273-287.
- SINGLETON, CH.S., *Matelda; Virgo ovvero la Giustizia in La poesia della Divina Commedia*, Il Mulino, Bologna 1999, pp.337-375.
- SPITZER, L., *Il canto XIII dell'Inferno*, in *Lecture Dantesche: Inferno*, Vol. I (a c. di G. GETTO), Sansoni, Firenze 1965, pp.223-248.
- STEPHANY, W.A., "L'autoadempimento delle profezie di Pier della Vigna: l'«Elogio di Federico II» e «Inferno XIII»", in *Studi americani su Dante* (a c. di G.C. ALESSIO e R. HOLLANDER), F. Angeli, Milano 1989, pp.37-62.
- VAZZANA, S., *Ovidio è il terzo (Indice dei luoghi ovidiani della "Commedia")*, in *Dante e la bella scola*, Edizioni dell'ateneo, Roma 2002, pp.123-151.
- VILLA, C., *Canto XIII, Lectura Dantis Turicensis, 1: Inferno* (a c. di G. GÜNTERT e M. PICONE), F. Cesati, Firenze 2000, pp.183-191.
- VIRGILIO, *Eneide* (a c. di E. CETRANGOLO), Bompiani, Milano 1994.

Piroska Ágoston

Al cor gentil rempaira sempre amore

La canzone sta al centro del *corpus* guinizelliano ed è senz'altro il componimento più discusso e più analizzato del poeta. Anche BONAGIUNTA allude alla canzone nella tenzone con GUINIZELLI secondo FAVATI: "I testi o auctoritates a cui nel suo sonetto alludeva BONAGIUNTA c'è dunque molta probabilità che siano proprio da ricercare specificamente nell'ambito della filosofia; e richiede del resto una non superficiale conoscenza della filosofia l'interpretazione di almeno la V strofa della più celebre canzone di Guido, *Al cor gentil*".¹ L'altro tenzone con GUITTONE è caratterizzata dal difendere dei concetti guinizelliani.² Anche nelle mie analisi costituisce un testo centrale per la comprensione del concetto dell'amore.

Il poeta presenta l'amore tramite la donna, e tramite la presentazione dell'amore la sua relazione con la Divinità. Utilizza analogie su tre diversi livelli i quali hanno effetto tra di loro. Per dimostrare la complessità dell'amore, la relazione tra il cuore gentile o nobile e la donna, tra l'anima e la fede della donna, il poeta sceglie le analogie fra certi fenomeni della natura. Il livello delle emozioni viene espresso attraverso i quattro elementi e le loro proprietà: fuoco, acqua, aria e terra. L'ultima è più complessa nella poesia: fango, pietra preziosa, adamà, in altre parole diamante e ferro. Il poeta crea paragoni anche usando fenomeni fisici: la luce, le stelle, il cielo, il freddo, il calore e lo splendore. La selva, il doplero e l'uccello si riferiscono inoltre alle emozioni. Il primo strato sarebbe la natura che sta spiegando l'emozione terrena, l'amore per la donna.

Nel frattempo la donna viene posta come essere che accentua la relazione con Dio, il quale rimprovera il poeta che intenda la Madonna e il Creatore stesso come esempio equivalente per lodare la donna (sesta stanza). Esaminando la struttura della poesia, il rimprovero non sembra giusto perché effettivamente è la donna a condurre il poeta a Dio. Questo concetto si manifesta nella quinta stanza.

Dio e la relazione fra Dio e le sue creature, soprattutto l'uomo, costituisce il terzo livello. Questa triplicità si trova sia parzialmente, sia nella sua complessità in ogni stanza nel campo delle analogie, formando una sequenza con cui arriviamo dai livelli più bassi a quelli più alti. Anche i fenomeni rendono accettabile quest'affermazione perché nelle immagini della natura c'è sempre un raggio di sole, qualche splendore o il volo di un uccello che tende in alto, che sul campo astratto si riferiscono ad emozioni più alte, alla donna nel suo aspetto angelico e nella sua fede profonda che la rende valorosa per il cuore gentile ad arrivare all'amore di Dio; in tal modo anche il poeta che vede l'intenzione divina manifestandosi

- 1 FAVATI, *Inchiesta sul dolce stil nuovo*, Felice Le Monnier, Firenze 1975, p.64. Cfr. MARIA LUISA ADRIZZONE, „A Notary in Search of Written Laws”, in *Modern Philology. A Journal Devoted to Research in Medieval and Modern Literature*, Chicago, 1997, vol. 94, num. 4, p.467.
- 2 GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice laurenziano* (a cura di LINO LEONARDI), Nuova Raccolta di Classici Italiani Annotati, Einaudi, Torino 1994, p.LIII. Cfr. GUITTONE D'AREZZO: *Le Rime* (a cura di F. Egidi), Laterza, Bari 1940. Cfr. *Poeti del duecento* (a cura di GIANFRANCO CONTINI), R. Ricciardi, Milano-Napoli 1960, Capitolo IX: "Dolce stil nuovo, Guido Guinizelli", pp.447-487. Cfr. GUIDO DI PINO, "L'un o e l'altro Guido", in *Ausonia, rivista di lettere e arti*, U. Mursia & C., Milano 1968, vol. 23/2-3, pp.9-13. Cfr. CALUDIO GIUNTA, *Due saggi sulla tenzone*, Antenore, Roma-Padova 2002.

nella donna a cui non può non obbedire – proprio per questo. La triplicità si ripete anche in ogni stanza, nelle quali troviamo rispettivamente tre analogie che operano tra i diversi livelli annoverati.

Nella prima stanza i primi due versi paragonano l'amore che ritorna al cor gentil all'uccello che torna sempre nella selva verde. L'immagine dell'uccello che vola in alto ci invita ad un'associazione a Dio. Nei seguenti due versi: "né fe'amor anti che gentil core, / né gentil core anti ch'amor Natura" (vv. 3-4), leggiamo un'affermazione filosofica secondo la quale Dio creò il cor gentil o nobile e l'amore contemporaneamente, come sono creati anche il sole e la sua luce – descritta nei versi ulteriori: "ch'adesso con'fu 'l sole, / sì tosto lo splendore fu lucente, / né fu davanti 'l sole; / e prende amore in gentilezza loco / così propriamente / come calore in clarità di foco" (vv. 5-10). L'uno suppone l'altro. Senza luce non c'è sole e viceversa. Non ha senso né l'uno né l'altro fenomeno se sta solo. Per questo la capacità di amare non è puramente una proprietà, ma l'essenza del cuore nobile. Non può esistere da solo, se un cuore non è capace di amare nel senso più elevato del termine, non può essere nobile, come non esiste fuoco senza calore, ciò viene espresso esplicitamente nella stanza quarta. In queste tre analogie troviamo anche la triplicità più profonda, già menzionata, i cui strati dimostrano l'affermazione del poeta, connessi l'uno all'altro.

BERTELLI osserva sulla prima stanza:

La poesia di questi versi si esprime [...] nel loro rapporto tonale: nella nuova sostanza analogica, che fonde in un unico slancio intuitivo concetti e immagini; nella fulminea rapidità inventiva, con cui il poeta ha messo in contatto gli aspetti più distanti della realtà (la "selva", la "natura", il "sole", il "foco"), inserendoli nell'ordine cosmico delle leggi naturali, in cui si rispecchia la coerenza interiore della nuova conquista spirituale, che prospetta l'indissolubile unità del "cor gentil" e dell'"amore".³

Sono della stessa opinione, accentuando che lo slancio intuitivo ha fornito una struttura molto raffinata, in cui si inseriscono i concetti «amore» e «cor gentil».

Nella seconda stanza il poeta pone di nuovo tre analogie: il fuoco d'amore penetra nel cor gentile come la 'vertude', cioè la forza nella pietra preziosa – lo leggiamo nei primi due versi della stanza "Foco d'amore in gentil cor s'aprende / come vertute in pietra preziosa" (vv. 11-12). Come anche nella prima stanza, il paragone che costituisce la base dei versi seguenti è collocato nei primi due versi. Nei prossimi cinque versi, "che da la stella valor no i discende / anti che 'l sol la faccia gentil cosa; / poi che n'è tratto fòre / per sua forza ciò che li è vile, / stella li dà valore: / così lo cor ch'è fatto da natura / asletto, pur, gentile, / donna a guisa di stella lo 'nnamora" (vv. 13-17), l'analogia viene spiegata e elaborata più profondamente. Secondo i lapidari dell'età, le stelle rendono forti le pietre preziose solo dopo che il sole le ha tolto le proprietà vili. La terza unità semantica fa fondere il livello della natura, delle emozioni e quello divino – dicendo che la natura (creata da Dio) rende gentil il cuore, togliendo ciò che è vile, e la donna equivalente alla stella – proiettando il contenuto della quinta stanza – dà valore al cuore, gli dà la capacità di amare, per questo la donna è la causa originaria dell'amore. Secondo queste prime stanze l'uomo – che possiede un cuore

3 ITALO BERTELLI, *La poesia di Guido Guinizelli e la poetica del "dolce stil nuovo"*, Le Monnier, Firenze 1983, p.166.

nobile la cui proprietà essenziale é l'amore – non si dimostra senza la donna, che attraverso la volontà di Dio deve dare valore al cuore.

GUINIZELLI rende quel pensiero filosofico più esplicito nella quinta stanza secondo la quale esiste una gerarchia ben determinata che risale dalla Divinità, gerarchia in cui tutti i membri hanno i propri doveri, in base ai quali tutti sono capaci di adempiere i propri ruoli. Tale capacità viene ovviamente da Dio.

BERTELLI approfondisce l'analisi della stanza accentuando la presenza dei fatti fisici secondo la concezione contemporanea: "il tema della «vertute in pietra preziosa» rispecchia diffuse conoscenze lapidarie e conoscenza della fisica, che apparisce anche da Giacomo da Lentini, (sonetto XXX 1-2: «Madonna à 'n sé vertute con valore – più che null'altra gemma preziosa»)”.⁴ E aggiunge che

se si vuole approfondire l'aspetto culturale della canzone bisogna poi rivelare che tutta la seconda stanza (secondo la cui virtù potenziale del cuore, reso gentile dalla Natura, si attua nell'esperienza spirituale d'amore per opera della donna) si fonda sulle nozioni aristotelico-scolastiche di potenza e atto. [...] Contini pone in evidenza tali nozioni, precisando che "il sole purifica la pietra e la rende atta a ricevere dal suo specifico astro le concrete proprietà di gemma; la nature corrisponde al sole, il cuore (nobile) alla pietra (preziosa), la donna (che fa passare all'atto la virtualità amorosa) all'astro".⁵

Poi esamina diverse interpretazioni dell'«adamàs» che secondo alcuni significa calamita, e secondo altri diamante.⁶ Il secondo è più convincente, perché le diffuse conoscenze enciclopediche del tempo vogliono l'enunciato secondo il quale: "il «diamante» si deve ritenere dotato di una forza di attrazione magnetica assai superiore a quella della calamita”.⁷

Nella terza stanza attraverso tre analogie – al modello della prima e della seconda stanza – il poeta espande il suo concetto dell'amore nei primi quattro versi: "Amor per tal ragion sta'n cor gentile / per qual lo foco in cime del doplero: / splendeli al su' diletto, clar, sottile; / no li stari' altra guisa tant'è fero" (vv. 21-24): ossia l'amore risiede nel cuore nobile per la stessa ragione per la quale il fuoco splende in cima del doplero. Il doplero è una torcia con due rami, sui quali sta il fuoco e splende per il proprio diletto. Secondo il paragone i due fuochi significano amore, e il doplero sostituisce i cuori degli amanti. Anche BERTELLI si occupa del doplero: "«foco in cima del doplero» (v. 22) che non obbedisce soltanto ad un pur evidente ufficio comparativo (secondo cui l'amore sta nel «cuore gentile», così come la fiamma s'ascende in cima ad una torcia formata da due candele), ma si presenta con tutto rilievo di una precisa novità concettuale, venendo ad alludere – come osserva, per esempio, il Federzoni – alla «natura nobile di questo amore, troppo diverso dal sensuale o volgare ... la natura di sì fatto amore è così fiera cioè nobile, che non può stare in cuor gentile altrimenti che come la fiamma del doppiero, solo tenendo all'alto»”.⁸ Pure BOITANI accentua l'elemento nobile della comparazione del doplero: „in questa spirale di analogie compiamo infatti di solo due passi avanti rispetto all'affermazione iniziale: nella stanza terza, quan-

4 *ivi*, p.151.

5 *ibidem*, p.151.

6 Cfr. *ivi*, p.152.

7 *ivi*, p.153.

8 *ivi*, p. 171, cit.: GIOVANNI FEDERZONI, "La canzone di Guido Guinizelli «Al cor gentil ripara sempre amore»", in *Nuovi studi e diporti danteschi*, 1905, pp.222-223.

do viene detto che la donna, come una stella «innamora» il cuore eletto e reso nobile e puro dalla natura; nella stanza quinta, dove viene respinta la teoria della nobiltà come dote ereditaria”⁹.

Ma si può esaminare il ‘doplero’ da un lato diverso. Da parte mia vedo nella comparazione soprattutto una descrizione dell’amore. Questo concetto presumibile è assai nuovo nell’epoca e riappare anche dopo due secoli, nell’opera filosofica di MARSILIO FICINO nel (*Sopra lo Amore o il ver’ Convivio* di PLATONE), nella quale FICINO indirizza l’amore nella competenza del neoplatonismo, dove l’amore fa parte sostanziale anche del mondo gerarchico nel cui fuoco sta Dio stesso. Questa concezione neoplatonica è già nota anche a GUINIZELLI, come ci dimostra la quinta stanza. FICINO dice che soltanto l’amore reciproco conduce a un’armonia. Invece l’amore unilaterale porta alla morte, alla vergogna e all’umiliazione. Questo concetto rinascimentale neoplatonico, anteriore di due secoli, può penetrare nell’analisi perché già a GUINIZELLI è noto che l’intenzione divina ci costringe all’amore terreno ovviamente nel senso più elevato, cioè come amore per un’altra anima, perché proprio attraverso l’amore terreno possiamo avvicinarci a Dio. Soltanto le Intelligenze, cioè le sfere più alte hanno la prerogativa di vedere Dio nella sua totalità. Il raggio di Dio raggiunge l’uomo solo attraversando le sfere intermedie. Secondo la mia opinione tale concetto si nasconde sullo sfondo dell’espressione “doplero”. E appunto per questo motivo parla GUINIZELLI di una torcia con due rami. Un altro argomento per dimostrare la probabilità di poter formare dall’amore reciproco l’*“itinerarium mentis in Deum”* si riferisce all’uso singolare della parola “fuoco”. L’espressione “fuochi sul doplero” sarebbe grammaticalmente corretta, ma il cosciente uso del singolare significa che GUINIZELLI parla di una torcia con rami, sui quali troviamo lo stesso fuoco in ambedue i lati.

Nella seconda analogia della terza stanza il poeta riprende di nuovo il tema della natura umana vile, cioè che il cuore non-nobile non può incontrare l’amore, giacché sono in contrapposizione troppo forte, come l’acqua e il fuoco, una per la sua freddezza – cioè il cuore vile – l’altro per il suo calore.

La terza analogia della stanza è una semplice trasposizione del pensiero precedente tramite un altro paragone. Il diamante – con la parola di GUINIZELLI “adamás” – si presenta nel fuoco, nelle miniere. Secondo i lapidari medievali il diamante si trova nel ferro, nella miniera. Così l’amore sta nel cuore gentile ed in nessun altro posto, *per analogiam*. Queste ultime due comparazioni sono collocate negli ultimi versi: “Così prava natura / recontra amor come fa l’aigua il foco / caldo per la freddura. / Amore in gentil cor prende rivera / per suo consimel loco / com’ adamàs del ferro in la minera” (vv. 25-30).

La quarta stanza è divisibile in tre parti: tutti trattano la differenza tra cuore nobile e cuore superbo. Quest’ultimo si ritiene nobile per nascita (schiatta). Nella prima parte si legge: “Fere lo sol lo fango tutto ‘l giorno: / vile reman, né il sol perde calore; / dis omo alter: ‘Gentil per sclatta torno; / lui semblo al fango, al sol gentil valore” (vv. 31-34). Il pensiero prende corpo tramite un paragone che viene preso dal campo della natura, dalla fisica. Il sole colpisce il fango con la sua luce e con il calore, ma non avviene nessun cambiamento: il sole non perde calore, non diventa più debole, neanche il fango cambia, ma rimane vile. Il sole assomiglia al cuore gentile, l’uomo superbo per la sua nobiltà ereditaria assomiglia al fango. Quindi il cuore nobile che è capace di amare e provare emozioni nobilmente intere, non può far raggiungere un cambiamento al cuore vile. La vera nobiltà non può cambiare

9 PIERO BOITANI, *Il genio a migliorare un’invenzione. Transizioni letterarie*, Il Mulino, Bologna 1999, p.71.

ma ugualmente non rende nobile e gentile colui che non ha ricevuto da Dio questo dono. Il concetto pone un altro problema: il cuore nobile non verrà mai compreso dai vili. L'amore quindi si realizza soltanto tra persone che sotto questo aspetto stanno allo stesso livello; inoltre il paragone del fango afferma che il mutamento dei livelli è impossibile. La donna non può e non deve abbassarsi per sentire amore – se accettiamo il messaggio della metafora del doplero: l'amore della donna verso l'uomo è possibile, anzi, desiderabile per la perfezione dell'uomo – allora in questo caso non si parla della pietà della donna per l'uomo, e non si tratta dell'affetto e dell'ammirazione unilaterale dell'uomo per la donna, ma parliamo di un amore che oltrepassa i livelli.

Nei seguenti quattro versi, "ché non dé dar om fé / che gentilezza sia fòr di coraggio, / in dignità d'ere', / se da vertude non à gentil core" (vv. 35-38), il poeta dichiara che la nobiltà di sangue non implica la nobiltà di cuore. Negli ultimi due versi della stanza, "com'agua porta raggio / e 'l ciel riten le stelle e lo splendore" (vv. 39-40), troviamo un'analogia al livello della natura. L'acqua simboleggia il cuore non nobile da cui non può nascere nessun raggio, l'acqua non ha la possibilità di splendere, può soltanto trasmettere, rispecchiare e portare i raggi, perché la luce è per l'acqua un fenomeno alieno non concordabile con la natura di quella. Il cielo, cioè il cuore gentile, contiene le stelle, che equivalgono qui alla virtù, inoltre lo splendore delle stelle, che si riferisce alle proprietà nobili che discendono dalla virtù.

Nella quinta stanza – che è molto difficile da interpretare – entra il livello divino, cioè quello che è il più astratto e più filosofico possibile. In questa stanza possiamo seguire come il livello delle emozioni e dell'amore terreno investe significato a livello divino.

Nella prima unità semantica GUINIZELLI comincia la stanza con un'analogia: "Splende 'n la 'ntelligenza del cielo / Deo criator più che <'n> nostr'occhi 'l sole: / ella intende suo fattor oltra 'l cielo, / e 'l ciel volgiando, a Lui obedir tole" (vv. 41-44). Dio appare nella sua totalità per la Prima Intelligenza, cioè per la prima sfera, più vicino a Dio come il sole per i nostri occhi. L'Intelligenza, comprendendo l'intenzione divina, le obbedisce e muove il cielo.

Troviamo un trapianto dal livello divino a quello emozionale, le cui parti si riferiscono alle persone e non alla natura: "e consegue, al primero, / del giusto Deo beato componimento, così dar dovrai, al vero" (vv. 45-47). Guinizelli afferma che devono agire così tutte le creature di Dio, perché Dio le costringe attraverso il suo amore e non per altri mezzi. Se non gli obbedissero, non potrebbe funzionare questa concatenazione o sistema delle "ruote dentate". Questo è un concetto prediletto del neoplatonismo.

Nell'ultima parte della stanza, il poeta usa l'analogia seguente: "la bella donna, poi che <'n> gli occhi splende / del suo gentil, talento / che mai di lei obedir non si disprende" (vv. 48-50). Gli occhi della donna rispecchiano l'amore divino attraverso la sua fede e costringono il gentil cuore ad obbedire. Dio agisce e causa effetti sull'uomo tramite la fede della donna. La donna si inserisce tra Dio e il cuore nobile perché l'uomo non è capace nemmeno di vedere il sole nella sua totalità e viceversa, non è possibile neanche avvicinarsi direttamente a Dio, solo attraverso un mediatore, in cui Dio fa rispecchiare la sua essenza. La donna è un mezzo di Dio per costringere il cuore gentile ad obbedire, e attraverso lei pure ad obbedire a Dio nello stesso momento. FAVATI si occupa della stanza completa e lo parafrasa nel modo seguente: "come Dio risplende con la sua luce nelle intelligenze angeliche che presiedono ai moti del cielo e, grazie all'intuizione che di Dio riescono in tal modo ad avere, esse ne comprendono la volontà creatrice, a cui immediatamente si adeguano appunto dando moto al cielo cui ognuna d'esse presiede, così la donna risplende negli occhi

dell'innamorato, che dovrebbe pertanto concepire un desiderio imperituro di obbedienza nei riguardi di lei".¹⁰ Secondo lui la stanza è scritta a norma di S. TOMMASO, che afferma il seguente:

qualsiasi creatura esegua un ordine della Provvidenza divina può eseguirlo in quanto in qualcosa partecipa del valore di colui che lei prevede, così come uno strumento è capace di imprimere movimento solo in quanto per mezzo del movimento partecipa in qualcosa del valore di chi primamente lo adopera¹¹

Poi FAVATI colloca al centro il concetto dell'obbedienza, scrivendo sulla canzone: "alla rottura esterna corrisponde una rottura anche più grave e definitiva dell'interno: ove le prime quattro stanze sono ancora tributarie di GUIDO DELLE COLONNE, ma non sono più le ultime due; si realizza in senso binario l'ascensione [...] che qui va dal consueto e quotidiano verso l'inconsueto e verso il cielo e sulla duplice colonna si colloca il fastigio di Dio, motore dell'universo".¹² Descrive dettagliatamente l'ascensione e rende più ovvio il senso binario dell'ultimo: "nella prima elevazione, dal riferimento ai fenomeni collegati col quotidiano (le abitudini degli uccelli) si passa di grado in grado dal domestico fuoco al sole, e dal sole alla proprietà degli astri, nella seconda, dalla candela cui il fuoco splende in cima, e dall'acqua che spegne il fuoco, al formarsi del diamante nelle maniere di ferro, al sole che nonostante la sua diuturna illuminazione non può nobilitare il fango, alla non trasmissibilità della nobiltà, finché lo sguardo non termina di nuovo sullo splendore degli astri che constellano il cielo".¹³ Infine dà un'interpretazione degli esempi dell'elevazione: "poi il fastigio: si esorbita dal cielo stesso per attingere Dio nel suo rapporto con le creature angeliche, che traducono in atto la sua volontà creatrice e sull'analogia che Guido instaura, per dare rappresentazione ed insieme dignità e grandezza al legame che unisce l'uomo alla donna, si costituisce il fondamento per rappresentarsi in modi esaltanti non più solamente l'amore, ma l'obbedienza stessa che dell'amore costituisce (si direbbe) la sostanza, anzi l'essenza".¹⁴ Ma non si tratta solo dell'obbedienza, o dell'obbedienza in un senso diverso di quello feudale, un'obbedienza volontaria: "[...] l'obbedienza, lungi ormai dall'essere intesa feudalmente come accettazione necessaria d'un vincolo di subordinazione, acquista invece la configurazione [...] d'una volontà desiderosamente manifestarsi di realizzare la perfezione che è in Dio. [...] l'obbedienza [...] diventa gioiosa collaborazione perché la donna possa vedere realizzarsi ciò che di giusto in essa risiede implicito, ed è il suo valore".¹⁵ Anche il concetto dell'obbedienza volontaria e necessaria dal punto di vista dell'obbediente di FAVATI rinsalda secondo me la giustificazione della metafora-doplero.

BERTELLI descrive una discussione sul verso 43 della quinta stanza. L'oggetto della discussione è l'espressione "oltra 'l cielo" (v. 43) Secondo ZACCAGNINI, CASINI, PELLEGRINI, DI BENEDETTO

10 FAVATI, *op. cit.*, pp.64-65.

11 *ivi*, p.66. Citazione: TOMMASO D'AQUINO, *Summa contra Gentiles* (a cura di P.A. UCCELLI e J.P. MIGNÉ), Paris 1863, Lib. III, LXXVIII, b. "Quaecumque creatura exequitur divinae providentiae ordinem, hoc habet in quantum participat aliquid de virtute sibi providentis, sicut et instrumentum non movet nisi in quantum per motum participat aliquid de virtute principalis agentis".

12 *ivi*, pp.171-172.

13 *Ibidem*.

14 *ibidem*.

15 *ivi*, p.173.

e NARDI l'espressione autentica sarebbe "oltra'l velo"; e l'interpretazione di PELLEGRINI è la seguente: l'Intelligenza angelica "intende in modo apertissimo, senza impedimento del velo corporeo che che offusca le intuizioni spirituali dell'uomo, cioè che Dio fece, ossia l'operato del Creatore".¹⁶ L'altro gruppo – il parere del quale sembra più convincente per me - di BRANCA, CASELLA, SALINARI, CONTINI, MARTI, QUAGLIO e AVALLE leggono l'espressione "oltre il cielo", similmente al MARTI: l'Intelligenza angelica "conosce immediatamente il proprio creatore, di là del moto celeste cui è deputata".¹⁷ Io ho analizzato la stanza secondo l'ipotesi di quest'ultimo gruppo.

BOITANI si occupa, a proposito di questa stanza, della radice aristotelica: "qui vediamo Dio creatore splendere nell'intelligenza angelica: imprimendo movimento, come direbbe Aristotele, per il fatto di essere amato".¹⁸ Inoltre accentua la forza che fa muovere tutto il sistema descritto nella stanza, che sarebbe proprio l'amore.

Nella sesta stanza leggiamo un dialogo fra il poeta e Dio che è fittizio nel senso che GUIDO GUINIZELLI invoca la donna e le racconta un possibile dialogo con Dio dopo la propria morte. Questa situazione narrativa e la domanda di Dio sono espresse nei primi due versi della stanza: "Donna, Deo mi dirà: «Che presomisti?», / siando l'alma mia a lui davanti" (vv. 51-52). Nella seconda parte GUINIZELLI mette al foco il rimprovero di Dio: hai attraversato il cielo, sei arrivato da me e prima di tutto questo mi hai preso come esempio per cantare il tuo amore terreno per una donna terrena; non sapevi che solo a me e alla Madonna convengono le laude perché le pene sono cessate per la sofferenza di Maria?

L'affermazione divina è molto interessante sotto vari aspetti. Maria era una donna con una fede fortissima e soffriva per Cristo. La condoglianza è la sua caratteristica più importante accanto alla sua fede e immacolatezza. In questo senso la Vergine assomiglia alla donna amata dal poeta. Dall'altro lato nelle altre parti precedenti della poesia, GUINIZELLI prendeva a modello sempre il proprio amore e la donna per avvicinarsi a Dio.

Dato che il cuore nobile e le altre creature ovviamente non possono mirare a Dio nella sua totalità, fatto salvo per l'Intelligenza, la sfera più vicina a Dio, il poeta può rivolgersi soltanto alle altre creature e solo lodandole può lodare Dio.

Negli ultimi tre versi GUINIZELLI termina la poesia con la sua risposta volendo approssimare il livello emozionale a quello divino: "Dir li porò: «Tenne d'angel sembianza / che fosse del tuo regno; / non me fu fallo, s'in lei posi amanza»" (vv. 58-60). La donna è pari ad un angelo del regno divino, per questo il poeta la amava e – secondo lui – questa è anche la causa delle lodi.

CARRAI trova fondamentale l'ultima strofa come una delle prime manifestazioni della donna-angelo:

il motivo conduttore della nobiltà di cuore quale condizione necessaria al perfetto amante poneva aristocratiche fondamenta per la filosofia amorosa degli emuli fiorentini; la chiusa della canzone, in particolare, disponeva ad assumere nuovi connotati alla figura della donna angelicata, di cui si hanno vari precedenti dal Notaro fino al Guittone. Guinizelli immaginava che l'anima dell'innamorato – al momento di rendere conto

16 BERTELLI, *op. cit.*, p.156; cit: FLAMINIO PELLEGRINI, La «canzone d'amore» di Guido Guinizelli, art., cit., p.135.

17 BERTELLI, *La poesia di Guido Guinizelli e la poetica del "dolce stil nuovo"*, Le Monnier, Firenze 1983, p.157; cit.: MARIO MARTI, *Poeti del dolce stil nuovo* (a c. d. Marti), p.61, n.1.

18 BOITANI, *Il genio a migliorare un'invenzione (...)*. Ed. cit., p.72.

a Dio del peccato di aver trasferito all'amore gli attributi divini – si disculpasse proprio dicendo di essere stato tratto in inganno dalle fattezze angeliche della donna: «Dir li potrò: - Tenne d'angel sembianza / che fosse del tuo regno, / non me fu fallo s'in lei posi amanza». Così egli apriva la strada, in qualche misura, alla metamorfosi del paragone esornativo fra la donna e l'angelo in una equivalenza ricca di implicazioni ideologiche, sì da consentire che si assagnassero all'amata – come farà Dante – le stesse funzioni degli alati emissari di Dio.¹⁹

La donna che essenzialmente è un angelo, è una novità di GUINIZELLI, anzi, non appare semplicemente come una comparazione, ma occupa l'intera quinta stanza. Quindi "tenne d'angel sembianza" (v. 58) non è soltanto un'arguta spiegazione per ottenere la salvezza, ma una dichiarazione fondata filosoficamente.

BOITANI mette in centro la plasticità drammatica della scena nell'ultima stanza, dicendo: "il poeta mette in scena qui la fondamentale condanna cristiana dell'amore e della letteratura cortese. In breve, Al cor gentil ci presenta l'affascinante drammatizzazione di tutta una cultura ... attraverso le immagini e attraverso il movimento".²⁰ Il conflitto dell'amore profano e della fede cristiana è un contrasto difficilmente riconciliabile. Questa proposizione di GUINIZELLI è profondamente nuova e si diffonderà tra i suoi successori.²¹ BOITANI comincia a giocare con il pensiero del movimento stilnovista, supponendo due movimenti complementari:

il lettore scopre un progresso della natura, dal mondo animale al cielo ed infine al Paradiso; poi al di là della morte e della natura si arriva al Dio. Ma leggendo la poesia in senso inverso il movimento parte da Dio e si trasmette alle intelligenze angeliche e, per l'analogia, da un lato alla donna e al cuor gentile, dall'altro lato al cielo, alla terra, all'acqua, al fuoco – in definitiva al mondo naturale. Ciò che compie questo duplice movimento è l'amore nel suo aspetto cosmico, boeziano, di «amorquo caelum regitur» (e l'amore che torna a casa nel cuore gentile è una componente essenziale di esso nel mondo degli uomini), e nell'aspetto di amore per Dio, il quale muove per il fatto di essere amato (l'amore dell'uomo per la donna ne rappresenta un'analogia).²²

Questa lettura inversa della canzone secondo me non è salda, anche perché il poeta come creatura con la volontà più intensa di arrivare a Dio non avrebbe nessun motivo a descrivere il fenomeno anche in una direzione inversa.

Quindi le tre novità della canzone sono le seguenti: la nobiltà del cuore che rende capace l'uomo ad amare; amore corrisposto, ovviamente non corporale; e la possibilità e non-ché il tentativo di raggiungere Dio tramite la donna amata.

Questa sarebbe la struttura della poesia. Tutte le sei stanze sono semanticamente divisibili in tre parti in cui appaiono analogie o dichiarazioni, ma queste ultime vengono poi

19 STEFANO CARRAI, *La lirica Toscana del Duecento, Cortesi, guittoniani, stilnovisti*, Laterza, Bari 1997, p.54. Cfr. MARTI: *Poeti del dolce stil nuovo* (Collana: I grandi classici della letteratura italiana), Le Monnier, Firenze 1969. p.36.

20 BOITANI, *op. cit.*, p.72.

21 Cfr. AURELIO ACCAME BOBBIO, «Al cor gentil», 41-50, in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna 1971, vol. III, pp.5-26. Cfr. CLAUDIO GIUNTA, *La poesia italiana nell'etrà di Dante, La linea Bonagiunta-Guinizelli*, Il Mulino Ricerca, Bologna 1998, pp.245-246.

22 BOITANI, *op. cit.* p.73.

spiegate tramite paragoni. In tutte le analogie appaiono elementi che tendono ed effettivamente conducono al Divino. Anche la presentazione dei livelli, quello naturale, quello emozionale e l'ultimo, divino, sono elaborati in un modo con cui permangono le caratteristiche che sono propri anche delle analogie: l'ascensione verso la Divinità.

Bibliografia

Fonti letterarie

- D'AREZZO, G., *Le Rime* (a cura di F. EGIDI), Laterza, Bari 1940.
- GUINIZELLI, G., *Rime* (a cura di LUCIANO ROSSI), Einaudi, Torino 2002.
- Poeti del duecento* (a cura di G.F. CONTINI), R. Ricciardi, Milano–Napoli 1960; Capitolo IX: Dolce stil nuovo, Guido Guinizelli, pp.447-487.

Studi

- ACCAME BOBBIO, A., "«Al cor gentil»", 41-50, in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, 1971, vol. III, pp. 5-26.
- ADRIZZONE, M.L., "A Notary in Search of Written Laws", in *Modern Philology. A Journal Devoted to Research in Medieval and Modern Literature*, Chicago, 1997, vol. 94, num. 4, pp.455-475.
- BERTELLI, I., *La poesia di Guido Guinizelli e la poetica del «dolce stil nuovo»*, Le Monnier, Firenze 1983.
- BOITANI, P., *Il genio a migliorare un'invenzione. Transizioni letterarie*, Il Mulino, Bologna 1999.
- CARRAI, S., *La lirica Toscana del Duecento. Cortesi, guittoniani, stilnovisti*, Laterza, Bari 1997.
- D'AREZZO, G., *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice laurenziano* (a cura di L. LEONARDI), Nuova Raccolta di Classici Italiani Annotati, Einaudi, Torino 1994, p.LIII.
- D'AREZZO, G., *Le Rime* (a cura di F. EGIDI), Laterza, Bari 1940.
- DI PINO, G., "L'uno e l'altro Guido", in *Ausonia, rivista di lettere e arti*, U. Mursia & C., Milano, 1968, vol. 23/2-3, pp.9-13.
- GIUNTA, C., *Due saggi sulla tenzone*, Antenore, Roma–Padova 2002.
- FAVATI, G., *Inchiesta sul dolce stil nuovo*, Le Monnier, Firenze 1975.
- FEDERZONI, G.: "La canzone di Guido Guinizelli «Al cor gentil ripara sempre amore»", in *Nuovi studi e diparti danteschi*, 1905.
- GIUNTA, C., *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizelli*, Il Mulino Ricerca, Bologna 1998.
- MARTI, M., *Poeti del dolce stil nuovo* (Collana: I grandi classici della letteratura italiana), Le Monnier, Firenze 1969; Introduzione, pp.3-27; Guido Guinizelli, pp.35-37.
- Poeti del duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Riccardo Ricciardi Editore, Milano, Napoli, 1960. Capitolo IX. Dolce stil nuovo, Guido Guinizelli, pp. 447-487.

Roberto Angelini

Leonardo Bruni e la tradizione delle biografie illustri tra Plutarco e le *Vite di Dante e del Petrarca*

La figura di LEONARDO BRUNI (1370-1444),¹ intellettuale e uomo politico aretino che, dopo aver lavorato presso la curia pontificia dal 1405 al 1415, divenne, dal 1427 fino alla morte, cancelliere della Repubblica di Firenze, ha ricevuto, nella ricerca dedicata al primo umanesimo fiorentino, cospicua attenzione, in parte non trascurabile, anche per la peculiarità di essere stato tra i primi, e pochi, scrittori trilingui dell'epoca. La sua abbondante produzione letteraria annovera, per la parte più consistente, opere latine tanto celebri da costituire autentici manifesti del rinnovamento culturale protoquattrocentesco: oltre alla giovanile *Laudatio Florentine urbis*², dall'intonazione civile e repubblicana, i due libri dei *Dialogi ad Petrum Histrum*³, per continuare con le più tarde *Historiae Florentini populi*⁴ e l'epistolario⁵, strutturato, secondo una selezione dell'autore, in otto libri comprendenti 117 lettere. Spiccano tuttavia per importanza non minore testi in volgare come una novella⁶, alcune liriche⁷, ma soprattutto le *Vite di Dante e del Petrarca*⁸. A una simile diglossia, assai comune fino alla inoltrata età moderna, si associa però anche una padronanza tale del greco antico da permettere all'umanista la composizione di alcune operette in questa lingua⁹, in occasione del Concilio

- 1 Per una più ampia presentazione del personaggio cfr. C. VASOLI, „Bruni, Leonardo“, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIV, Roma 1972, pp.618-633. Cfr. anche J. Hankins, *Life and Works*, in Id., *Humanism and Platonism in the Italian Renaissance*, Roma 2003, vol. I, pp.9-18.
- 2 P. VITI, *Opere letterarie e politiche di Leonardo Bruni*, Torino 1996, pp. 568-647 (testo e traduzione in italiano); L. BRUNI, *Laudatio Florentine urbis* (ed. crit. a c. di S.U. BALDASSARRI), Firenze 2000.
- 3 L. BRUNI, *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum* (ed. crit. a c. di S.U. BALDASSARRI), Firenze 1994; P. VITI, *Opere*, op. cit., pp.78-143.
- 4 L. BRUNI, *History of the Florentine People* (ed. e trad. a c. di J. HANKINS), voll. 3, Cambridge, MA-London 2001-2007.
- 5 L. BRUNI, *Epistolarum libri VIII* (ed. a c. di L. MEHUS), voll. 2, Florentiae 1741.
- 6 N. MARCELLI, „La Novella di Seleuco e Antioco. Introduzione, testo e commento“, in *Interpres*, Nr. 22, 2003, pp.7-183.
- 7 A. LANZA, *Lirici toscani del Quattrocento*, vol. I, Roma 1973, pp.330-335.
- 8 P. VITI, *Opere* op. op. cit., pp. 537-560. Su questa opera, oggetto specifico del presente studio, si vedano C.A. MADRIGNANI, „Di alcune biografie umanistiche di Dante e del Petrarca“, in *Belfagor*, 18, 1963, pp.29-48 (in particolare pp.32-42); C. DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, Firenze 1965, pp.333-378 (in particolare pp.344-354); E. GARIN, „Dante nel Rinascimento“, in *Rinascimento*, Nr. 7, 1967, pp.3-28; M.L. MANSI, „La «Vita di Dante e del Petrarca» di Leonardo Bruni“, in *Dante nel pensiero e nell'esegesi dei secoli XIV e XV* (a c. di A. BORRARO), Firenze 1975, pp.403-415; P. TROVATO, „Dai *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum* alle *Vite di Dante e del Petrarca*. Appunti su Leonardo Bruni e la tradizione trecentesca“, in *Studi petrarcheschi*, 2, 1985, pp.263-84; L. GUALDO ROSA, „Leonardo Bruni e le sue vite parallele di Dante e del Petrarca“, in *Lettere Italiane*, Nr. 47, 1995, pp. 386-401.
- 9 Di questi testi, che comprendevano anche due orazioni perdute, resta solo il trattatello Περί πολιτείας τῶν Florentinwn, sulla forma di governo vigente a Firenze: cfr. P. Viti, *Opere* op. op. cit., pp. 775-789 (testo con traduzione in italiano).

che, iniziato nel 1431 a Basilea, qualche anno dopo si trasferì, prima a Ferrara poi, dal 1439, a Firenze.

L'apprendimento del greco rappresenta uno degli aspetti più tipici e, dunque, più studiati nell'umanesimo non solo fiorentino. All'insegnamento impartito nel centro-nord della Penisola alla prima generazione di umanisti da Manuele Crisolora¹⁰, dottissimo diplomatico bizantino, la più comune ricostruzione storica riconduce la riscoperta dei classici greci in larga parte ignoti all'età di mezzo: innanzitutto Plutarco¹¹, ma anche Platone, Demostene, Tolomeo, Luciano e, in misura minore, Tucidide, Senofonte, Isocrate e Omero, autori prediletti dall'intellettuale greco nel magistero che corrispose non solo a intenti eruditi, ma anche allo scopo di guadagnare l'Occidente alla causa di Costantinopoli, oggetto di sempre più frequenti e consistenti aggressioni turche.

L'attività crisolorina fu tuttavia fruttifera, almeno a Firenze, per aver incontrato un fecondo terreno, reso tale fin dall'età del PETRARCA, che al deplorabile stato denunciato per gli studi del suo tempo, trovava un'attenuante nella perdita di tanti *optimi auctores*, in parte attingibili di nuovo, almeno sotto il profilo della narrazione storica, dalle fonti elleniche. A Firenze raccolsero questa medesima esigenza culturale gli amici e discepoli del poeta, non solo il Boccaccio, responsabile della chiamata allo Studio del bizzarro grecista calabrese Leonzio Pilato, incaricato di leggere Omero dal 1360 al 1362, ma soprattutto COLUCCIO SALUTATI, maestro e predecessore del BRUNI in Cancelleria dal 1375 al 1406.

Nella Firenze tardo trecentesca il SALUTATI fu una figura di rilievo, soprattutto nella cerchia di intellettuali che solevano incontrarsi presso il celebre convento agostiniano di Santo Spirito, sede di Luigi Marsili, membro di spicco nel gruppo, insieme a nobili giovani fiorentini, come Roberto de' Rossi o Palla Strozzi, ma anche forestieri come lo stesso LEONARDO BRUNI da Arezzo: tutti avviati allo studio del greco nel 1397, sotto la guida del Crisolora. L'interesse per Plutarco fa comunque capo a COLUCCIO, che delle *Vite Parallele* aveva ottenuto, nel 1395, una celebre traduzione aragonese, con l'intenzione di latinizzarla¹², prima di incaricare, l'anno successivo, l'allievo Iacopo Angeli, all'epoca a Costantinopoli, di raccogliere tutti i manoscritti plutarchiani che avesse trovato.

Questa passione letteraria per Plutarco, in ogni modo, è inscrivibile nella storiografia che individua la sua matrice specifica nel PETRARCA del *De viris illustribus*: una maniera, insomma, che predilige alla ordinata narrazione diacronica, l'accostamento di immaginari ritratti dedicati a eminenti personalità politiche, militari, intellettuali. Non si discosta da una modalità del genere FILIPPO VILLANI nel *Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis ci-*

10 Sull'importanza, nella rinascita degli studi greci in Italia, del dotto bizantino cfr. *Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente. Atti del Convegno internazionale – Napoli, 26-29 giugno 1997* (a c. di RICCARDO MAISANO e ANTONIO ROLLO), Napoli 2002.

11 Per un quadro complessivo degli studi su questo autore nel Quattrocento cfr. M. PADE, *The Reception of Plutarch's Lives in Fifteenth-Century Italy*, København 2007, con particolare riferimento, per Firenze, alle pp.89-113.

12 Si tratta della versione condotta, per incarico di JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA, in un primo tempo, ad opera di DEMETRIO CALOQUIDI, dal greco antico al demotico, quindi, tra 1384 e 1388, in aragonese da parte del vescovo domenicano Nicola di Drenopoli. Il Salutati, dopo molte insistenze, ricevette lo scritto, in pieno Scisma d'Occidente, dal papa avignonese Benedetto XIII. Il progetto di latinizzare le *Vite* rimase incompiuto, non solo per la diffusione di un volgarizzamento fiorentino, effettuato a partire dallo stesso testo spagnolo, ma soprattutto per le traduzioni latine delle singole biografie dalla lingua originale.

vibus¹³, almeno per la seconda parte riservata, come il titolo indica in modo eloquente, alle principali glorie cittadine. Si tratta di autentici cicli iconografici, che trovavano un'effettiva corrispondenza pittorica nell'*Aula Minor* di Palazzo Vecchio a Firenze, dove un tempo gli affreschi degli uomini illustri erano corredati, ciascuno, da una didascalia d'eccezione: i trastici in esametri composti, secondo la testimonianza di Domenico di Bandino nel *Fons memorabilium universi*, dallo stesso cancelliere COLUCCIO SALUTATI¹⁴.

A questo personaggio, dunque, risale l'avvio delle traduzioni dalle *Vite parallele*, data anche la concorrenza tra gli allivi IACOPO ANGELI e LEONARDO BRUNI in ambito letterario, prima che sotto il profilo della carriera politica percorsa da entrambi nella segreteria pontificia romana. Alle versioni del primo, soprattutto alla *Vita Ciceronis*, databile intorno al 1400¹⁵, rispose alcuni anni più tardi l'umanista aretino che latinizzò sette biografie plutarchiane, in un arco di tempo che dal 1404 procedette ben oltre la morte del maestro (defunto nel 1406), fino al 1412, cioè per tutto il periodo di permanenza in Curia¹⁶.

Sull'impegno bruniano nelle opere di PLUTARCO la critica¹⁷ ha raggiunto una concorde visione interpretativa, con il riconoscimento del suo impulso primigenio nell'adesione, da parte dell'umanista, al vecchio modello storiografico sostenuto dal SALUTATI. Con il tempo, tuttavia, l'accostamento al pessimismo del PETRARCA nella valutazione della propria epoca aveva impedito di usare l'autore di Cheronea come paradigma per una moderna prosopografia illustre. A un simile scopo esemplare, nei tempi correnti, si sarebbero adattati meglio Livio o Tuciddide, artefici di distese narrazioni storiche. In ogni caso, il recupero di queste e altre fonti greche significava soprattutto la possibilità di apprendere informazioni altrimenti perdute sull'antichità. Al termine di questo percorso intellettuale, in coincidenza con il ritorno del BRUNI da Roma a Firenze, si collocano, in alternativa al progetto vagheggiato, poi rimasto tra i *desiderata*, di una *Vita* (o *Laudatio*) *Colucii*, i famosi *Dialogi ad Petrum Histrum*¹⁸: in particolare il primo libro di quest'opera consisterebbe nell'affermazione dell'umanesimo

13 Ed. G. TANTURLI, Padova 1997.

14 Degli epigrammi, conservati nei mss. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. Soppr. 79 e Aed. 172, oltre al codice Vaticano Urb. Lat. 300, cfr. l'ed. completa a cura di T. HANKEY, „Salutati's Epigrams for the Palazzo Vecchio at Florence”, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, Nr. 39, 1959, pp.363-5, ma anche gli studi di M.M. DONATO “Gli eroi romani tra storia ed «exemplum». I primi cicli umanistici di Uomini Famosi”, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana II I generi e i temi ritrovati* (a c. di S. SETTIS), Torino 1985, pp. 97-152, e di G. TANTURLI, “Postilla agli epigrammi e ritratti d'uomini illustri nel Palazzo della Signoria a Firenze” in *Novità su Coluccio Salutati. Seminario a 600 anni dalla morte* (Firenze, 4 dicembre 2006), Firenze 2008, in *Medioevo e Rinascimento*, Nr. 19, 2008, pp.23-31.

15 Cfr. M. PADE, *The Reception*, op. cit., pp.113-117 (sulla traduzione del *Brutus*), 118-22 (sulla vita di Cicerone), 122-27 (sul *Pompeius*).

16 Sull'attività del Bruni nella traduzione delle *Vite parallele* cfr. M. PADE, *The Reception*, op. cit., pp.128-65.

17 R. FUBINI, „All'uscita dalla scolastica medievale: Salutati, Bruni e i *Dialogi ad Petrum Histrum*”, in: *Archivio storico italiano*, Nr. 150, 1992, pp.1065-1103, (in particolare pp.1093-1098); G. IANZITI, “The Plutarchan Option. Leonardo Bruni's Early Career in History, 1405-1414”, in *I Tatti Studies*, Nr. 8, 1999, pp.11-35; J. HANKINS, *Chrysoloras and the Greek Studies of Leonardo Bruni*, in *Manuele Crisolora e il ritorno del greco* op. op. cit., pp.175-203; P. Botley *Latin Translation in the Renaissance. The Theory and Practice of Leonardo Bruni, Giannozzo Manetti and Desiderius Erasmus*, Cambridge 2004, pp.15-22.

18 Si tratta, in questo caso, della convincente tesi sostenuta da R. FUBINI, „All'uscita dalla scolastica” art. cit., p.1098.

più intransigente, che proclamava l'eccellenza dei classici, nel disprezzo per le „Tre Corone Trecentesche“, ma anche della cultura sostenitrice delle maggiori glorie volgari fiorentine¹⁹.

Nessuna contraddizione, a tal proposito, con le biografie che il BRUNI compose in seguito, ch  anzi, rispetto alle sopracitate traduzioni giovanili, occorrerebbe una visione d'insieme, comprendente l'intero versante prosopografico che perdur , attraverso alcune tappe ben definite, fino al termine della lunga vicenda letteraria dello scrittore²⁰. Al 1415, dunque al discrimine tra periodo romano e fiorentino, risale il *Cicero novus*²¹, che condivide motivi antichi e nuovi: il prodotto che, per ispirazione, risale ancora a Plutarco, data l'aperta insoddisfazione espressa nei confronti di una recente Vita latina (sc. la versione dell'Angeli), costituisce la prima narrazione biografica allestita in proprio dall'umanista, in questo caso non su un moderno, ma su un celeberrimo personaggio antico, a conferma del pregiudizio classicista del PETRARCA. L'opera, in ogni modo, detiene il valore di un paradigma, che ricorre anche nella successiva *Vita Aristotelis*²², scritta, dopo che POGGIO BRACCIOLINI ebbe ritrovato alcuni commentari allo Stagirita, in Germania, tra la fine del 1429 e l'inizio dell'anno successivo, in un periodo lontano dalle traduzioni aristoteliche compiute dall'intellettuale aretino²³: si tratta, piuttosto, della stessa epoca in cui il monaco camaldolese AMBROGIO TRAVERSARI (1386-1439) latinizzava le *Vitae philosophorum* di DIOGENE LAERZIO²⁴ per Cosimo de' Medici. I due testi bruniani condividono la stessa impostazione, volta alla ricerca dell'essenziale, lontano da futilit  o scorrettezze presenti altrove; in entrambi i casi emerge la struttura del parallelismo che, evidente nella presentazione di ARISTOTELE, per il confronto con PLATONE, nel racconto su CICERONE si colloca a livello metaletterario, per la contrapposizione dell'autore al compagno e collega traduttore (se non allo stesso classico greco). Il Romano inoltre costituisce il modello di *optimus civis*, che torna anche in una commemorazione come l'*Oratio in funere Iohannis Strozze*²⁵, ma soprattutto nelle «plutarchiane» *Vite di Dante e del Petrarca*, che dell'intero percorso letterario rappresentano l'ultimo esito, non solo volgare, ma dedicato addirittura a due figure medievali.

Le *Vite di Dante e del Petrarca* risalgono, come attesta l'abbondante tradizione manoscritta²⁶, al maggio del 1436. A dispetto della chiara ispirazione plutarchiana, non si tratta di biografie in senso stretto, come dimostrano la genericit  e la scarsit  di informazioni sui due personaggi, quando addirittura l'autore non si dichiara reticente su alcuni argomenti ben determinati. Il modello del perfetto cittadino repubblicano, gi  incarnato da CICERONE nello scritto a lui dedicato, ingombra la *Vita di Dante*: il sommo poeta   prima di tutto un soldato, che a Campaldino ha combattuto, da guelfo, per il Comune, contro i ghibellini; pari

19 Cfr., a questo proposito, G. TANTURLI, „Il disprezzo per Dante dal Boccaccio al Bruni“, in *Rinascimento*, Nr. 25, 1985, pp.199-219.

20 Anche G. IANZITI, „The Plutarchan Option“ art. cit., pp.34-35 ammette, nonostante la radicale svolta umanistica, la sopravvivenza, nella forma tuttavia di un'eccezione alla regola, dell'interesse per Plutarco.

21 P. VITI, *Opere* op. cit., pp.416-499 (testo con traduzione italiana).

22 P. VITI, *Opere* op. cit., pp.504-29 (testo con traduzione italiana).

23 Si tratta dell'*Etica a Nicomaco*, tra 1416-17; gli *Oeconomica* dello ps. ARISTOTELE, nel 1420. Ad anni pi  tardi, tra 1436-38, risale invece la versione della *Politica*.

24 DIOGENIS LAERTIUS... *De uita, & moribus philosophorum libri decem*, trad. A. Traversari, Coloniae 1535.

25 P. VITI, *Opere* op. cit., pp.708-749 (testo con traduzione italiana).

26 Cfr. J. HANKINS, *Repertorium Brunianum. A Critical Guide to the Writings of Leonardo Bruni*, Roma 1997.

importanza, per lui, detiene l'impegno nella *vita activa*, compensata dall'ingratitude dei concittadini con l'esilio, un sacrificio non estremo, ma tale comunque da rappresentarlo, come a loro volta erano apparsi Cicerone e Nanni Strozzi, un martire per la patria e la libertà; infine, Dante, come altri celebri filosofi ed eruditi antichi (Cicerone, Seneca, Catone, Varrone, Socrate, Aristotele), è stato un *pater familias*, che meglio sarebbe ricordare per il matrimonio, prima cellula sociale, anziché per certe inezie, quali gli insulsi amori giovanili, che a differenza della linea tenuta da altri biografi (la polemica si riferisce al Boccaccio, autore del noto *Trattatello*) non meritano attenzione. Brunì cita solo il nome di Gemma Donati, la legittima moglie, non Beatrice, colei che ha ispirato tanta parte delle opere dantesche, riceve solo un'allusione, ma nessuna menzione esplicita.

Nemmeno un simile trattamento, sia pure succinto, spetta a Laura, l'amata del Petrarca, nella rispettiva *Vita*, ancor più scarna, per quanto la maggior estensione anagrafica, gli intensi avvenimenti biografici, oltre alla messe di informazioni fornite dall'epistolario, avrebbero consentito un più cospicuo materiale narrativo. Al contrario il Brunì propone per il poeta alcuni *topoi*, per di più dubbi nella effettiva veridicità storica, come l'avversione del padre, che avrebbe osteggiato la sua vocazione letteraria: un contrasto che ricorda, nel diverso ambito religioso, la vicenda di un altro Francesco, l'Assisiense. Maggiore spazio guadagna l'immagine di innovatore negli studi, grazie soprattutto alle scoperte di importanti opere ciceroniane (nel 1333, a Liegi, l'orazione *Pro Archia*, nel 1345, a Verona, le epistole ad Attico), che fornirono alimento al pionieristico talento petrarchesco, tale da dischiudere un nuovo corso culturale. Su quest'unico cardine ruota il ritratto che, a parte poche altre rievocazioni, peraltro molto rapide (l'acquisizione degli ordini religiosi minori; l'entrata del fratello Gherardo tra i certosini; l'incoronazione poetica a Roma, a suggello di una fama che aveva permesso di ottenere importanti legazioni e ambascerie), fornisce l'argomento per le più estese, fra le numerose riflessioni parentetiche di cui il dittico abbonda. Stupisce, tuttavia, che manchino del tutto i titoli delle opere, tanto volgari, quanto latine, con il pretesto che la notorietà del personaggio rende i suoi scritti ben noti a chiunque.

Il bilancio, sotto il profilo della mera consistenza quantitativa, delle sezioni che costituiscono la struttura delle *Vite* suggerisce che lo specifico messaggio globale trovi veicolo soprattutto nelle digressioni, quelle zone che, a dispetto della loro collocazione marginale nel racconto, comprendono un notevole spazio, soverchio rispetto alla principale narrazione biografica. Fin dal principio dell'opera il Brunì apre alcune parentesi abbastanza estese, per criticare più volte il Boccaccio che, come biografo dantesco, avrebbe esagerato l'importanza delle già ricordate effimere vicende amorose, come se il *Trattatello* partecipasse della stessa finzione narrativa presente nel *Filocolo*, nel *Filostrato* o nella cornice del *Decameron*, senza dare spazio al legittimo amore coniugale, ma soprattutto alle circostanze dell'esilio. La vena polemica del resto torna negli strali diretti a un anonimo letterato presuntuoso, solo in apparenza lodevole per gli studi: si tratta forse Niccolò Niccoli o, con maggior probabilità, del Traversari, destinatario nel 1418, dell'*Oratio in Hypocritas*²⁷. I più cospicui incisi hanno uno spiccato carattere storico: se in parte è giustificabile, per Dante, premettere un cenno al dissidio tra guelfi e ghibellini prima e poi tra Bianchi e Neri, appare sproporzionato l'*excursus* posto al centro della *Vita del Petrarca* sulla decadenza delle lettere dalla tarda età repubblicana, in coincidenza con la perdita della libertà a causa della tirannide degli impe-

27 P. Viti, *Opere* op. cit., pp.310-31 (testo con traduzione italiana). Vale comunque la pena di ricordare che anche il Niccoli fu destinatario di un'invettiva, qualche anno più tardi, intorno al 1424: l'*Oratio in nebulonem maledicum*, in P. Viti, *Opere* op. cit., pp.338-71 (testo con traduzione italiana).

ratori, soprattutto nei secoli più recenti. Si tratta di una ricostruzione che mostra eccessive semplificazioni, se non vere e proprie inesattezze, onomastiche, ad esempio, che l'autore accoglie dalle fonti impiegate, in questo caso, senza il necessario vaglio critico.

In effetti queste sezioni rivelano reale natura, ideologica, culturale in quanto, innanzitutto, politica, più che storiografica del dittico, costruito con accorto parallelismo, evidente nel passaggio dall'una all'altra figura, ma soprattutto nel bilancio finale tra i poeti. Erede della antica tradizione retorica, il BRUNI rinnova in questo caso lo schema dei discorsi pro e contro, per interpretare i due personaggi non come contrapposti modelli letterari, ma come distinte personalità intellettuali che si integrano a vicenda²⁸. Con estremo equilibrio comparativo, dunque, a ciascuno dei due poeti spetta un primato: a DANTE, impegnato, malgrado le vicissitudini, nell'inflessa fatica poetica, ma anche in scienza e filosofia, tocca comunque la palma della *vita activa*; negli *studia humaniora* però eccelle il PETRARCA, che da parte sua ha dimostrato saggezza nella scelta della tranquillità, lontana dal periglioso impegno politico, per tacere dell'abilità che gli ha consentito di rimanere amico dei potenti.

In questa cornice plutarchiana si innesta una differente prospettiva culturale. Nel dittico infatti, a ben guardare, gli autori presenti sono tre, non due: completa la triade il BOCCACCIO, più volte criticato come biografo, ma lodato come scrittore che per il volgare, non il latino, uguaglia DANTE e PETRARCA, anche se, di nuovo per una reticenza dal dubbio valore effettivo, il BRUNI lamenta di non avere a disposizione notizie che gli consentano di allestire una terza biografia, che di fatto nell'opera non trova alcuno spazio. Il breve accenno non è altro che il compromesso ricercato per conciliare il modello delle *Vite parallele* e il diffuso *topos* storiografico delle „Tre Corone“ della letteratura in volgare del XIV sec. A questa celebrazione anche l'umanista aretino, all'inizio della sua carriera letteraria, aveva aderito, con la *Laudatio Florentinae urbis*, intorno al 1404, e poco più tardi nei *Dialogi ad Petrum Histrum*, per quanto nella ambigua discussione condotta nei due libri dell'opera che, secondo il modello di CICERONE nel *De oratore*, presenta giudizi opposti sulle più eminenti figure intellettuali del Trecento fiorentino. Agli stessi temi dei due scritti giovanili l'autore fece ritorno, verso la metà degli anni Trenta, nelle *Vite di Dante e del Petrarca*.

Una lettura che convogli gli scritti bruniani di epoca più tarda verso un medesimo orizzonte, per lo più civile, in riferimento alla guerra scoppiata contro Milano nel 1434²⁹, rischierebbe di sacrificare alle ragioni apologetiche e propagandistiche addotte, a buon diritto, per motivare la riedizione della *Laudatio*, il significato riposto nella decisione di scrivere le *Vite*. Se per quest'opera si ricerchi un contesto che guardi fuori dalle mura di Firenze, sembra più opportuno evocare la previsione della già citata convocazione del Concilio a Firenze nel 1439³⁰.

- 28 Eloquente, a questo proposito, la suggestiva immagine proposta dal BRUNI al termine della *Vita del Petrarca* sul passaggio delle Muse, per successione ereditaria dall'epoca di Dante alla generazione del PETRARCA e quindi al BOCCACCIO: cfr. P. VITI, *Opere* op. cit., p.537.
- 29 Si tratta dell'interpretazione che risale a H. BARON, *La crisi del primo Rinascimento italiano. Umanesimo civile e libertà repubblicana in un'età di classicismo e di tirannide*, trad. di R. PECCHIOLI, ed. riveduta e aggiornata, una presentazione al lettore italiano Firenze 1970 [ed. originale *The Crisis of the Early Italian Renaissance* Princeton, NJ 1955], pp.75-81, p.490, che trova riscontro in tempi recentissimi in M. PADE, *The Reception* op. cit., pp.163-164.
- 30 Verso questa spiegazione inclinano P. VITI, *Opere* op. cit., pp. 533-4, e G. IANZITI, "The Plutarchan Option" art. cit., pp.34-35.

Tuttavia l'ipotesi di spiegazione più convincente riconduce al ristretto ambito fiorentino. Occorre infatti ricordare che gli anni Trenta del Quattrocento sono stati il culmine del conflitto, avviato già dalla fine del XIV sec., tra le grandi famiglie cittadine, per tradizione inclini all'oligarchia (secondo un modello di governo simile alla Repubblica di Venezia) e il partito popolare, capeggiato dai Medici che, originari del Mugello, avevano assunto, nella Firenze prototrecentesca, una posizione di rilievo dovuto alla loro straordinaria potenza finanziaria. Nel 1431, dopo la morte del prudente capo oligarchico Niccolò da Uzzano, la parte magnatizia, sotto la guida di Rinaldo degli Albizzi, aveva intrapreso un nuovo corso politico, ispirato a maggior intransigenza, che nel 1433 condusse, con la convocazione delle magistrature eccezionali previste dagli ordinamenti del Comune per i tempi di crisi, all'esilio di Cosimo il Vecchio e dei preminenti membri della fazione medicea. Nel 1434 però l'elezione di una signoria filocosmiana decise di revocare il provvedimento di espulsione, comminata invece ai principali esponenti avversari.

Fu questo l'inizio del cosiddetto "principato civile", secondo l'intitolazione che precede il nono capitolo del machiavelliano *Principe*: quell'ibridismo politico in cui all'interno della struttura che ancora manteneva in vita le istituzioni della Repubblica, aveva visto crescere lo squilibrio di potere a favore dei membri della famiglia Medici, prima Cosimo, poi il figlio Piero, quindi il nipote Lorenzo il Magnifico. Si trattò di una forma di governo che, nonostante alcuni momenti critici, come la congiura dei Pazzi, nel 1478 o le due espulsioni, rispettivamente dal 1494 al 1512 e dal 1527 al 1530, durò quasi un secolo, fino a sfociare, nel 1532 nell'istituzione del Ducato, ovvero di una vera e propria monarchia assoluta.

A Firenze, nella prima metà del Quattrocento, in un'atmosfera caratterizzata da spiccata fluidità istituzionale, LEONARDO BRUNI percorse le tappe della sua carriera politica. Come altri intellettuali contemporanei, di cui la critica ha ormai ridisegnato, lontano dagli stereotipi e dai ritratti di maniera, il reale profilo ideologico³¹, l'umanista conosceva alla perfezione con quale delicatezza si svolgesse la dialettica tra potere e uomini di cultura. Le ricordate circostanze storiche spiegano dunque la sua ambiguità, condivisa anche da altri scrittori dell'epoca, perfino sotto il profilo stilistico, come una strenua ricerca di equilibrio in una situazione connotata da precarietà. In effetti la sua ascesa, nonché il mantenimento degli importanti incarichi detenuti per conto della Repubblica sono frutto di un'abile manovra culturale, ancor prima che dell'adesione alla parte degli oligarchici o dei loro nemici.

La nomina in Cancelleria, innanzitutto, appare come il risultato di una convergenza tra i due schieramenti avversi. Non si opponevano i Medici, contrari invece, fino al punto da far comminare la rimozione dalla Cancelleria, a Paolo Fortini, predecessore del BRUNI, che a sua volta dedicò a Cosimo la versione delle epistole platoniche come ringraziamento per l'onore raggiunto. Questo risultato, tuttavia, parve una vittoria soprattutto agli ottimati, che consideravano il nuovo cancelliere come una loro creatura, dati i molteplici legami di formazione intellettuale, amicizia e perfino parentela acquisita con alcuni membri della fazione.

31 Si vedano al proposito, fra i numerosi lavori di M. MARTELLI: *Profilo ideologico di Alamanno Rinuccini*, in *Culture et société en Italie du Moyen Age à la Renaissance. Hommage à André Rochon*, Paris 1985, pp.131-43; "La canzone a Firenze di Francesco d'Altobianco degli Alberti", in *Interpres*, Nr. 6, 1985-86, pp.7-50; "Firenze", in *Letteratura italiana. Storia e geografia II* L'età moderna. Le letterature delle città-stato e la civiltà dell'Umanesimo* (a c. di A. ASOR ROSA), Torino 1988, pp.25-101; "Profilo ideologico di Giannozzo Manetti", in *Studi Italiani*, Nr. 1, 1989, pp.5-41.

Rispetto alla crisi degli anni 1433-34, le epistole, gli scritti bruniani che più affrontano temi di attualità, non forniscono alcuna indicazione diretta, se non espressioni di rigorosa genericità ispirata, nelle lettere scritte a nome della Repubblica, alla cautela di mostrarsi in linea con il regime che ad ogni rivolgimento si era affermato: capita in particolare di cogliere, nei confronti degli esuli del 1434, un ripetuto, fin troppo ostentato per essere del tutto sincero atteggiamento ostile, come ad esempio nel maggio 1436, dopo la scoperta delle macchinazioni ordite in Veneto dai fuoriusciti fiorentini per rientrare in patria, l'invito al doge di punire con severità i colpevoli. I più recenti studi³² condotti sul già menzionato epistolario privato, allestito dal BRUNI tra 1439-40, hanno confermato la stessa prudenza in alcune, ben determinate reticenze volontarie, inspiegabili se non con l'ansia che l'autore aveva di apparire equidistante tra i due schieramenti opposti. Un documento di rilievo per definire la reale disposizione mantenuta dal cancelliere in questo periodo delicato potrebbero essere le *Commentationes Florentinae de exilio* che FRANCESCO FILELFO³³, uno dei fuoriusciti antimedicei, scrisse a Milano alcuni anni dopo, senza tuttavia portarle a termine: in questo contesto letterario, nel terzo libro dell'opera, l'umanista aretino appare in scena per denunciare le nefandezze dei Medici.

In attesa che l'ipotesi di un coinvolgimento del BRUNI in una congiura preparata nel 1436 per rovesciare il regime mediceo, secondo la testimonianza di una lettera rinvenuta da Arthur Field³⁴, trovi conferma, occorre comunque, per concludere, supporre che sotto la superficie di un atteggiamento sostenuto in pubblico più per convenienza che per reale convinzione, il cancelliere umanista intendesse dare un eloquente, per quanto non esplicito, messaggio di adesione allo schieramento di tutti coloro che dei Medici erano scontenti o almeno non del tutto convinti.

A tutti costoro si rivolgevano le *Vite di Dante e del Petrarca*, un'opera in e sul volgare, per un pubblico che amava e forse era capace di leggere solo questa lingua, impiegata come il più congeniale strumento, preferibile in quest'occasione al latino affinato in tante pagine di storiografia, epistolografia e versioni dal greco, ormai sempre più decise prerogative intellettuali di parte medicea. A coloro che a Firenze, in questa fazione non si riconoscevano, il BRUNI rievocava le più cospicue glorie culturali di quel Comune al momento messo in scacco dalla velleità di potere guadagnato con i soldi da forestieri, gente avventizia, quali erano i mugellani Medici, che come tali non potevano davvero amare la città. Per una simile posta politica valeva senz'altro la pena ricorrere di nuovo al trecentesco gioco letterario tanto caro all'antico maestro, COLUCCIO SALUTATI: si trattava, cioè, dopo un'annosa separazione motivata dall'entusiasmo per il nascente umanesimo radicale, di recuperare, oltre tutto per la celebrazione di due personaggi moderni, la forma di racconto per accostamento di quadri, vite parallele, alla maniera di Plutarco.

32 P. VITI, *Leonardo Bruni e Firenze. Studi sulle lettere pubbliche e private*, Roma 1992 (in particolare pp.332-337).

33 L'opera, tradita per intero nel ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.II.70, è edita a stampa solo per la prima parte del terzo libro in E. GARIN, *Prosatori latini del Quattrocento*, Milano-Napoli 1952, pp.493-516.

34 A. FIELD, „Leonardo Bruni, Florentine Traitor? Bruni, the Medici, and an Aretine Conspiracy of 1437”, in *Renaissance Quarterly*, Nr. 51, 1998, pp.1109-50.

Eszter Papp

Il Trattatello in laude di Dante del Boccaccio nella Raccolta Aragonesa. Dante nell'età laurenziana

Nella mia relazione vorrei trattare una questione particolare riguardante i criteri di selezione della Raccolta Aragonesa che, basandosi sulla letteratura specifica,¹ possiamo definire la grande antologia della poesia toscana e siciliana dalle origini fino a LORENZO DE' MEDICI, riunita dallo stesso Magnifico, su richiesta di Federico d'Aragona – figlio del re di Napoli –, richiesta rivolta a LORENZO, a Pisa, probabilmente nel 1476. Il "Libro di Ragona" (menzionato in questo modo dal Colocci)² fu inviato a Federico nel 1477, circa un anno dopo l'incontro pisano tra LORENZO e Federico del settembre del 1476; in quella occasione si ebbe una dotta conversazione tra i due attorno alla poesia, alla lingua volgare e al confronto tra la tradizione latina e volgare. La silloge che "stabiliva il canone letterario toscano fondato anche, ma non solo sui grandi trecentisti, quindi anche sui poeti dell'ambiente mediceo, rappresenta – citando le parole di RICCARDO TESI – meglio di qualsiasi documento il progetto politico-linguistico di espansione del modello toscano-fiorentino".³ Si tratta di un manoscritto, il cui originale si è perduto, non sappiamo come e quando.

Il testo autentico, genuino è ricostruibile in base alle tre copie più famose – studiate in modo approfondito da MICHELE BARBI⁴ –, sopravvissute anch'esse in forma di manoscritto, rispettivamente i codici Laurenziano XC inf. 37 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, il Palatino 204 della Nazionale Centrale di Firenze e Italiano 554 della Bibliothèque Nationale di Parigi.

Il disegno tracciato dalla *Raccolta* abbraccia un ambito che si estende dalla poesia volgare del Duecento fino ai giorni di LORENZO stesso, disegno entro il quale viene collocato anche DANTE. La sezione dantesca occupa una parte notevole della silloge. L'intento storico e anche critico dell'epistola prefatoria sottolinea tutto il concetto della *Raccolta*: una forte selezione viene operata proprio sul secolo in corso e l'antologia acquista un'importanza fondamentale. Nella *Raccolta*, differentemente da altre antologie quattrocentesche, valgono appunto forti criteri di selezione: l'eleganza, la bellezza poetica è uno dei criteri dell'ammissione, come indica DE ROBERTIS.⁵ Alla luce di questo intento e concetto viene stabilito anche il posto di DANTE.

- 1 *All'Ombra del Lauro. Documenti librari della cultura in età laurenziana* (a c. di ANNA LENZUINI), Silvana, Firenze 1992, Comitato Nazionale per le celebrazioni del quinto centenario della morte di Lorenzo il Magnifico; VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi (3-8 Aprile 1956), p.21.
- 2 Cfr. M. BARBI, *Studi sul Canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Società Dantesca Italiana, Firenze MCMXV (ristampa fotomeccanica, ivi 1965).
- 3 R. TESI, "La formazione della lingua comune dalle origini al Rinascimento", in *Storia dell'italiano – La lingua letteraria alla fine del '400*, Laterza, Roma 2001, p.168. Mi permetto di aggiungere che mi sono interessata alla *Raccolta aragonese* per la mia tesi di laurea: cfr. E. PAPP, *La Raccolta Aragonesa e la concezione di poesia di Lorenzo de' Medici*, Tesi di laurea, Università degli Studi Eötvös Loránd di Budapest, 2002. Relatore: Prof. József Takács
- 4 Cfr. M. BARBI, *op.cit.*
- 5 D. DE ROBERTIS, "Lorenzo aragonese", in *Rinascimento*, S. II, 34, 1994, p.5.

Vorrei esaminare il ruolo del Sommo Poeta e la sua interpretazione nell'età laurenziana in modo indiretto: attraverso la biografia dantesca di un altro grande delle Tre Corone, GIOVANNI BOCCACCIO che, anche se come rimatore si perde nella silloge tra la turba dei mediocri, il suo *Trattatello in laude di Dante* occupa in essa un posto rilevante. Tenterò anche di spiegare la presenza nella *Raccolta* di questa biografia e non di quell'altra famosa di LEONARDO BRUNI e la scelta di LORENZO e del POLIZIANO (altro coordinatore della silloge) della seconda versione del Trattatello (detto Compendio) e non della prima, più corposa.

La biografia dantesca del BOCCACCIO è presente solo in una delle tre copie famose della *Raccolta*: nel ms. *Pal.204 (P³)* che è del principio del sec. XVI. e che, oltre la dedicatoria, ha la *Vita di Dante* e la *Vita Nuova*, ma è privo delle 19 canzoni di DANTE che sono presenti invece negli altri due codici-copie. Nel resto concorda con il codice laurenziano: nove tra sonetti e ballate. Combinando i tre codici, abbiamo la *Raccolta Aragonese* completa nell'ordine originale.

Siccome il canone d'eccellenza fiorentino viene delineato a suo tempo dal BOCCACCIO, canone che, a sua volta, viene in seguito usato nella *Raccolta*, prima di parlare della biografia dantesca del BOCCACCIO, bisogna accennare alla così detta famiglia boccacciana: soprattutto perchè DANTE, nella *Raccolta*, è stato canonizzato dall'edizione BOCCACCIO.

BOCCACCIO copiò di suo pugno diverse opere dantesche e le riunì con altro materiale in almeno tre manoscritti di cui dobbiamo tener conto quando parliamo della *Raccolta*. L'autore del Decameron consegna a due manoscritti Vaticani Chigiani, oggi L.V.176 - che originariamente era riunito al Vat. Chigiano L.VI.213 che contiene la *Commedia*- l'affermazione delle Tre Corone, elaborando uno dei parametri decisivi per il giudizio critico sulla letteratura italiana. I codici che ci interessano ora sono:⁶

il ms. *di Toledo* (Biblio. del Cabildo, 104.6): il ms. è assegnabile agli anni 1352-1356. Contiene la biografia di DANTE composta dal BOCCACCIO: *Trattatello in laude di Dante* (I redazione); *la Vita Nuova*; la *Commedia* con gli Argomenti, cioè un riassunto del poema in terza rima; e 15 canzoni dette "distese", cioè con più strofe.

il ms. *Chigiano L.V. 176* della Vaticana: databile: 1363-1368: Contiene: il *Trattatello* (III. redazione); *la Vita Nuova*; la canzone *Donna me prega* di CAVALCANTI (con il commento di Dino del Garbo); il carme di BOCCACCIO *Ytalie iam certus honos*, rivolto a PETRARCA per sollecitarlo a leggere la *Commedia*; le 15 canzoni distese; il *Canzoniere* petrarchesco nella forma appunto chigiana.

La sezione dantesca della silloge aragonese è stata fortemente influenzata dal modello boccacciano, anche tramite un altro codice: *L. VIII. 305*, usato dal BOCCACCIO, fonte prima della *Raccolta* per la parte stilnovistica. L'influsso boccacciano è determinante anche per la scelta della sua biografia dantesca. L'elogio di DANTE, dettato dal BOCCACCIO, non era certo sconve-

6 Per la ricostruzione della sezione dantesca e della famiglia boccacciana mi sono basata soprattutto sul saggio fondamentale di M. BARBI, *Studi sul Canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Società Dantesca Italiana, Firenze MCMXXV (ristampa fotomeccanica, ivi 1965) e sul volume di S. BELLOMO, *Filologia e critica dantesca*, Editrice La Scuola, 2008, pp.36-37 e pp.58-59.

niente: il BOCCACCIO l'aveva appunto scritto come proemio alla raccolta delle opere poetiche di DANTE.⁷

I compilatori della Raccolta hanno scelto di mettere nella loro antologia il secondo *Compendio della Vita di Dante* del Boccaccio, quindi la seconda versione e non la prima: di tale scelta parlerò ancora distesamente. Vediamo ora quali sono le redazioni e in che cosa sta la novità della biografia di Dante scritta dal Boccaccio.

Prima redazione (molto più corposa delle altre che infatti vengono chiamate "Compendi"). Della prima stesura dell'opera è testimone il manoscritto già menzionato, il *Toledano* (segn. 104.6) della Biblioteca Capitolare di Toledo che è l'autografo più antico. Il titolo dell'opera viene dato in latino: *De origine, vita, studiis et moribus viri clarissimi Dantis Aligerii Florentini, poete illustris*. È la versione più lunga e politica, da collocare attorno al 1351-55 (cioè agli anni di più intensa attività politica del BOCCACCIO. Ipotesi: 1355- il terminus ante quem, il viaggio napoletano alla corte dell'Acciaiuoli).

Seconda redazione, il *Compendio* leggermente più breve (Testo A) titolo: *Della origine, vita, costumi e studii del chiarissimo poeta Dante Alighieri di Firenze*. Altro autografo: Chigiano (segn. L.V. 176 nella Biblioteca Vaticana a Roma). La *Raccolta* contiene questa redazione, riscritta dal BOCCACCIO negli anni '60, dopo la fallita congiura del 1359 e chiaramente de-politicizzata (la *terza versione* del *Trattatello*, il *Compendio* meno sintetico, infatti, è, in verità, assai vicino alla seconda versione, e dal punto di vista interpretativo, risulta poco determinante: non è testimoniato da un autografo e il testo che il RICCI propone non può definirsi critico.)

Il BRANCA, come afferma il DIONISOTTI, ha riconosciuto il carattere distintivo della *Vita di Dante* del BOCCACCIO, che possiamo ritenere un capolavoro in sé e che segnò la direzione di un genere letterario. Si preferisce oggi usare il titolo *Trattatello in laude di Dante* invece dell'usuale titolo *Vita di Dante*, titolo che annette all'operetta l'importanza che non viene riconosciuta nel tradizionale profilo biografico.⁸

BOCCACCIO usa dei criteri di storia e teoria della letteratura, estranei alle vicende esistenziali del personaggio DANTE: per questo il suo scritto diventa un 'trattatello' e non solo biografia, una "Vita" di Dante: anzi diventa in un certo senso anche autobiografia convertita in biografia.⁹

L'innovazione del BOCCACCIO sta nell'idea forza, già tipicamente umanistica, che un poeta contemporaneo possa gareggiare con un grande modello classico - che dovette essere cosa fondamentale per i compilatori della *Raccolta* - situandosi allo stesso livello di prestigio, senza alcun complesso di inferiorità e lontano dalla dipendenza tipica dell'epigono.

Nella prima prova e nei successivi *Compendi* si avverte un lavoro *in progress* dell'autore: si avvertono dei mutamenti nel suo atteggiamento. Uno spirito irrequieto - cioè il BOCCACCIO - tenta di collocarsi, mediando, tra la lezione del primo grande maestro - DANTE - e quella del nuovo grande amico e precettore - PETRARCA. La forza di attrazione di quest'ultimo, dominante per la vita culturale dell'epoca, rivela al BOCCACCIO il valore 'storico' del primo. Le ragioni petrarchesche obbligano il BOCCACCIO a prendere coscienza dei propri rapporti con

7 Ibidem.

8 P. BALDAN, *op.cit.*, p.15.

9 *Ivi*, p.17.

DANTE. DANTE diventa la metafora del padre di ognuno: persona che non va assolutizzata, bensì relativizzata e così situata nella storia.

La *Vita di Dante* è un doppio tributo a DANTE e a PETRARCA realizzato sul piano storico. Viene così sanata una crisi di identità, in più gettato un arditissimo ponte tra due immense personalità creative quasi antitetiche, dove si colloca anche la figura del BOCCACCIO, come, anche se umile, terzo protagonista – come osserva il BALDAN¹⁰ –: e credo che per LORENZO e per il POLIZIANO la ricognizione di quest’aspetto della biografia boccacciana sia stato fondamentale: così, in modo *indiretto* potevano includere anche gli altri “due giganti”, cioè il PETRARCA e lo stesso BOCCACCIO, che non si perdeva più “nella turba dei mediocri”.

Anche il BRUNI nella sua *Vita di Dante* “si era preoccupato di gettare un ponte sulla frattura apertasi alle spalle sue e della sua generazione (come si vede anche nel suo *Dialogi ad Petrum Histrum* attorno alla polemica su DANTE), e di salvare così il salvabile d’una generazione che, bella o brutta, importava mantenere se davvero si voleva fare di Firenze l’Atene d’Italia”, come ribadisce il DIONISOTTI¹¹ e con le sue parole si potrebbe riassumere l’essenza del pensiero dell’aretino. Si trattava però di tentativi ancora incerti e immaturi di recuperare la dimensione “contemplativa” di DANTE, da parte del BRUNI, come anche dalla generazione degli anni Quaranta (MANETTI, ALBERTI, BIONDO, CIRIACO, VALLA...); dimensione che arriverà poi alla piena maturità con la seconda metà del Quattrocento che propone un’interpretazione di DANTE intesa a illuminare la “forza esplosiva, enciclopedica e ideologica, contemplativa piuttosto che attiva nella Commedia”, sotto il segno di una nuova filosofia, che è il neoplatonismo del FICINO, diventata dominante.¹²

Perché LORENZO ha scelto, per la *Raccolta*, la *Vita di Dante* del BOCCACCIO e non appunto la biografia più tarda del poeta, quella di LEONARDO BRUNI? Per il mio lavoro mi sono basata sull’edizione del *Trattatello* a cura di PAOLO BALDAN,¹³ nonché sul saggio famoso di CARLO DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*,¹⁴ su quello di CESARE VASOLI, *Dante e la cultura fiorentina del maturo Quattrocento*¹⁵ e su una mia precedente relazione, in cui ho cercato di delineare il percorso LORENZO-POLIZIANO-LANDINO nell’interpretazione del poeta.¹⁶

Anche LORENZO BARTOLI afferma come *La Vita di Dante* di LEONARDO BRUNI (1436) si proponga, sin dal Proemio, come una vera e propria *correzione* della biografia di DANTE tracciata dal BOCCACCIO. Scrive infatti l’ARETINO:

...mi parve che il nostro Boccaccio, dolcissimo et suavissimo huomo, così scrivesse la vita et i costumi di tanto sublime poeta come se a scrivere avessi il Philocolo, o il Philostrato o la Fiammetta. Però che tutta d’amore et di sospiri et di cocenti lagrime è piena, come se l’huomo nascesse in questo mondo solamente per ritrovarsi in quelle dieci

10 P. BALDAN, *op.cit.*

11 C. DIONISOTTI, *op.cit.*, p.346.

12 C. VASOLI, *op.cit.*, p.2.

13 P. BALDAN, *op.cit.*

14 C. DIONISOTTI, “Dante nel Quattrocento”, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, Sansoni, Firenze 1965, 2 voll, I, pp.333-378.

15 C. VASOLI, “Dante e la cultura fiorentina del maturo Quattrocento”, in *Sandro Botticelli, pittore della Divina Commedia: Scuderie Papali al Quirinale*, 20 sett. – 3 dic. 2000 (a c. di S. GENTILE), Skira, Milano–Scuderie Papali al Quirinale, Roma 2000.

16 E. PAPP, “La concezione di Lorenzo il Magnifico sulla lingua e poesia volgare, in relazione alla *Raccolta Aragonese*”, in *Nuova Corvina*, 21, 2009, pp.48-58.

giornate amoroze, nelle quali da donne innamorate et da giovani leggiadri raccontate furono le Cento Novelle... (Viti 537-38).

Nella sua *Vita di Dante*, così apertamente polemica contro la vecchia biografia boccacciana, il BRUNI avrebbe delineato un'immagine di DANTE presentato come un cittadino, combattente nella battaglia di Campaldino, cioè come persona attiva. Il BRUNI poteva riconoscere l'altissimo valore delle espressioni poetiche di DANTE e del PETRARCA, indiscutibili per la tradizione fiorentina. Però il BRUNI per la questione della lingua, non pensò mai che latino e volgare, così com'erano, andassero di pari passo e che indifferentemente ci si potesse servire, ad uso letterario, dell'una o dell'altra lingua (la discussione BRUNI-BIONDO).

BARTOLI aggiunge: l'opposizione fra la biografia umanistica del BRUNI e quella medievale del BOCCACCIO si ritrova già chiaramente formulata nella *Vita di Dante* di ALESSANDRO VELLUTELLO (Venezia 1544), laddove si legge che "volendo fondarci su la verità siamo costretti attenerci a quello che ne scrisse esso Aretino, il quale non come poeta, ma da vero storico, per molti scontri che ne abbiamo, sappiamo averla con somma fede e diligenza scritta" (Solerti, 203).

Oltre alla dimensione ideologica, dal punto di vista interpretativo e della critica del testo, è questione fondamentale anche sapere (come osserva acutamente lo studioso) quale versione del *Trattatello* BRUNI avesse presente dalle tre diverse versioni: pare che il BRUNI abbia avuto sotto gli occhi la seconda versione del *Trattatello* (il secondo Compendio), presente anche nella *Raccolta*.

Il BRUNI, quindi, quando nella sua *Vita di Dante* polemizza con il BOCCACCIO, non polemizza con il BOCCACCIO politico della prima versione del *Trattatello*, bensì con quello erotico-sentimentale della seconda versione¹⁷.

Il DIONISOTTI riteneva, a ragione, che il BRUNI avesse portato in luce una questione fondamentale per lo sviluppo dell'Umanesimo latino e il suo radicamento nella coscienza della tradizione culturale fiorentina¹⁸.

Credo che, nonostante le parole peggiorative del BRUNI sull'opera del BOCCACCIO, l'interpretazione di DANTE fornita da quest'ultimo si adeguasse meglio alle esigenze del Magnifico LORENZO e del POLIZIANO, sia per il concetto che per lo stile delle successive versioni, vale a dire del secondo *Compendio*: la maggiore compostezza e sobrietà dei 'Compendi' successivi (meno carico emotivo rispetto alla prima versione), lo stile più sorvegliato e scientifico, l'influsso del PETRARCA ha agito sull'autore con progressiva incidenza: l'effetto ottenuto è una lingua più sciolta e asciutta, uno stile più sobrio e compatto; la presenza del PETRARCA in modo indiretto diventa essenziale per il concetto dell'ideale stilistico, del formalismo, presente nello spirito della silloge. Il canone petrarchesco viene usato anche nel volgare: il biografo abbandona un quasi mimetico plurilinguismo di partenza per il monolinguismo. Nello stesso tempo però costringeva il secondo maestro, il PETRARCA, a riconoscere la grandezza del primo.

È importante capire come un altro poeta del Trecento abbia guardato a DANTE in parte tradendolo, in quanto non capisce il ruolo di Beatrice e il messaggio dantesco, in parte rivendicandone un più libero e personale approccio e recuperandolo a nuove aggregazioni

17 LORENZO BARTOLI, *Bruni e Boccaccio biografi di Dante: appunti filologici*, Universidad Autónoma de Madrid, 14 Novembre 2003.

18 *Ivi*, p.1.

di valori¹⁹. E credo che LORENZO e POLIZIANO volessero rappresentare anche quest'incomprensione da parte del BOCCACCIO, simile alla loro interpretazione dantesca complessa e a volte, contraddittoria.

Nei *Compendi* successivi si avvertono delle differenze anche al punto di vista politico: la vera e propria scomparsa di Firenze come strutturato bersaglio polemico per esempio, dove lo stesso DANTE diventa oggetto di cautela: carica positiva, opponendosi alla valenza negativa racchiusa nell'immagine di Firenze. Nei *Compendi* sparisce addirittura il rimprovero verso i modi tenuti da Firenze verso DANTE, ma cade anche l'altissimo speculare elogio del poeta e della sua opera principale. Con la difesa della poesia però, che si concretizza nella difesa dei poeti come utile e morale servizio che viene reso al vero dal PETRARCA, l'autore può anche recuperare l'umanità del suo DANTE.

Il concetto politico del BOCCACCIO deve essere sottolineato, perchè ha un significato fondamentale: nei *Compendi* sparisce il rimprovero verso i modi tenuti da Firenze verso DANTE, ma cade anche l'altissimo speculare elogio del poeta e della sua opera principale, nello stesso tempo la letteratura e la poesia si presentano come idoli maggiori della potenza politica. Occorreva che in esse si identificasse l'eccellenza intellettuale dell'uomo, come avveniva poi nella seconda metà del Quattrocento²⁰. Letteratura e politica concepite diversamente dal LANDINO e dal BRUNI, mosse dalla riflessione che se davvero Firenze voleva esser capace di una grande letteratura, doveva riconoscersi diversa da quella che aveva espulso il suo più grande poeta. Onde la presenza delle canzoni più notevoli del tempo dell'esilio nella sezione dantesca della *Raccolta* che, tramite il "messaggio laurenziano", poteva rispecchiare anche *la responsabilità della politica*, del ruolo politico della propria città. Quindi da una parte è presente il perdono per Firenze, ma nello stesso tempo anche la consapevolezza della propria responsabilità per i poeti, per la poesia.

Sostanziale è il rapporto tra letteratura e politica che vanno di pari passo nel sodalizio LORENZO-POLIZIANO. POLIZIANO diventa un interprete tanto *fedele*, quanto *geniale* della volontà del Magnifico per innalzare in un programma ben preciso la lingua volgare tutta municipale a una lingua nazionale attraverso anche la re-interpretazione della propria tradizione poetica volgare, alla quale anche il POLIZIANO si dedicava con tutte le sue risorse di poeta²¹: e questo avvenne anche tramite la stesura della silloge aragonese.

Bibliografia

All'ombra del lauro. Documenti librari della cultura in età laurenziana (a c. di ANNA LENZUNI), Biblioteca Medicea-Laurenziana, 4 maggio—30 giugno 1992, Silvana Editoriale, Comitato Nazionale per le celebrazioni del quinto centenario della morte di Lorenzo il Magnifico, Firenze 1992.

Antologia della poesia italiana. Quattrocento (diretta da CESARE SEGRE e CARLO OSSOLA), Einaudi-Gallimard, Torino 1997.

19 P. BALDAN, *op. cit.*

20 C. DIONISOTTI, *op. cit.*, pp.360-361.

21 M. MARTELLI, "Poliziano e la politica culturale laurenziana", In *Angelo Poliziano – Storia e metastoria*, Conte, Lecce 1995, pp.32-61.

- BARBI, M., *Studi sul Canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Società Dantesca Italiana, Firenze MCMXV (ristampa fotomeccanica, ivi 1965).
- BARTOLI, L., *Bruni e Boccaccio biografi di Dante: appunti filologici*, Universidad Autónoma de Madrid, 14 Novembre 2003.
- BELLOMO, S., *Filologia e critica dantesca*, Editrice La Scuola, 2008, pp.36-37 e pp.58-59.
- BESSI, R., *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, Leo S. Olschki, Firenze MMIV.
- BRANCA, V., *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Sansoni, Firenze 1998, pp.189-332.
- DE ROBERTIS, D., *Lorenzo aragonese*, in *Rinascimento*, S. II, 34, 1994, 5.
- DIONISOTTI, C., "Dante nel Quattrocento", in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, Firenze, Sansoni, 2 voll., (1965), I, pp.333-378.
- GARIN, E., *L'Umanesimo italiano*, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari 1993.
- Lorenzo dopo Lorenzo. La fortuna storica di Lorenzo il Magnifico*, a cura di Paola Pirolo, Firenze, Biblioteca Nazionale, 4 maggio-30 giugno 1992, Silvana Editoriale, Comitato Nazionale per le celebrazioni del quinto centenario della morte di Lorenzo il Magnifico, 1992.
- MARTELLI, M., "Il filtro degli anni Sessanta", in: ID., *Letteratura fiorentina del Quattrocento*, Casa Editrice Le Lettere, Firenze 1996, pp.241-254, pp.269-284.
- MARTELLI, M., "Poliziano e la politica culturale laurenziana", in *Angelo Poliziano – Storia e meta-storia*, Conte, Lecce 1995, pp.32-61.
- MEDICI, LORENZO DE', *Opere* (a c. di TIZIANO ZANATO), Einaudi, Torino 1992.
- PAPP, E., *La Raccolta Aragonese e la concezione di poesia di Lorenzo de' Medici*, Tesi di laurea, Università degli Studi Eötvös Loránd di Budapest, 2002. Relatore: Prof. József Takács.
- TESI, R., "La formazione della lingua comune dalle origini al Rinascimento", in *Storia dell'italiano – La lingua letteraria alla fine del '400*, Laterza, Roma 2001.
- Umanesimo e Rinascimento. Studi offerti a Paul Oskar Kristeller da V. Branca, A. Frugoni, E. Garin, V. R. Giustiniani, S. Mariotti, A. Perosa, C. Vasoli*, Leo S. Olschki, Firenze MCMLXXX.
- VASOLI, C., "Dante e la cultura fiorentina del maturo Quattrocento", in *Sandro Botticelli, pittore della Divina Commedia: Scuderie Papali al Quirinale*, 20 sett.–3 dic. 2000 (a c. di S. GENTILE), Skira, Milano-Scuderie Papali al Quirinale, Roma 2000.
- Vita di Dante* di GIOVANNI BOCCACCIO (a c. di P. BALDAN), Moretti & Vitali, Bergamo 1991.

Angela Maria Iacopino

Il manoscritto Antinori 130: una comica storia di possessione

Del manoscritto Antinori 130, di cui sto curando l'edizione, diede notizia per la prima volta FRANCESCO ARLIA, nel lontano 1886.¹ Successivamente se ne è occupato LETTERIO DI FRANCIA² – dal mio punto di vista, avendoci capito ben poco³ – agli inizi del secolo scorso. Più di recente il codice è stato citato ma non descritto in *I manoscritti datati del fondo Acquisti e Doni e dei fondi minori della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*⁴. Infine è stato recuperato⁵ e più approfonditamente esaminato da PASQUALE STOPPELLI nell'ambito del suo lavoro di filologia attributiva sul *Belfagor*,⁶ inserendola – o re-inserendola – nella tradizione della favola di MACHIAVELLI.

Il manoscritto è conservato a Firenze, presso la Biblioteca Medicea Laurenziana, risale al 1489,⁷ è membranaceo, omogeneo, misura mm. 196 x 125 ed è composto di cc. 49, di cui la c. I cartacea.

Lo specchio di scrittura misura mm. 120 x 83. Su ogni carta ci sono 20 righe di testo a piena pagina.

Il codice è composto da 5 fascicoli: 1 quaterno, contenente l'indice delle rubriche, e 4 quinterni, contenenti il testo della novella. La rigatura è a colore, in inchiostro rosso, fatta di due linee guida verticali, che prendono tutta la lunghezza delle carte, e 21 linee orizzontali.

La c. 10r, la pagina incipitaria, presenta un'iniziale miniata (D) all'interno di un fregio a motivi vegetali, in rosso, rosa, due tonalità di verde, azzurro, blu e oro, che si sviluppa lungo il margine interno. Nell'iniziale è rappresentato un santo in abito monacale che libera un

- 1 F. ARLIA, "Le nozze del diavolo. Novella di Giovanbatista Fagioli", in *Il Propugnatore*, XIX 1886, parte II, pp.97-9.
- 2 L. DI FRANCIA, "Novellistica", Vol. I, dalle Origini a Bandello, in *Storia dei Generi Letterari Italiani* Vallardi, Milano 1924, pp.690-95.
- 3 Il punto è che, secondo me, il DI FRANCIA il codice non l'ha letto o, se lo ha letto, lo ha fatto con scarsissima attenzione, se scrive che: "un codicetto fiorentino, scritto sullo scorcio del XV secolo, espone con gran lusso di testimonianze e di minuti particolari un «caso degno di memoria, stupendo e mirabile», che sarebbe capitato nel 1466, ad una giovinetta di nome Antonia figliuola d'un Giovanni d'Agnolo di San Godenzo, la quale, «nvasa da uno spirito maligno», diceva e faceva mille stranezze, fino a che poté essere liberata dal demonio, per il provvido intervento d'un villano" (DI FRANCIA, *op. cit.*, p.694, corsivi miei, A.M.I.). La liberazione di Antonia non avviene grazie all'intervento, provvido o meno, di un villano: la risoluzione del caso è da ascriversi a ben altro intervento, di natura affatto diversa e ben più consistente.
- 4 Opera a cura di L. FRATINI e S. ZAMPONI, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2004, p.7.
- 5 Il manoscritto è stato citato in anni più recenti, ma chi l'ha fatto ha sempre fatto riferimento alla vecchia segnatura indicata da Arlia. Questo significa che nessuno, dopo Arlia, l'ha più visto materialmente, pur avendone in qualche modo parlato. Per trovare la nuova segnatura è stato necessario sfogliare con pazienza un lungo indice contenente le concordanze fra vecchia e nuova segnatura, lavoro certosino e alquanto noioso del quale dobbiamo ringraziare STOPPELLI.
- 6 P. STOPPELLI, *Machiavelli e la novella di Belfagor*, Salerno, Roma 2007, pp.68-76.
- 7 Come dichiarato nell'incipit dell'indice delle rubriche: "In nomine domini nostri Iesu Christi anno MCCCCLXXXIX incominceremo della presente opera capitolo per capitolo et insieme carta per carta segnando".

probabile impossessato inginocchiato ai suoi piedi e una sagoma di diavolo che si allontana sullo sfondo. Si tratta senza tema di errore di San Giovanni Gualberto, come evidenziato da STOPPELLI che ha sottolineato la straordinaria somiglianza tra la miniatura e l'immagine del santo dipinta nell'ultimo tondo a destra della predella del polittico *Beata Umiltà e storie della sua vita*, opera di Pietro Lorenzetti.⁸ La miniatura iniziale e il fregio fitomorfo potrebbero appartenere a due mani diverse. Il florilegio è fiorentino, molto ben realizzato e indica una committenza ricca. I capilettera dei capitoli di colore azzurro (tracciati su letterine guida rosse) occupano due righe di scrittura; le rubriche, come le prime due parole d'ogni capitolo, sono in rosso e in maiuscolo.

La scrittura è un'elegante corsiva umanistica. Il copista è un abile professionista di educazione grafica fiorentina.⁹

La legatura è antica con piatti di legno ricoperti in cuoio, la copertina è stata restaurata e la copertura antica, recante disegni geometrici impressi a secco, è stata incollata sulla nuova. I fermagli di chiusura sono in metallo e cuoio.

Il testo è adespoto e anepigrafo. Nel catalogo manoscritto ottocentesco del fondo Antinori della Biblioteca Medicea Laurenziana è registrato sotto il titolo: "Storia in uno spirito in una fanciulla di anni 20 chiamata Antonia figlia di Giov. d'Agnolo da san Godenzo scopertosi l'anno 1466" ma STOPPELLI, con più asciutta eleganza, suggerisce che potrebbe essere intitolato *Fatti e detti del diavolo sulla terra*.¹⁰

L'incipit è il seguente: "In che forma et luogo el decto spirito si scoperse. Capitolo Primo. Nel mille quattrocento sexanta sei, d'una fanciulla di età d'anni xx caso degno di memoria, stupendo et mirabile advenne".

L'explicit è: "[...] se già non fussi sopra gli altri perfecto imitatore delle vestigie sancte del padre de' padri, tuo et mio Signore".

Il foglio di guardia contiene appunti di altre due mani (XV sec. ex. o XVI in.), con notizie sommarie su personaggi e fatti della narrazione. Le cc. 2-9 contengono l'indice delle rubriche, tutto in inchiostro rosso. Il testo è alle cc. 10-49 (10-46v: l'operetta in 93 capitoli, seguita da una "Confirmatione" del vescovo di Volterra Antonio degli Agli; 47r-49r: carme latino di otto versi seguito da tre capitoli dello stesso tenore dei precedenti, mancanti della rubrica).¹¹

Di certo si tratta di un esemplare di dono, molto accurato, eseguito su pergamena costosa, la cui realizzazione è affidata ad un copista di professione, calligrafo di ottima perizia.

8 STOPPELLI, *op. cit.*, p.74, nota 13. Il polittico originariamente si trovava nella chiesa di San Giovanni Evangelista ma ora è conservato alla Galleria degli Uffizi. La notizia è desunta dal libro *Iconografia di San Giovanni Gualberto. La pittura in Toscana* (a c. di ANNA PADOA RIZZO), Edizioni Vallombrosa-Pacini, Ospedaletto 2002. Nella nota 9, p.73, STOPPELLI afferma che nell'iniziale è presente il santo che libera un'impossessata, ma ritengo che si tratti di un impossessato, almeno in base all'abito, che è molto simile ad un saio da frate, e alla tonsura dei capelli. Molto probabilmente il miniatore non conosceva il contenuto della novella nei suoi particolari.

9 Sono debitrice nei confronti del professor ANTONIO CIARALLI, docente di Paleografia Latina presso l'Università di Perugia, per avermi cortesemente indicato, all'interno del manoscritto, tutte le particolarità grafiche, indici di notevole perizia, che riconducono ad una sicura appartenenza fiorentina del copista.

10 STOPPELLI, *op. cit.*, p.73.

11 Per una più estesa e dettagliata descrizione del codice rimando all'introduzione della mia tesi di dottorato.

Su varie carte si trovano rasure, espunzioni, aggiunte di corposi brani,¹² inserimenti di parole, correzioni sempre condotte con molta cura e pulizia, che fanno chiaramente pensare ad una ulteriore elaborazione del prodotto e di conseguenza ad una lunga permanenza del manoscritto nell'ambiente di produzione. Non siamo di fronte ad un autografo, sicuramente, ma l'eventualità che si tratti di un idiografo non è da scartare, una copia eseguita sotto stretto controllo e dietro precise direttive. Però c'è da fare un'osservazione. Anzi, più d'una. Innanzi tutto ho riscontrato delle incongruenze tra le rubriche riportate nell'indice e le rubriche preposte ai singoli capitoli, incongruenze che vanno dalla variazione dell'ordine delle parole sino allo stravolgimento della rubrica stessa. È nata in me, e si fa sempre più forte, la convinzione che il copista abbia lavorato avendo davanti a sé due esemplari, due 'redazioni' della medesima novella, una *editio maior* ed una *minor*, dalle quali stesse traendo una sorta di compendio. Un'ipotesi azzardata, se si vuole, considerando che, al momento, non ho trovato testi che avallino questa idea, ma se così fosse si potrebbero più facilmente spiegare i diversi errori, i lunghi inserimenti, le discrepanze nelle rubriche e anche quei tre capitoli 'extravaganti' aggiunti alla fine del manoscritto, dopo la "Confirmatione" del Vescovo e dopo il carne elogiativo che sembrerebbero a tutti gli effetti rappresentare la fine dell'opera.

Proprio collegandomi a quanto appena affermato, vorrei proporre l'ulteriore osservazione: studiando il manoscritto, ho avuto come l'impressione che, ad un certo punto della redazione, più o meno da c. 28v in avanti, il copista abbia perso interesse nella realizzazione dell'opera o che l'opera stessa, posto che si trattasse, come è stato ipotizzato, di un esemplare di dono, abbia perso la sua stessa ragion d'essere. E allora si moltiplicano gli errori, si aggiungono gli 'extravaganti' privi di rubrica e difforni dai precedenti (non dal punto di vista contenutistico bensì formale), non si rispettano più spazi e separazioni, finendo per 'sprecare' materiale pregiato e assai costoso. Le spiegazioni potrebbero essere molteplici, dalle più ovvie alle più cervellotiche e addirittura – nel peggiore dei casi – potrei non essere in grado di fornirne di convincenti.

Non vorrei fare – mi si consenta il termine – della fanta-filologia, ma trattandosi di lavoro ancora *in itinere*, mi riservo la possibilità di auto-confermarmi o auto-smentirmi sulle ipotesi sopra esposte.

Però questo piccolo manoscritto ha suscitato in me un interesse assai profondo soprattutto per il contenuto della novella e per le modalità secondo cui la tematica in essa contenuta è stata trattata.

Una storia di possessione avvenuta nell'ultimo quarto del XV secolo può suscitare un interesse relativo. Il fatto che il diavolo abbia prediletto, nel caso in questione, una giovane fanciulla fiorentina di vent'anni fa ancora meno notizia. Certamente la durata della possessione – oltre 12 anni, in base ai termini temporali contenuti nel testo¹³ – è singolare, ma nulla che giustifichi uno studio approfondito.

Quello che ha colpito la mia attenzione è stato il dispiegarsi, nei 93 brevi capitoli di quest'operetta anonima, dell'intera casistica dell'agire del diavolo in situazioni di impossessamento¹⁴ e l'aspetto decisamente novellistico più che cronachistico che la narra-

12 In più di un caso si sarebbe potuta inserire una 'carta volante' ma, restando nell'ottica dell'esemplare di dono, ritengo che essa avrebbe 'rovinato' l'estetica dell'oggetto.

13 Nel cap. LXXVII, c.37v e c.38r, c'è un chiaro riferimento alla Congiura de' Pazzi ed alla morte di Cosimo de' Medici, nell'aprile 1478.

14 STOPPELLI, *op. cit.*, p.73.

zione assume nel suo svolgimento, per la ricchezza di spunti nettamente popolareggianti e , soprattutto, per la caratterizzazione evidente del legame del fabbro Fruosino, cui la giovane Antonia è affidata, e del diavolo nei termini di ‘coppia comica’.

Nel 1466, l’anno in cui si dichiara essere avvenuto il caso, si è ancora lontani dalla scoperta della psichiatria e della parapsicologia, che oggi spiegano gran parte dei fenomeni legati a presunti invasamenti da parte di Satana. Eppure, con meticolosa precisione, all’interno di una novella dai toni fortemente comici, ho ritrovato elencati tutti quei fenomeni che ancora oggi sono indicativi come probanti della reale presenza del demonio, ovviamente secondo i dettami della Chiesa Cattolica riassunti nel *Rituale Romanum*, risalente al 1614 sotto papa Paolo V e riedita nella sua ultima forma aggiornata nel 1952.¹⁵ Al punto 16 del *Rito degli esorcismi*, nella sua versione italiana, si legge:

Secondo una prassi consolidata, vanno ritenuti segni di possessione diabolica: parlare correntemente lingue sconosciute o capire chi le parla; rivelare cose occulte e lontane; manifestare forze superiori all’età o alla condizione fisica. Si tratta però di segni che possono costituire dei semplici indizi e, quindi, non vanno necessariamente considerati come provenienti dal demonio. Occorre perciò fare attenzione anche ad altri segni, soprattutto di ordine morale e spirituale, che rivelano, sotto forma diversa, l’intervento diabolico. Possono essere: una forte avversione a Dio, alla Santissima Persona di Gesù, alla Beata Vergine Maria, ai Santi, alla Chiesa, alla Parola di Dio, alle realtà sacre, soprattutto ai sacramenti, alle immagini sacre.¹⁶

Mi permetto di affermare, avendo letto e riletto numerosi testi¹⁷ riguardanti possessioni ed esorcismi, sperando di non risultare blasfema o irriverente nei confronti di Santa Madre Chiesa, che il *Rituale* è decisamente parco nell’elencazioni delle manifestazioni del diabolico.

Dal canto suo, il buon diavolo protagonista della novella e ‘ospite’ sgradito ed indesiderato della povera Antonia, si profonde in accurate esecuzioni delle sopra indicate azioni, non esimendosi dal prodursi, inoltre, in ‘virtuosismi demoniaci’ alle volte spaventosi ma di tanto in tanto spaventosamente esilaranti: si diverte a gettare all’aria libri e suppellettili nelle stanze, come quando

entrò la nocte di Natale in cella del priore di San Giorgio, al presente don Gregorio per nome chiamato, et trovando decto priore ad far sue oration genuflexo, voltò tucti suoi libri sottosopra, calamai et altre varie masseritie che erono in decta cella. Di poi versò per tucta la camera una ampolla d’inchiostro et fermò quella in giù volta col bocchuc-

- 15 Con l’aggiunta di un dodicesimo capitolo dal titolo eloquente di *De exorcizandis obsessis a daemónio*, in cui si leggono regole e suggerimenti circa i requisiti che deve avere l’esorcista e le direttrici per discernere i veri indemoniati da mitomani, maniaco—depressi e altri casi da cura psicologica.
- 16 <http://www.liturgia.maranatha.it/Esorcismi/b2/1page.htm> – *Rito degli esorcismi, Premesse generali*, punto 16.
- 17 Rinvio a due testi, assai esaustivi e sin troppo ricchi di particolari, redatti da monsignor Corrado Balducci, esperto demonologo: C. BALDUCCI, *Il diavolo*, Mondadori, Milano 1988 (I Edizione 1984) e *Id.*, *La possessione diabolica*, Edizioni Mediterranee, Roma 1984. Inoltre è d’obbligo il confronto con le opere di monsignor GABRIELE AMORTH, esorcista della diocesi romana: G. AMORTH, *Un esorcista racconta*, Dehoniane, Roma 1990; *Id.*, *Nuovi racconti di un esorcista*, EDB, Bologna 2002 e *Id.*, *Esorcisti e psichiatri*, EDB, Bologna 2000.

cio sopra d'un canto del desco, che mai possibil sarebbe che uno human corpo in sì angusto et poco spatio di tempo tal cosa faciessi (cap. XIII, c.14r e c.14v)

o quando si improvvisa pittore lasciando l'immagine di un pipistrello su di un muro e vantandosi della sua innegabile abilità: "Non ti pare ch'io di tali figure perfectio sia et optimo dipintore?".¹⁸

E ancora: rende insensibile una parte del corpo della fanciulla,¹⁹ la quale

incominciò molto ad ramaricarsi d'un dito della mano, el quale dito diceva per nulla sentire. Per la qual cosa punsono quello con uno coltello più volte, et uno urente et grande carbone di fuoco di poi sopraposono a quello. Et tali cruciati et martyrii negava epsa fanciulla sentire (cap. XVII. c.15r e c.15v)

prevede il sesso dei nascituri, copre distanze immense in tempi brevissimi, inferisce sul povero corpo posseduto facendolo gonfiare fino quasi a farlo scoppiare o facendolo ingozzare di cibo oltre ogni umana possibilità:

Induxe et sforzò ancora la medesima sera decto invaso corpo ad tanto mangiare, che se possibile stato fussi l'ossa al decto Fruosino voluto harebbe che mangiato havessi. Et veramente mangiò quella sera tanto, che in uno mese non haveva altrettanto per aventura mangiato (cap. LXVII, c.33r e c.33v).

E ovviamente, omaggiando i 'classici' della possessione, fa pazzie, si contorce e urla inumanamente se solo sfiorato da oggetti sacri o se asperso con acqua benedetta. E la peggio l'ha sempre il povero Fruosino, che si prende più volte dei sonori ceffoni durante questi accessi d'ira, come si legge nel cap. XVIII, *Della experientia che fece l'acqua benedecta*:

Veduto che questo per niente bastava, consultò seco medesimo,²⁰ et per riparo ultimo prese andare ad Sancta Trinita per una ampolla d'acqua benedecta per bagnare et immergere in quella decto stupido dito. La qual cosa come facto hebbe, fece mirabil pazie et, elevando le mani, el sopradecto Fruosino d'una grave et grande cieffata percosse.

La cosa secondo me bizzarra è che una novella dai toni popolareggianti riunisca in sé tutti i punti fondamentali della dottrina della Chiesa in fatto di possessioni demoniache: non ritengo che, per quanto acculturato, l'autore potesse essere così addentro la questione. A meno che, ovviamente, non fosse in qualche modo collegato all'ambiente ecclesiastico.

18 Cap. XV, c.15r.

19 Ricordo, a questo proposito, che in diversi testi sulla stregoneria si legge di un 'marchio di Satana' sul corpo della strega, una piccola zona insensibile in cui si poteva infilare uno spillone senza che la presunta strega avvertisse il minimo dolore.

20 Il soggetto dovrebbe essere Fruosino.

Effettivamente l'ipotesi non è peregrina, dato che la novella è infarcita di riferimenti a un ordine monastico ben preciso, quello dei Vallombrosani,²¹ e al suo santo fondatore, Giovanni Gualberto.²² Anzi, la novella si chiude con dei versi in latino che ascrivono la guarigione della fanciulla proprio alle virtù esorcistiche delle reliquie del Santo, che avrebbero infine operato il miracolo. E bisogna aggiungere che le peregrinazioni di Fruosino e della fanciulla a Firenze, nella speranza di aver ragione del demonio, vedono come mete molti luoghi di culto vallombrosani,²³ a cominciare dalla chiesa di San Salvi, "ove la testa e le colla di San Giovanni Gualberto essere inteso aveva. Le quali cose certamente ad trarre de' corpi humani tali spiriti immondi proprietà et virtù havevono".²⁴

L'idea di un concepimento della novella stessa in grembo ad uno degli *scriptoria* legati all'ordine è ardua da difendere, in quanto difficilmente un vallombrosano si sarebbe arreso a trattare in tono ridanciani avvenimenti legati al loro padre fondatore: sono benedettini, quindi assai rigorosi e poco inclini allo 'scherzare con i santi'. Eppure, nonostante l'ipotesi di una matrice monastica di una novella siffatta sia quanto meno poco realistica, sul finire del Quattrocento i Vallombrosani cittadini, quelli fiorentini, e i Vallombrosani 'doc' appartenenti alla comunità originaria che si trova ad una trentina di km dal capoluogo toscano, non erano in ottimi rapporti. I Vallombrosani dell'Abbazia consideravano i fiorentini dei 'gaudenti' poco inclini al rispetto dei dettami dell'ordine, e i fiorentini, dal canto loro, ritenevano i 'montanari' eccessivamente rigidi nell'osservanza della regola. Potrebbe essere avvenuto che, in seno a questa diatriba, sia nato, con intento goliardico, un testo come questo, in cui, pur non rinnegando o sminuendo in alcun modo la santità delle reliquie del padre fondatore, per così dire si giocasse un po' con una tematica ritenuta 'scottante'. Specialmente se si ipotizzasse la scaturigine dell'ideazione di questa storia presso il monastero di San Salvi, che rivendicava all'epoca un ruolo egemone, per quanto riguardasse l'ordine, nel territorio di Firenze (la fanciulla viene sì portata a Vallombrosa, ma nonostante l'operato

- 21 La congregazione monastica di Vallombrosa fu fondata da Giovanni Gualberto nel 1036 e prende il suo nome dall'omonima località, sita oggi in provincia di Firenze, dove sorge l'omonima abbazia. Segnale principalmente, per chi volesse approfondire l'argomento, due volumi di Francesco Salvestrini, che può essere considerato 'lo' storico vallombrosano per eccellenza: F. SALVESTRINI, *Santa Maria di Vallombrosa. Patrimonio e vita economica di un grande monastero medievale*, Olschki, Firenze 1998 e Id., *Disciplina caritatis. Il monachesimo vallombrosano tra medioevo e prima età moderna*, Viella, Roma 2008.
- 22 Sulla vita del santo, amante della povertà, convinto difensore della fede, propugnatore della regola benedettina nella sua forma più rigorosa e feroce avversario della simonia, consiglio la lettura diretta delle *Vite*. Le maggiormente accreditate e più famose sono quelle scritte da ANDREA DI STRUMI, dall'ANONIMO e da ATTONE. Quella di ANDREA DI STRUMI e quella dell'ANONIMO si trovano in G. SPINELLI, G. ROSSI (a c. di), *Alle origini di Vallombrosa. Giovanni Gualberto nella società dell'XI secolo*, Europia, Bergamo 1998 (l'Edizione 1984), di cui è interessante anche introduzione, sempre di G. SPINELLI, *Giovanni Gualberto e la riforma della Chiesa in Toscana*, alle pp. 11-61. La *Vita* scritta da ATTONE si può leggere nella *Patrologia Latina*.
- 23 Nella Firenze del XV secolo, oltre a San Salvi, vi erano il monastero di santa Verdiana, la Nunziata, il monastero delle Murate e, fuori dalla città, ovviamente, l'abbazia di Vallombrosa, centro pulsante dell'ordine monastico.
- 24 Cap. II, c.10v.

fervente dei monaci del luogo non sarà grazie a loro che avverrà la definitiva liberazione di Antonia: una 'stoccata' nei confronti dei rigoristi vallombrosani?).²⁵

È la fattura dell'esemplare, assai pregiata sia dal punto di vista formale che da quello economico, che allontana dall'ambito monastico: si tratta di certo, come ho più volte asserito, di un esemplare di dono e la committenza è chiaramente ricca.

Eppure un collegamento patente esiste, innegabile come solo la parola scritta può essere. Mi sono allora chiesta se una possibile committenza non sia da ricercarsi tra le famiglie fiorentine dell'ultimo quarto del XV secolo legate in qualche modo all'ordine: si può postulare l'esistenza di una famiglia sufficientemente facoltosa da potersi permettere di commissionare un lavoro così accurato, assoldando un calligrafo di comprovata qualità che lavorasse su materiali preziosi e che si avvallesse della collaborazione di altri validi professionisti del mestiere.

Resterebbe di certo il problema del destinatario, ma a questo proposito una delle ipotesi di lavoro si lega strettamente al contenuto del testo.

Una delle particolarità della novella è che l'ossessa sia, per l'appunto, un'ossessa, una donna. Tutta un'ampia casistica indica da sempre le donne come facili, anzi facilissime prede del demonio, per viete questioni misogine su cui non ho intenzione di dilungarmi: per averne un'idea basta sfogliare l'ampissima bibliografia esistente in merito al problema della stregoneria dal medioevo sino al secolo dei lumi ed oltre.

In questo caso specifico, però, il fatto che si tratti di una donna ad essere indemoniata ha più di un risvolto di grande interesse. In primo luogo, in quanto potrebbe essere una traccia per identificare – o almeno per formulare un'accettabile proposta – lo sconosciuto destinatario del dono. La protagonista femminile della novella potrebbe rappresentare un caso interessante agli occhi di un'altra donna, una donna strettamente legata all'ambiente vallombrosano e che potesse trarre un motivo di orgoglio per una guarigione avvenuta in nome di San Giovanni Gualberto. Sembra un'affermazione ardita, ma in quell'epoca gli ordini femminili vallombrosani esistevano già da tempo e una badessa magari avrebbe potuto apprezzare il dono, sia da un punto di vista squisitamente estetico che per il suo edificante – nonché divertente – contenuto. Affermazione ardita, sì, e anche un po' macchinosa, ma secondo me non del tutto da scartare.

Ma l'indemoniata fiorentina della novella mi ha spinto a compiere anche un'altra tipologia di indagine.

Esiste tutta una iconografia relativa a San Giovanni Gualberto, fatta di dipinti di pale d'altare, di tondi, di reliquiari vari, che 'raccontano' episodi della vita del santo e anche – e qui è il mio precipuo interesse – avvenimenti relativi a liberazioni di ossessi. In particolare ho avuto modo di osservare il *Tabernacolo del Reliquiario di San Giovanni Gualberto*, che si trova a Passignano nella sacrestia dell'Abbazia di San Michele.²⁶ È un'opera di Filippo di Antonio Filippelli, pittore operante nell'ambito di Domenico Ghirlandaio,²⁷ vissuto alla fine

25 Nelle poche righe cui questa nota si riferisce, ho condensato - forse anche troppo - il risultato dei molteplici colloqui che ho avuto con Padre Pierdamiano Spotorno, responsabile della biblioteca dell'Abbazia di Vallombrosa e, com'è ovvio, esperto in materia, e del proficuo scambio di idee avuto, invece, con il professor FRANCESCO SALVESTRINI, precedentemente citato alla nota 21.

26 La fonte è sempre il volume a cura della PADOA RIZZO, citato alla nota 7 del presente lavoro.

27 Peraltro, venne mandato dagli stessi monaci vallombrosani a bottega dal Ghirlandaio. Poche le notizie su di lui: stilisticamente riferibile all'ambito del suo maestro, ha operato prevalentemente nel territorio chiantigiano.

del Quattrocento. Ciò che mi ha colpito, in quest'ennesima opera inneggiante alle virtù del santo e a quelle delle sue reliquie, è la protagonista del terzo dipinto presente sugli sportelli esterni del reliquiario. Una protagonista, per l'appunto: una donna. Il titolo del dipinto è esattamente *Liberazione dell'ossessa dal demonio* e ANNA PADOA RIZZO scrive: "una scena di esorcismo, cui certo avranno talvolta assistito sia i monaci che la popolazione di Passignano, e che forse rimanda ad un fatto realmente avvenuto in un tempo non distante da quello dell'esecuzione del tabernacolo cui il dipinto appartiene".²⁸ Questa osservazione mi ha dato da pensare: il dipinto è stato realizzato tra il 1480 ed il 1485, la novella – o quanto meno il manoscritto su cui ho lavorato – si dichiara compiuta nel 1489.

Mi pare condivisibile l'idea che alla base del lavoro del pittore ci sia un episodio realmente accaduto, una possessione brillantemente risolta grazie all'imposizione della reliquia del busto del santo, tanto più che proprio a Passignano, più che a Vallombrosa stessa, si concentra l'attività esorcistica in nome di San Giovanni Gualberto.²⁹ Ritengo che ad ogni modo un caso consimile avrebbe, all'epoca, suscitato molto clamore e l'eco potrebbe essere facilmente giunta anche alle orecchie dell'ignoto autore della novella.

O, forse più verosimilmente, l'anonimo potrebbe essere rimasto colpito proprio dalla scena rappresentata sul *Tabernacolo* e aver da esso tratto spunto per il soggetto della novella, andando magari a ricercare particolari sull'avvenimento.

Ho all'attivo delle ricerche per capire se esista una sorta di *regesto* in cui la varie diocesi annotino i casi di possessione e i relativi esorcismi: è una via che, secondo me, vale la pena di percorrere, al fine di riuscire a trovare un appiglio per dipanare la massa aggrovigliata delle informazioni relative a questa 'comica storia di possessione'.

28 PADOA RIZZO, *op. cit.*, p.132.

29 Il santo morì proprio nell'Abbazia di San Michele Arcangelo, a Passignano, il 12 luglio 1073, e fu da lì che le sue reliquie furono traslate nelle varie sedi della congregazione.

Éva Jakab

Ha Ha He. *Humanismo, Humorismo, Hercole.* Le forme del riso nel *Momus* di Leon Battista Alberti

Cynicus: „Ha ha he. O gentem ineptissimam et immodestissimam! Non possum facere quin rideam, o Phebe, morositatem et scaenicos istorum gestus qui tanta ambitione et fastu completi sunt, ut toto pectore atque ipsis etiam oculis tumeant!”

(LBA, *Cynicus*)¹

1.

La curiosa opera albertiana lascia ancora tante questioni irrisolte e proprio per questo tanto più eccitanti. ALBERTI fu un amante dei misteri. Il suo gusto per la *brevitas* ed *oscuritas*, per le cose nascoste, spesso si manifesta nella scelta di motti criptici ed enigmatici². Basta pensare all’emblema dell’occhio alato accompagnato dalla frase *Quid tum?* che è stato fatto finora oggetto di congetture tra gli studiosi³. L’implemento etico della piacevole combinazione di immagini e di motti è esplicito in *Anuli* ed in *Picture*, dove le *tabulae* e le incisioni servono ad impartire il valido insegnamento morale “ad bene et beateque vivendum”⁴. Questo insegnamento morale, e la sua esposizione che restarono abbastanza isolati nel Quattrocento, trovarono un terreno fertile nel secolo successivo⁵.

Nella mia relazione intendo ricostruire il meccanismo dell’umorismo albertiano, che è un elemento fondamentale della sua etica⁶. Analizzerò la spessa narrativa del *Momus*⁷, dove le vicende sembrano susseguirsi in una maniera deliberatamente disordinata, scegliendo come filo conduttore la storia di un solo personaggio: Ercole. La lettura di questa figura credo metta in evidenza certi meccanismi del pensiero albertiano.

- 1 LEON BATTISTA ALBERTI, *Intercenales* (a c. di FRANCO BACCHELLI e LUCA D’ASCIA), Pendragon, Bologna 2003, p.264.
- 2 *Philodoxeos fabula* (Nisi iam forte); *Anuli*, *Picture*, *Convelata*, *Sentenze pitagoriche*, *De componendis cifris*.
- 3 ALBERTO G. CASSANI, *Explicanda sunt Mysteria: l’enigma dell’occhio alato*, pp.245–304. In *Leon Battista Alberti. Actes de Congrès International*, Paris, 10–15avril 1995 (a c. di FRANCESCO FURLAN). Conversazione di David Marsh e Ingrid D. Rowland, <http://www.nybooks.com/articles/archives/1995/jan/12/so-what/>
- 4 LEON BATTISTA ALBERTI, *Intercenales*, ed. cit., p.178.
- 5 Per la fortuna cinquecentesca dell’opera vedi STEFANO SIMONCINI, “L’avventura di Momo nel Rinascimento”, in *Rinascimento*, 1998, pp.405–455.
- 6 Vorrei cogliere l’occasione per ringraziare la Prof.ssa Giuliana Crevatin ed il Prof. Giuseppe Frasso, che con i loro attenti e preziosi consigli mi hanno consentito di realizzare questo lavoro.
- 7 LEON BATTISTA ALBERTI, *Momus* (a c. di FRANCESCO FURLAN, traduz. it. di MARIO MARTELLI), Mondadori, Milano 2007, in seguito *Momo*. I riferimenti riguardano la traduzione italiana del testo. Segnalo con il titolo latino (*Momus*), dove rimando alla versione latina.

Ercole svolge un ruolo assai importante nella narrativa albertiana in quanto è il protettore dell'umanità e come tale è il maggior nemico del protagonista, Momo. Ricostruendo il carattere ercoliano dai diversi episodi (*tesserae*) dell'opera che girano intorno a lui, otteniamo un quadro molto complesso della figura dell'eroe. Alberti fa sfilare una vasta gamma delle connotazioni di cui il significato della figura mitologica si era arricchito durante i secoli.

2.

Ercole spunta la prima volta nella narrativa, come signore dell'alta società che si premura a fare visita alla dea Virtù, ed asserendo la propria origine divina, la invita a casa sua. Si spinge avanti nella folla radunatasi all'arrivo della divina ambasciata di Giove. Momo nel frattempo è talmente eccitato dalla presenza delle divinità che comincia a dare dei suggerimenti e a fare delle critiche, finché gli altri, stancatisi del suo comportamento, non lo buttan fuori dal tempio. Momo si offende di tale mancanza di rispetto ed intrufolandosi nella folla, suscita una sorte di ribellione contro i signori⁸. Ercole si toglie dal fianco un pugnale e lo consegna a un suo servo con l'ordine di uccidere l'importuno al più presto. Momo, per vendicarsi dall'ingiustizia capitatagli, stupra la figlia di Virtù e genera così la Fama⁹. Essendo questa figlia, nella fantasia albertiana, un mostro, sarà naturalmente Ercole ad andare in caccia di lei. E sarà la dea Fortuna, nemica di Virtù, ad offrire il suo aiuto all'eroe in questa ennesima fatica „apocrifa”. Seguendo i suggerimenti della Fortuna (che come vedremo non mancano di comicità) Ercole, sostenendosi al collo di Fama, arriva al cielo, tra gli dèi¹⁰. Giove sospettoso dal suo arrivo viene convinto da Fortuna che la deificazione di questo mortale è uno strumento utilissimo per la gestione della razza umana¹¹. Ercole, appena arrivato alla corte celeste, si comporta come un parvenu che non è familiare con i costumi del luogo. Si stabilisce nella casa di Marte (senza aspettare un suo invito o senza chiedere il suo permesso), ed offre una cena agli dèi, a cui invita anche Giove. Sapremo dal battibecco¹² tra due degli dèi indigeni (Momo e Frode) che questi gesti vengono visti come espressione di mancanza assoluta d'eleganza. Ci viene poi detto che al banchetto Ercole diverte i suoi ospiti raccontando delle barzellette (*sales*).¹³ La figura poco seria dell'eroe assume una sfumatura più illustre grazie al discorso che tiene in difesa degli intellettuali, biasimati poco prima da Momo: Ercole, intuendo lo scopo vero del racconto ironico di Momo, ribatte con un'orazione ben strutturata in cui, invertendo i ragionamenti di Momo, pronuncia un discorso apologetico dei filosofi¹⁴. Giove, irritatosi per diversi motivi, alla fine arriva però alla decisione di creare un altro mondo. La decisione dell'ottimo massimo suscita disaccordo tra gli dèi, disaccordo che porta alla formazione di tre schieramenti: Ercole, rimettendosi al parere di Giunone, è sostenitore della salvezza dell'umanità e nel seguito della narrazione, cercherà

8 *Momo*, Libro I. pp.47–50.

9 *Ivi*, pp.65–68.

10 *Ivi*, pp.73–77.

11 *Ivi*, p.81.

12 *Ivi*, Libro II., pp.180–184.

13 *Ivi*, p.141.

14 *Ivi*, pp.142–159. L'orazione di Ercole da pp. 159–166.

con le sue argomentazioni di convincere Giove a rinunciare allo sterminio degli uomini¹⁵. Infine Giove si lascia convincere da queste esortazioni e sacrifica Momo facendone una specie di canale per scaricare tutta l'impopolarità della sua decisione¹⁶. Momo però anche nella sua sorte di prigioniero mutilato riesce a combinare dei guai, per conseguenza dei quali gli dèi, curiosi degli spettacoli umani, saranno costretti a scendere sulla terra, cosa da cui nasceranno diversi imbrogli¹⁷. Ercole però invita alla prudenza i suoi compagni tenendo un discorso sul fenomeno della psicologia delle folle¹⁸, ma nessuno fa conto di quello che dice. Le vicende della discesa sulla terra si concluderanno in seguito nella scena finale con un grande incidente, dove nessuno di loro se la cava senza delle ritorsioni (perfino Giove stesso precipita a testa in avanti, battendo il naso nel pavimento).¹⁹

3.

Il riassunto delle avventure ercoliane rende già notevole la evocazione e la riscrittura albertiana delle varie tradizioni della mitologia dell'eroe. Ma quale è la poetica e il fine di tale gesto letterario?

La stesura del *Momus*²⁰ è fortemente legata all'ambiente della curia papale di metà Quattrocento, di cui ALBERTI, abbreviatore apostolico di Eugenio IV, aveva una visione assai intima²¹. In questo periodo tra gli intellettuali della curia papale vediamo incarnarsi in vari modi un crescente desiderio della riforma globale. Videro luce varie soluzioni per il miglioramento della Chiesa: da proposte pratiche agli approcci più teologici e perfino a quelli mistici. Il gruppo degli umanisti riformatori invece prestava più attenzione all'elemento storico e retorico delle sue proposte.²²

Parallelamente a queste, intorno agli anni 1440, vediamo delinearci un pensiero riformatore che si serviva meglio delle possibilità offerte dai rinnovamenti della retorica. La risposta alla necessità di una riforma era piuttosto di puntare sulle mancanze e sui vizi della corte, servendosi di un mezzo molto efficace e convincente, cioè della comicità e dell'umorismo.

"Sub huius risu latet sapientia" – come dice il protagonista del *Caronte*, dialogo di Pontano – potrebbe essere lo slogan di questo gusto umanistico che vediamo esprimersi nelle opere di POGGIO, di FILELFO e di ALBERTI. Però servirsi del ridicolo per trattare argomenti seri non era visto come un atto degno dei sapienti: il riso veniva deriso. Infatti dal Proemio del libro X delle *Intercenales* emerge il profilo di una microsocietà di letterati dove regna l'invidia e la malignità tra gli studiosi, dove basta poco per essere considerati ignoranti e venire

15 *Ivi*, Libro III.

16 *Ivi*, pp.252–258.

17 *Ivi*, Libro IV.

18 *Ivi*, pp.263–264.

19 *Ivi*, pp.1–316.

20 Probabilmente tra il 1443–1450 come lo testimonia una epistola del FILELFO (1450) che domanda dell'opera, sia la datazione di un manoscritto del *Momus* (ca. 1455) contenente annotazioni autografe dell'ALBERTI.

21 STEFANO BORSI, *Momus o del Principe: Leon Battista Alberti, i papi, il giubileo*, Firenze 1999.

22 JOHN F. D'AMICO, *Roman Humanism and Curial Reform*. In: ID., *Renaissance Humanism in Papal Rome*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1983 pp.212–237.

derisi e odiati come tali da quelli che si ritengono sapienti. ALBERTI perciò sente la necessità di fare una certa apologia alla sua opera, chiedendo agli studiosi di accettare anche il suo lavoro, pur essendo una collezione di “tardis et crassis ingeniis aptas lucubraciones”²³, perché un’epoca ha bisogno anche dei suoi scrittori umoristici²⁴. Come ritorna anche nel Proemio del *Momus* “né molti finora presso i Latini sono stati coloro” che riuscivano a educare con “la gravità del dettato e con la varia ed elegante dignità degli argomenti” e ad avviare i lettori alla fruizione d’una vita migliore”, e nello stesso tempo sapevano “allettare ridendo, dilettere scherzando, avvincere piacendo”²⁵. ALBERTI perciò nella sua *ars poetica* si presenta come qualcuno che ha riscoperto per l’umanesimo il riso, nato in prosa nel segno della *gravitas*.²⁶ Il carattere etico²⁷ del suo lavoro ed il metodo di comunicarlo attraverso il riso suscitato nei lettori lo affianca alla tradizione poetica della commedia, delle facezie e delle satire, ma ci sono delle differenze, importanti anche per comprendere il moralismo albertiano: il BRACCIOLINI ed il FILELFO lavorano con strutture cognitive meno complesse e più accessibili al loro pubblico, si esprimono in generi poetici che piacciono alla corte²⁸, il loro tono è più personale, il loro riso più iracundo ed aggressivo, e sembrano lasciarsi prendere più dai loro sentimenti; mentre le virtù più esaltate da ALBERTI restano la moderazione e l’amicizia²⁹ e il suo riso³⁰ non si ferma all’avvertimento del contrario nelle cose, ma l’assorbe, ci riflette e lo rappresenta nelle sue incongruenze.³¹

E quale è la sapienza che giace sotto il riso dello scrittore?

4.

“Il Momo, cioè quella che tratta del Principe, descritta da lui, non solo con gravità grandissima, & con tanta gratia, che congiunta la gravità con la piacevolezza, non passerà

23 L.B. ALBERTI, *Intercenales*, p.606.

24 *Ibidem*.

25 *Momo*, Proemio, pp.6–7.

26 FRANCO BACCHELLI—LUCA D’ASCIA, *Delusione e invenzione nelle Intercenali di Leon Battista Alberti*. In: L.B. ALBERTI, *Intercenales*, p. XLIX. Comunque già in CICERONE, *Il trattato de ridiculis: de oratore II 216–290.*, Palermo, Palumbo Stampa, 1964 a cura di GIUSTO MONACO.

27 FRANCESCO TATEO, *La raccolta delle „Facezie” e lo stile ‘comico’ di Poggio*. In *Poggio Bracciolini 1380–1980*, Sansoni, Firenze 1982, pp.207–233. Silvia Fiaschi, *Introduzione* all’edizione critica di Francesco Filelfo, *Satyrae I.*, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura, 2005.

28 (1.) Questo legame con la corte e con un ambiente urbano si riflette nella sua etimologia, in quanto “curialitas, urbanitas”. cfr. UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes* (a c. di ENZO CECCHINI e GUIDO ARBIZZONI), Sismel, Firenze 2004. (2.) Le *Facezie* di Poggio e le *Satyrae* di Filelfo hanno una circolazione molto ampia.

29 Proemio al Libro X in ALBERTI, *Intercenales*, p.607.

30 Definito da ROBERTO CARDINI secondo la teoria pirandelliana appunto come ‘umorismo moderno’. R. CARDINI, “L.B. Alberti o della nascita dell’umorismo moderno”, in *Schede umanistiche*, 1, 1993, pp.1–53; R. CARDINI, “Paralipomeni all’Alberti umorista”, *Moderni e antichi*, 1, 2003, pp.73–86.

31 Lo schema delle singole *Intecenali* di solito è ridicibile a due parlanti: l’*insipiens* che si butta in varie situazioni quotidiane per sperimentare i vizi e le virtù e poi le racconta al *sapiens* che le ascolta e le commenta con qualche breve affermazione ironica. Poi l’opposizione di base viene capovolta, e sarà l’*insipiens* a pronunciare delle cose gravi, e questo rovesciamento paradossale autorizza notevoli effetti di ironia e parodia. BACCHELLI—D’ASCIA, *op. cit.*, p. XLVII.

mai nel leggerla una carta intera, che oltre a gli utilissimi amaestramenti, non vi ritruovi ancora tanta giocondità, che ella non si senta commuovere al riso”.³²

Nel 1568 COSIMO BARTOLI accompagna con queste parole il suo volgarizzamento di alcune opere morali di LEON BATTISTA ALBERTI.

All’opera, infatti, viene associato il sottotitolo *De Principe*³³ fin dall’inizio della sua storia. Il primo editore, Mazocchi nella sua prefazione menziona esplicitamente la finalità pratica del testo.³⁴ Nella ricezione cinquecentesca in generale sembra prevalere un’ottica politica.³⁵

La tendenza a leggere il *Momus* dall’orizzonte dello *speculum principis* è appoggiata da ALBERTI stesso che nel Proemio si rivolge ad un Tu a cui può essere utile „apprendere alcune cose riguardanti la formazione dell’ottimo principe” ed a cui possono interessare „elementi relativi alla conoscenza dei costumi di coloro che al principe stanno d’intorno”.³⁶ Nel Proemio ALBERTI colloca il suo testo nella tradizione filosofica (“philosophandi genere”³⁷) che ha lo scopo di istituire a “vitae meliori”³⁸.

L’utilità etica, e l’idea di ammaestrare i lettori e di migliorare la vita dei cittadini attraverso l’educazione del loro governante fanno parte del repertorio strumentale degli *specula principis*.

5.

L’inserimento dell’opera in questa tradizione però non è del tutto convincente. Ci dobbiamo chiedere se possiamo dare retta senza alcun dubbio ai metacommenti di un testo dove la parola chiave è appunto la ‘dissimulazione’?

Infatti già nel *Proemio* ALBERTI introduce il concetto dell’*ironia*³⁹. L’ironia nella tradizione retorica veniva considerato un tropo, una specie d’allegoria che gioca con la contrarietà. CICERONE invece accenna alla tradizione socratica e la vede come una specie del ridicolo che si basa sui fatti invece che sulle parole. Nella sua concezione *ironia (dissimulatio)* è quando

32 L.B. ALBERTI, *Opuscoli morali... ne’ quali si contengono molti ammaestramenti, necessari al viver de l’huomo, così posto in dignità, come privato* (trad. di COSIMO BARTOLI), F. Franceschi, Venezia 1568.

33 “Liber est[...] qui de Reg[no] dicitur Momus” – nell’esemplare parigino Lat. 6702. (cfr. *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, a c. di ROBERTO CARDINI, Mandragora, Firenze 2005, pp.362–365).

34 “Est profecto hac opus cum plenum praeceptorum ad bene beatemque vivendum”. *Leonis Babbistae Alberti Fiorentini Momus*, Romae : ex aedib. Iacobi. Maz Ro. Academiae bibliopol., 1520.

35 Anche il *Theogenius* appare con un sottotitolo: *De republica, de vita civile e rusticana e de fortuna* ed in Spagna prevale un uso politico del testo. Cfr. MARIO DAMONTE, “L’attualità del Momus nella Spagna del pieno Cinquecento. La traduzione de Augustin de Almazàn”, e ALEJANDRO COROLEU, “Momus moralisè: Leon Battista Alberti in Seventeenth Century Spain”, in *Leon Battista Alberti: actes du congrès international de Paris, 10-15 avril 1995* (a c. di FRANCESCO FURLAN), Turin–Paris–Aragno–Vrin 2000, pp.975-992, pp.993-1000.

36 *Momo*, Proemio, pp.9–10.

37 *Momus*, Prooemium, p.403.

38 *Ivi*, p.403.

39 “Nell’atto, dunque, di attingerci a scrivere del principe [...] abbiamo, imitando i poeti, assunto gli dèi, onde indicare, quasi servendoci dell’ironia”. *Momo*, Proemio, p.9.

si dice altro da quel che si pensa, ma non in modo da dire il contrario⁴⁰. Attraverso i testi di CICERONE, di QUINTILANO, dei dialoghi platonici e delle affermazioni di ARISTOTELE riguardanti la figura di SOCRATE, nel Rinascimento gli umanisti scoprono questo senso dell'ironia che era quasi sconosciuto al medioevo.⁴¹ Lo vedevano una forma di atteggiamento(*mos*) tipico del filosofo greco: *dissimulatio*⁴² che si manifestava di solito in un autodeprezzamento, in una falsa modestia spesso accompagnato dall'ironico elogio di un altro.

Il termine spicca un'altra volta nell'opera, nel discorso di Ercole che dice: "Che cosa hai voluto fare, Momo, rendere odiosi filosofi e dotti, o provocare gli dèi coll'obliqua ironia di quel tuo discorso?"⁴³ L'atteggiamento di Momo sembra di essere un'illustrazione del carattere *είρωνεία* di Teofrasto⁴⁴: venendo a contatto con i nemici, consente a conversare con loro senza mostrar odio e loda presenti quelli stessi ai quali sottomano ha mosso guerra; insomma, nascondendo le vere intenzioni, comportarsi in modo tale da essere non facilmente conoscibili, sembrare del tutto diverso da quello che uno è, essere abili nell'arte di ingannare, avere più facce.⁴⁵ Non a caso Momo con questo suo discorso intende vendicarsi della mancanza di rispetto nei suoi confronti degli altri dèi, che lo avevano invitato al banchetto non per rendergli onore, ma per farsi quattro risate. Perciò decide di riraccontare le vicende capitategli sulla terra in modo di suscitare con esse un odio, un risentimento verso gli uomini, al fine di provocare confusione nella schiera degli dèi.

Credo che dobbiamo leggere il termine 'ironia' albertiana in questo senso: una mescolanza tra l'atteggiamento socratico e il carattere descritto da TEOFRASTO. E lo specchio che lo scrittore tiene al principe non fa vedere un'immagine stabile, ma un continuo cambiamento delle maschere, anche perché nemmeno l'occhio che lo guarda ha lo sguardo fisso: ad osservare le vicende è l'occhio alato dello scrittore, dotato di uno sguardo penetrante che capta le cose nella loro mutabile essenza.

6.

Ritornando alla logica che governa il rapporto tra il Proemio, che promette un'utilità - ben codificata per la tradizione dell'umanesimo civile -, ed il testo che inganna tale aspettative, si ha la sensazione di trovarsi di fronte al noto fenomeno del paradosso del mentitore. Nel mondo rappresentato da ALBERTI una delle regole principali di vita è la dissimulazione, che viene descritta con il mezzo retorico più adatto alla sua illustrazione, cioè dissimulando con l'ironia. E scrivere dalla posizione ironica è atteggiamento ben diverso dall'idea tradizionale relativa all'impegno sociale degli intellettuali, dal pensiero dell'umanesimo civile che dichiara una destinazione indiscutibile ed irrinunciabile al sapere dei letterati.⁴⁶

40 CICERONE, *De oratore*, Liber 2. LXVII)

41 DILWYN KNOX, *Ironia: medieval and Renaissance ideas on irony*, Brill, Leiden 1989.

42 Per diversi esempi di traduzioni rinascimentali del termine cfr. KNOX, *Op. cit.*, pp. 142-143.

43 *Momo*, Libro II, p.160.

44 THEOPHRASTUS, *Caratteri* (a c. di Giorgio Pasquali), Sansoni, Firenze 1956.

45 Tutto riferito a Momo: „Momus ita se gerit ut non facile nosci et alius videri possit plane quam sit.“, *Momus*, Liber II, p.512.

46 MARIANGELA RELIGIOSI, "Alberti e gli studi umanistici", in *Nuova Corvina*, 16, 2004, p.23.

ALBERTI però fin dagli scritti giovanili tende a capovolgere questa logica e demistificare numerosi ideali contenuti del *De officiis*⁴⁷. Ma una volta sacrificato il modello ciceroniano della retorica civile⁴⁸, e se si rinuncia a offrire servizio ai principi attraverso l'eccellenza del loro intelletto, allora quale potrà essere *l'utilitas* del sapere dei letterati?

7.

Nella maggior parte delle *Intercenali* al centro resta "lo schema pedagogico della *consolatio* con cui l'individuo riconosce le necessità del proprio stato presente e ne sfoga l'ingorgo affettivo"⁴⁹. Il riso assume un valore terapeutico: l'intellettuale si cura attraverso esso dal riconoscimento della *stultitia* della propria vita. Ed il letterato ha il compito di giungere alla necessità dell'autocostruzione/autoeducazione in questo stato del "catus demens, inscitus sapiens"⁵⁰. Perché la società albertiana è una società 'liquida'⁵¹, dove la condizione umana (grazie all'attività della dea Fortuna) non mantiene la medesima forma per periodi prolungati e dove la flessibilità e la capacità di poter cambiare⁵² piuttosto che la solidità sono il segno di un cittadino tipico. Al base dell'etica albertiana sta la cognizione che l'esistenza umana è paradossale, e di conseguenza anche il carattere dell'uomo visibile per gli altri si basa sulla variabilità, in quanto ha tante facce a disposizione in cui esprimersi⁵³. L'unico occhio che riesce a penetrare nella profondità delle cose è quello dello scrittore che si serve della *varietas* osservata intorno a lui e ne fa derivare l'elemento base della sua poetica: la varietà stessa e l'imprevisto, ottenuti dalla tecnica di costruzione che imita i mosaici⁵⁴, diventano la principale fonte del ridicolo nella sua prosa⁵⁵.

Proseguiamo, cercando di rintracciare come tale varietà, conseguenza delle tendenze socioculturali, e nello stesso tempo fonte del riso, costruisce anche l'identità degli individui cittadini.

47 Cfr. Religiosi, *op. cit.*, p.23.

48 BACCHELLI-D'ASCIA, *op.cit.*, ppXLI-LXIV.

49 BACCHELLI-D'ASCIA, *op. cit.*, pXLV.

50 ALBERTI, *Philodoxeos fabula*, <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bit001515/bit001515.xml&chunk.id=d6763e148&toc.depth=1&toc.id=&brand=default> (2010)

51 Cfr. ZYGMUNT BAUMAN, *La modernità liquida*, Laterza, Roma 2006.

52 Momo-camaleonte assume varie sembianze: quella di un filosofo, di una ragazza brutta, di Ercole.

53 *Momo*, Libro I, p.44.

54 Il mosaico come metafora della scrittura si trova nel Proemio del terzo libro del *De profugiorum ab erumna libri*. ALBERTI si serve di quest'immagine per stendere la sua *ars poetica*: dissolvendo con essa la paralizzante idea del "nullum iam dictum quod non sit dictum prius" che annuncerebbe l'impossibilità dell'*inventio*. ALBERTI ritiene che come l'antico inventore del mosaico, che si è servito dai frammenti caduti dai vari pezzi del tempio, li ha sistemati in modo di ottenere una nuova decorazione del tutto originale, così lo scrittore deve servirsi dal materiale del grande edificio della cultura antica e deve combinare queste 'tessere' in un modo originale.

55 Vedi le introduzioni dell'autore ai vari libri.

8.

Nel Proemio ALBERTI introduce una vera analisi psicologica e antropologico-culturale del fenomeno della presenza degli dèi nella coscienza collettiva. Interpreta le figure delle divinità antiche come rappresentazioni delle caratteristiche personali o dei diversi stati d'animo (*animi vires*). Stabilisce due categorie: dèi che incarnano qualità da connotazione negativa, l'essere soggetti alle nostre passioni (*cupiditates voluptatesque*), e divinità che simboleggiano la virtù della fermezza della mente nelle decisioni, virtù che porta alla ragionevole *moderatio* dell'anima (*animi aut virtute imbuuntur rationeque moderantur*). Sarebbe una chiave di lettura molto chiara, se il nostro fosse un autore più attendibile. Ma l'ironico ALBERTI senza dubbio non lo è, e (come la mia ipotesi suggerisce) nel testo non sono presenti categorie di concetti così inequivocabili. Anzi la tensione provocata dalla incongruenza delle aspettative (rafforzate anche dal richiamo all'allegoria tradizionale) e rispetto alla cosa realmente rappresentata svolge un ruolo importante nella poetica albertiana: l'imprevvisto insieme alla varietà è un importante fonte del riso.

Nella categoria virtuosa incontriamo Giove, che nell'opera è tutt'altro che simbolo della fermezza delle decisioni: si lascia influenzare e convincere sia dal discorso malevolo di Momus, che dalla propria ira, provocata dai lamenti e litigi degli dèi, e decide di costruire un altro mondo. Poi però "sfiduciato per la difficoltà di dar mano a tanta opera, sia perché adescato alla magnificenza dei voti, facilmente si indusse a recedere dal suo primitivo parere".⁵⁶

Il comportamento di Giove, ottimo principe, non è moderato: egli ritiene infatti più importante l'apparenza alla vera qualità della *gravitas* e alla *constantia*⁵⁷. Nella microstruttura del suo comportamento si rispecchia il macroconcetto rappresentato nell'opera, *l'ambages*⁵⁸.

La figura della dea Pallade viene sdoppiata, come risultato di un gioco erudito dell'ALBERTI: nell'opera compaiono Minerva e Pallade come due personaggi distinti e come donne in una connotazione tutt'altro che positiva. L'identità della dea Pallade viene resa ancora più insicura, quando ALBERTI le nega le qualità femminili chiamandola dea mascolina⁵⁹. Questa scissione della figura della dea antica, oltre che come gioco con le due tradizioni culturali, può essere interpretata come allusione alla disintegrazione dell'essere umano.

Ed Ercole? La fermezza dell'anima e della mente è un significato che veniva consuetamente attribuita alla figura dell'eroe. Possiamo davvero leggere il personaggio del *Momus* in questo senso?

56 *Momo*, Libro III, p.252.

57 *Ivi*, p.191.

58 *Ivi*, pp.192–193.

59 „Pallas dearum una (ut ita loquar) mascula” *Momus*, Liber II., p.496.

9.

Ercole esce sul palco⁶⁰ come un signore dell'alta società che con i suoi compagni si affretta a rendere omaggio alla dea Virtù arrivata sulla terra come ambasciatore di Giove; spingendo a lato i cittadini dei ceti sociali inferiori (tra cui Momo), le chiede cortesemente di voler confermare la propria stirpe divina, e la invita a casa sua. Il rafforzamento della sua collocazione sociale, che ribadisce l'appartenenza dell'eroe al genere umano, è mezzo letterario delle commedie antiche (dove di solito Ercole ha delle caratteristiche materiali come la voracità ed il desiderio del vino e delle donne)⁶¹, perciò ALBERTI già nel primo atto evoca la tradizione greca dell'Ercole comico che era quasi assente dalla scena Romana⁶². La comicità consiste inoltre anche nel comportamento indegno dell'eroe, che sembra quasi invadere con la sua presenza la dea Virtù spingendosi avanti nella folla. Tale connotazione viene rafforzata col richiamo alla *Zeus tragōidōs* di Luciano, il dialogo di sapore menippeano che ha come protagonista Momo, feroce oppositore dell'assunzione degli dèi parvenus nell'Olimpo.

Già in questa sua prima apparenza viene evidenziato quel contrasto tra Momo ed Ercole che si distende in tutta l'opera, prestando ad Ercole un valore antagonista.

Nell'atto seguente Ercole appare nel suo ruolo tradizionale, e cioè come sfidante di un mostro, la Fama (generata dalla violenza di Momus commessa su Lode, bella figlia di Virtù). Ma ALBERTI, che insiste sia sugli elementi imprevisi, sia sulla comicità, di sicuro non lascerà il nostro eroe in questa connotazione consueta: basta cambiare il livello d'interpretazione, e passare dal livello letterale a quello traslato per vedere che il sintagma 'Famam petentem offendit' allude al vizio del vano desiderio di gloria, significato del tutto contrario a *Hercules, exemplum virtutis*⁶³.

Il carattere ridicolo dell'eroe viene ancora intensificato quando Fortuna, amica dei mostri, alla fine si convince ad aiutare l'eroe nella lotta contro Fama, ma solamente perché lo vede per certi aspetti „assai simile ad un mostro"⁶⁴. In questa affermazione sembrano riecheggiare le parole di Ercole riferite a se stesso sul monte Eta nella *fabula* di SENECA: "Hercules monstri loco iam coepit esse"⁶⁵. Allora Ercole-mostro riesce a suscitare la simpatia della dea che gli spiega il modo segreto per combattere una stirpe divina e per „intrufolarsi nella schiera degli dèi"⁶⁶. Non ci sarà bisogno del "tronco di quercia massiccio e pesante", né "del

60 Per l'importanza del teatro nella coscienza albertiana cfr. LUCIA CESARINI MARTINELLI, "Metafore teatrali in Leon Battista Alberti", in *Rinascimento*, 1989, pp.3–51. Per la metafora teatrale nell'umanesimo cfr. RICCARDO FUBINI, *Il 'teatro del mondo' nelle prospettive morali e storico-politiche di Poggio Bracciolini*, in *Poggio Bracciolini 1380-1980*, Sansoni, Firenze 1982, pp.1-92.

61 KARL GALINSKY, "The comic Heroe", in ID, *The Herakles Theme: the adaptations of the hero in literature from Homer to the Twentieth Century*, Blackwell, Oxford 1972, pp.81-100.; EMMA STAFFORD, "Vice or virtue? Herakles and the art of allegory", in *Herakles and Hercules* (a c. di LOUIS RAWLINGS), pp.71–96.

62 GALINSKY, *op. cit.*

63 Per i diversi significati attribuiti all'eroe cfr. FRANCO GAETA, "L'avventura di Ercole", in *Rinascimento*, 1954, pp.227–260; GALINSKY, *op. cit.*; "Herakles", in *Der Neue Pauly. Supplemente*, vol. V, *Mythenrezeption: Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart* (a c. di HUBERT CANCIK, MANFRED LANDFESTER and HELMUTH SCHNEIDER), J.B. Metzler, Stuttgart 2004-2010; PANOFSKY, *Hercules am Scheidewege und Andere Antike Bildstoffe in der Neueren Kunst*, Teubner, Leipzig 1930.

64 *Momo*, Libro I, p.75.

65 SENECA, *Hercules Oetaeus*.

66 ALBERTI usa il verbo 'irreppo' (*Momus*, p.454.), che non è un atteggiamento proprio idoneo ad un'eroe.

fuoco che Virtù ha fatto mettere sull'altare": deve solamente impugnare la sola scorza della clava, per diminuirne il peso ed essere più spedito, e nascondersi nell'ombra in mezzo all'erba tenera; e deve farsi vedere da lí che agita la scorza mettendosi a sibilaré, a muggire, a fare un sacco di versi.

ALBERTI in questa scena riscrive l'episodio della mitologia ercoliana: la sua *deificatio*. Ercole arriva al cielo non in conseguenza alle sue virtù, ma per puro caso, grazie all'aiuto della Fortuna. In questa scena Ercole viene completamente privato dalle sue caratteristiche eroiche, anzi anche di quelle umane: la sua clava è solo un'apparenza (solo la corteccia), si nasconde, ed imita suoni animali ed inanimati. I gesti che Fortuna suggerisce ad Ercole sono tipici dei Mimi. In questa scena ALBERTI suscita il riso servendosi della contrarietà comica: rappresentando l'antico eroe come un *mimo scurrilis*, descrivendolo con parole ed attribuendogli gesti per niente idonei all'eroe che sta per schierarsi col gruppo degli dèi.

Nella scena seguente lo vediamo attraverso gli occhi di Momo, il suo nemico ("hostes audax et temerarius"). Momo quando si rende conto che l'uomo-Ercole era arrivato al cielo –mentre lui, il dio, ne resta espulso-, si corruccia e fa le proprie rimostranze in un lungo monologo. Durante questo sfogo oratorio si convince che l'arrivo di Ercole al cielo non è un'ingiustizia nei suoi confronti, anzi meglio di così non poteva proprio succedere: gli uomini volendo essere degni del cielo, si metteranno ad imitare Ercole, ed arrivati al cielo susciteranno sicuramente discordia tra gli dèi. E non solo lí, ma anche per terra la *deificatio* di Ercole provocherà un sacco di guai⁶⁷.

In queste scene viene preso in giro Ercole come *exemplum* dal significato allegorico che si basa appunto sulla apoteosi di un essere umano grazie alla sua vita virtuosa.

Al banchetto per la festa incontriamo Ercole come un personaggio spiritoso che diverte i suoi commensali raccontando delle barzellette (*sales*). Ma subito dopo ALBERTI si rivolge alla tradizione che attribuisce ad Ercole eccezionali capacità oratorie⁶⁸. Ercole intuisce l'intenzione maligna di Momo, che con il suo racconto voleva sobillare gli dèi contro i filosofi, e come un vero paladino degli uomini⁶⁹, compone un controdiscorso. ALBERTI però non lascia il suo personaggio in questa posizione costante del saggio morale: infatti nel discorso spuntano dei riferimenti che fanno diventare l'eroe oggetto del ridicolo. Quando esclama: „Quando mai s'è visto sulla terra uno tanto presuntuoso da credersi degno della grandezza e della maestà dei grandissimi dèi?(...)Chi sarà così insensato, così sconvolto dalla follia da non ammettere...?“ le sue parole ricadono su di lui, in quanto sono riferimenti agli episodi della sua stessa vita. Diventa ridicolo nella sua ignoranza, in quanto lui non sa qualcosa che tutti gli altri sanno. Anche se nel duello a cui sfida il Momo, riporta lo schema dei dialoghi degli *Intercenali* (la dialettica fra *insipiens* e *sapiens*). L'eccellente discorso costruito secondo le regole ciceroniane viene così messo tra parentesi. Il colpo definitivo che svuota totalmente l'*apologia hominum* parte da Giunone: essa distoglie l'attenzione degli dei mostrando loro un arco trionfale, che fa subito crollare rumorosamente sotto i loro occhi. È l'incompiutezza stessa del discorso, causata da un'azione imprevista, a mettere in ridicolo il significato elevato.

67 *Momo*, Libro I, pp.79–80.

68 Ne troviamo traccia da LUCIANO in *Hercules gallicus*, che poi avrà una grande fortuna negli emblemi cinquecenteschi. Ed anche in APOLLONIUS *Argonautica* (l. 865–74): tiene un discorso ironico. Per altri esempi cfr. GALINSKY, *op. cit.*, p.112.

69 Il tema della generosità ed umanità di Ercole nei riguardi dei letterati più umili ritorna anche nel Proemio al VII. libro delle *Intercenali* ed anche nello *Specchio di Esopo* di COLLENUCCIO.

Ercole appare in un'altra scena sempre come persona di eccellenti virtù intellettuali: quando gli dèi decidono di scendere sulla terra per vedere meglio lo spettacolo degli uomini è l'unico a dare preferenza alla prudenza piuttosto che alla curiosità. Cerca di convincere i suoi compagni a non partire, ma non otterrà nessun risultato nemmeno stavolta con la sua eloquenza. Ancora le sue parole non sono all'altezza del suo personaggio: ad alludere inconsciamente a episodi che lo riguardano oltre i riferimenti incoscienti ed involuti sulla propria vita (afferma per es. che non è confacente alla maestà divina, e nemmeno tanto sicuro, che gli dèi si vadano a mescolare con la folla dei mortali.), lo vediamo avere paura, il quale sentimento è del tutto contrario della eroicità dello sfidante dei mostri.

Per non dilungarmi ora accenno solo agli altri episodi: nel battibecco tra Momo e la sua amata Frode la figura di Ercole appare nella sua vera mascolinità: la sua presenza nella corte crea una certa gelosia amorosa in Momo. Però nel loro dialogo sulla seducente figura dell'eroe appaiono accenni al servizio presso Omphale, ed al suo essere parvenu tra gli dèi, un intruso che non conosce nemmeno il galateo della corte (si permette per es. di invitare in casa di altri persino Giove al suo banchetto).

Nella battuta tra Caronte e Gelasto viene di nuovo messo al ridicolo: quest'ultimo si mette in una ridicola posizione (afferò il remo e si mise a dimenare le scapole, camminando carponi) e dice di essere proprio come Ercole con la clava.

10.

Ripercorrendo le tappe della micronarrativa ercoliana dentro la macrostruttura del *Momus*, si riesce a cogliere il meccanismo albertiano in funzione. Ogni singolo concetto ha almeno due facce. Ogni concetto deve essere letto in modo stocastico, dove ogni significato accumulato dalla tradizione ha la stessa valenza. Lo scrittore deve raccogliarli dal nobile tempio della cultura antica e ricombinandoli ottenere un nuovo quadro che diletterà i suoi lettori.

E questa *tabula* etica è più facilmente comprensibile e memorizzabile servendosi della visualità, che è caratteristica importante della sua prosa, ed il tono comico, oltre ad essere un'antidoto del *morbus animi* degli intellettuali⁷⁰, serve anche a rendere piacevole la lettura e anche un'eventuale rilettura⁷¹ del testo. Sempre se possiamo davvero supporre una finalità educativa nel testo, e se per esso non valgono le parole di ALBERTI: „Ti metterai a ridere, perché vedrai quante cose diverse ho cercato di fare, e tutte senza riuscirci, e troverai molti brani che ti faranno capire che non ho voluto ammaestrare, ma divertire”.⁷²

70 Per la presenza della malinconia negli scritti albertiani ed il ruolo che il riso svolge nella sua cura cfr. RINALDO RINALDI, „Melancholia albertiana: dalla «Deifira» al «Naufragus»», in *Lettere italiane*, XXXVII, 1, 1985, pp.41–82; MARIO PRADES VILAR, „*Morbus animi*” e *melancholia* nelle „*Intercenali*” di Leon Battista Alberti. <http://mnemosyne.humnet.unipi.it/index.php?id=925>

71 Nelle *Sentenze pitagoriche utilissime a bene e beato vivere*, raccolta destinata ai suoi nipoti, ALBERTI insiste alla rilettura del suo testo a fine educativo: comincia infatti per „Leggetele e mandatele a memoria”. E poi finisce il testo per „Rileggimi.”.

72 Proemio a Poggio Braccioloni del Libro X. delle *Intercenales*, p. 451.

Le rime di Dante: un progetto ottocentesco di edizione¹

La ripresa del culto dantesco nel primo '800 passò attraverso l'opera di VINCENZO MONTI, che riuscì a cancellare le censure emesse nel '700 da SAVERIO BETTINELLI. Il nome e l'autorità di DANTE furono spesso allegati, nelle dispute sulla lingua, sia da chi rivendicava il primato al solo toscano-fiorentino sia dai sostenitori di un italiano sovra regionale a base toscana: la rottura tra Firenze, che si andava chiudendo in un provincialismo asfittico, e Milano, capitale del napoleonico Regno d'Italia e maggior centro editoriale della penisola, si consumò anche per ragioni linguistiche. La necessità, o almeno la forte convenienza, di associare DANTE al proprio partito alimentò lo studio dei suoi testi e, ciò che in questa sede più interessa, gli accertamenti sulla lezione testuale fissata dalla giuntina di rime antiche² e dalle derivazioni veneziane di metà '700.

Era dunque indispensabile ai milanesi annullare il vantaggio che derivava ai fiorentini dall'ampia disponibilità di codici per poter competere con loro. Il pensiero di MONTI corse subito alla libreria di casa TRIVULZIO e alla liberalità del marchese Gian Giacomo,³ erede della politica culturale e collezionistica del nonno Alessandro Teodoro e del prozio Carlo.⁴ Nello stesso anno, il 1817, in cui si pubblicò il primo volume della *Proposta*,⁵ i coeredi di Giuseppe Bossi, pittore ed ex segretario dell'Accademia di Belle Arti di Brera, decisero di metterne all'asta i codici e i libri a stampa, oltre a disegni e oggetti d'arte: il catalogo di vendita compilato dal libraio Carlo Salvi⁶ è un documento prezioso per la ricostruzione degli interessi letterari e artistici di Bossi. Documento prezioso, certo, ma incompleto. Con trattativa privata durata sei mesi TRIVULZIO si aggiudicò infatti per 7200 lire la sezione dantesca della libreria del suo vecchio amico e corrispondente, incrementando in misura cospicua la raccolta di famiglia. Una rapida scorsa all'elenco dei pezzi acquistati è sufficiente per intenderne l'importanza: dieci codici del XIV e XV secolo della *Divina commedia*, tre con le rime di DANTE e di altri poeti due-trecenteschi, uno con il commento di FRANCESCO DA BUTI all'*Inferno* e ai primi dieci canti del *Purgatorio*, uno con il commento di LORENZO MAGALOTTI ai primi cinque canti

- 1 Ringrazio la fondazione Confalonieri per il sostegno dato all'elaborazione di questo saggio, il prof. Giuseppe Frasso dell'Università Cattolica di Milano per la lettura del dattiloscritto e i suggerimenti sempre preziosi, il dott. Massimo Rodella della Biblioteca Ambrosiana per le nostre proficue discussioni.
- 2 *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Giunti, Firenze 1527.
- 3 Di GIAN GIACOMO TRIVULZIO (1774-1831) si veda il profilo biografico scritto dall'amico GIOVANNI ANTONIO MAGGI in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de'contemporanei* (a c. di E. DE TIPALDO), tipografia di Alvisopoli, Venezia 1835, vol. II, pp.470-478.
- 4 Per una breve ma esauriente storia delle raccolte trivulziane si vedano le introduzioni a *Biblioteca Trivulziana, Milano* (a c. di A. DILLON BUSSI-G. M. PIAZZA), (Le grandi biblioteche d'Italia), Nardini, Fiesole 1995 [ma 1996], pp. 11-27 e quella a G. PORRO, *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, (Biblioteca storica italiana, 2), Bocca, Torino 1884, pp.[V]-XV.
- 5 V. MONTI, *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca*, Imperiale e Regia Stamperia, Milano 1817-1824.
- 6 *Catalogo della Libreria del fu Cavaliere Giuseppe Bossi pittore milanese la cui vendita al Pubblico Incanto si farà il 12 febbraio 1818*, Bernardoni, Milano 1817.

dell'*Inferno*; quasi 150 edizioni di opere di DANTE e su DANTE, dalla *princeps* fulignate della *Commedia* a recentissimi lavori critici. Nonostante la pallida traccia che chiude la lettera a Daniele Francesconi, bibliotecario dell'Università di Padova, datata 9 ottobre 1816,⁷ TRIVULZIO diventò un agguerrito dantista soltanto dopo l'imponente acquisto del 1817.

Un osservatorio privilegiato per scorgere le attività del laboratorio filologico-letterario milanese è l'epistolario di MONTI: qui, in data 24 maggio 1817, un laconico ma importante accenno di TRIVULZIO informa che, a causa della sua imminente partenza per la campagna, "resteranno sospese le nostre ricerche sulle rime di DANTE".⁸ In una lettera non datata, ma databile al luglio dello stesso anno, MONTI ringrazia il genero Giulio Perticari⁹ per un "prezioso regalo", un "tesoro inestimabile": si tratta di una copia della giuntina di rime antiche (postillata dallo stesso Perticari)¹⁰ che andava ad affiancarsi, nella libreria di casa TRIVULZIO, a un'altra copia della stessa opera con varianti autografe di Lorenzo Bartolini, appartenuta fino al 1804 al conte Giovanni Battista Baldelli Boni.

Un'ulteriore spinta agli studi danteschi di TRIVULZIO e collaboratori fu impressa nell'estate del 1818 da Fortunato Federici, vice-bibliotecario dell'Università di Padova e collaboratore della stamperia della Minerva, con la richiesta di poter dedicare a MONTI una nuova edizione della *Divina Commedia*:¹¹ nasce da qui l'idea di pubblicare in Veneto tutte le opere di DANTE, a cominciare da quelle in volgare (*Convito*, *Vita nuova* e le rime). L'accordo tra padovani e milanesi fu stipulato nella primavera del 1823, quando TRIVULZIO, che aveva già ceduto a MONTI i propri appunti danteschi,¹² decise di assumersi l'onere di una nuova edizione del *Convito*, sovvertendo l'ordine di pubblicazione pensato da Federici: palestra e vestibolo del lavoro filologico-esegetico sul *corpus* dantesco, questa edizione porta anche l'impronta di Pietro Mazzucchelli, prefetto della Biblioteca Ambrosiana dal 1823 al 1829, per il reperimento e la segnalazione delle fonti, e di un erudito ancora poco conosciuto, GIOVANNI ANTONIO MAGGI, autore della prefazione.¹³ Dall'immediata assicurazione che le "rime erano già in pronto" e che se ne differiva l'invio a Padova per la precedenza da accordarsi a *Convito* e *Vita nuova*, TRIVULZIO virò verso la laboriosa prudenza della formula "ora io attendo/si attende alle Rime", ripetuta almeno fino al marzo del 1828.

7 Milano, Archivio Storico Trivulzio, ms. 2046, fasc. VIII, 2.

8 V. MONTI, *Epistolario* (a c. di A. BERTOLDI), Le Monnier, Firenze 1929, vol. IV, p. 390.

9 Di Giulio Perticari (1779-1822) si ricordano soprattutto i due scritti che danno profondità storico-filologica alla *Proposta* di MONTI: *Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori* (vol. I/1, pp. [1]-239) e *Dell'amor patrio di Dante e del suo libro intorno al volgare eloquio* (l'intero vol. II/2). Importanti testimonianze degli studi perticariani su DANTE sono a Pesaro, Biblioteca Oliveriana, ms. 1912, fasc. I e ms. 1955 (copia postillata delle opere di DANTE uscite dalla stamperia Pasquali di Venezia nel 1791). Grazie a Perticari fu pubblicato per la prima volta in: *Il Poligrafo*, nr. XX, 16 maggio 1813, p. 305, il sonetto di DANTE *Due donne in cima della mente mia*.

10 Sulla giuntina Perticari si veda D. ALIGHIERI, *Rime* (a c. di D. DE ROBERTIS), Le Lettere, Firenze 2002, vol. I/2 (I documenti), pp.516-517.

11 D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, tipografia della Minerva, Padova 1822.

12 Piuttosto che a cessione fisica di materiali, fatto salvo il comune lavoro sugli stessi, si dovrà pensare a una cessione di diritti, esercitata da TRIVULZIO a favore di MONTI, che il ritorno al potere degli austriaci aveva privato delle prebende napoleoniche.

13 D. ALIGHIERI, *Convito*, Pogliani, Milano 1826 [ma 1827] (e la ristampa della tipografia della Minerva, Padova 1827). Si veda in merito A. COLOMBO, *La philologie dantesque à Milan et la naissance du Convito* [...](Thèse à la carte), Presses Universitaires du Septentrion, Lille 2000.

Un'indicazione sulla natura della costituenda edizione arriva da una lettera di Perticari al tipografo Caranenti di Mantova:

Di due fregi poi dovrebbe onorarsi una ristampa delle rime di Dante: e le farebbero grande onore. L'uno sarebbe una bella chiosa che le rischiarasse; l'altro un severo giudizio che sequestrasse le certe dalle non certe; le legittime dalle adultere. Il primo è lavoro di lunga fatica e grave d'assai: al quale s'è da gran tempo accinto l'amico mio, il marchese Trivulzio di Milano: sicché i letterati possono aspettarsene un'opera degnissima. Il secondo è d'opera assai più difficile e sottile.¹⁴

Perticari propose di travasare i primi quattro libri¹⁵ della giuntina di rime antiche, con eventuali aggiustamenti, nella nuova edizione che il Caranenti andava allestendo, e di riservare un quinto libro alle poesie scoperte e corrette dopo la stampa del 1527. Simile, nella ricostruzione resa possibile dagli indizi sparsi, fu la decisione presa da MONTI, TRIVULZIO e MAGGI per la loro silloge commentata.¹⁶ *Le Rime di diversi antichi autori toscani in dodici libri raccolte*, stampate a Venezia da SIMONE OCCHI nel 1740 (si tratta in realtà di una nuova impressione dell'edizione Zane, 1731) e in gran parte dipendenti dalla giuntina, furono tenute come base collazionale su cui innestare le varianti: la copia interfogliata e annotata da MONTI, TRIVULZIO e MAGGI (d'ora in avanti indicata con la segnatura Triv. I 216) in tempi diversi, come risulta soprattutto dalla disposizione delle postille attorno allo specchio di scrittura e dal colore degli inchiostri, permette di ricostruire il *modus operandi* del gruppo di filologi. In tre codici già bossiani, in un quarto acquistato probabilmente nel corso del 1818 dal conte Luigi Bossi, in un quinto servito per emendare il testo della *Vita nuova*¹⁷ e infine in una *Divina commedia* "di famiglia" con appendice di canzoni, si identificano i principali testimoni manoscritti vagliati per risalire al testo d'autore attraverso la viscosità della vulgata.¹⁸

Ai codici "milanesi" e alle stampe antiche si affiancarono manoscritti soprattutto fiorentini, pazientemente riscontrati, è ragionevole pensare, dal bibliotecario della Laurenziana Francesco del Furia, che si era già adoperato, superando i pregiudizi dei contrari a ogni forma di collaborazione con i letterati di Milano, a favore di TRIVULZIO.¹⁹ Triv. cod. 1102, oggi

- 14 Datata 21 giugno 1822. Si legge in *Amori e rime di Dante Alighieri*, (Scelto Parnaso antico), Caranenti, Mantova 1823, pp.XVI-XVII.
- 15 Nel primo libro sono contenute le 31 rime della *Vita nuova*, nel secondo *Sonetti e Canzoni di Dante Alighieri*, nel terzo *Canzoni amorose e morali di Dante Alighieri*, nel quarto *Canzoni morali di Dante Alighieri*, nell'undicesimo, intitolato *Canzoni antiche di autori incerti, e sonetti di diversi, mandati l'uno all'altro*: a CINO *lo mi credea del tutto esser partito*; a CAVALCANTI *Guido, vorrei che tu e Lapo ed io*; a DANTE da Maiano *Qual che voi siate, amico, vostro manto, Non canoscendo, amico, vostro nomo, Saver e cortesia, ingegno ed arte, Savete giudicar vostra ragione*.
- 16 L'affermazione è riscontrabile anche solo scorrendo PORRO, *op. cit.*, dove si trova la segnalazione di due manoscritti cartacei del XIX secolo (Triv. cod. 1095 e Triv. cod. 1100), oggi dispersi, con un commento alla canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute* e uno, di Perticari, a tutte le canzoni di DANTE.
- 17 Da indizi interni all'epistolario trivulziano si ricava che il ms. 1050 fu acquistato tra l'aprile del 1823 e il settembre del 1824. La *Vita nuova* curata da TRIVULZIO fu stampata a Milano da Pogliani nel 1827.
- 18 Si veda la *Tavola dei manoscritti e delle edizioni a stampa* al termine del saggio.
- 19 Solo l'analisi delle lettere di TRIVULZIO a DEL FURIA, conservate alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, permetterà di ottenere riscontri documentari. DEL FURIA collaborò a distanza con TRIVULZIO per l'edizione di L. MAGALOTTI, *Commento ai primi cinque Canti dell'Inferno di Dante*, Imperiale e Regia stamperia, Milano 1819.

irrintracciabile, era proprio un “Confronto generale delle rime di Dante fatto sui Codici Mss. della Laurenziana”:²⁰ la possibilità di ricostruirne l’elenco è concessa di nuovo da un esemplare delle *Rime* interfogliato e annotato da MAGGI e TRIVULZIO (segnatura Triv. cod. 1070). Alcune varianti confluite in questa edizione, stampata nel 1823 (evidente termine *post quem*) a Rovetta, piccolo paese del bergamasco, come fastigio della *Divina commedia* uscita dalla tipografia “Agli occhi santi di Bice”, derivano invece da un “cod. del Bembo”: il riferimento è alla già ricordata giuntina con le postille di Bartolini, che compose l’attuale ms. 53 dell’Accademia della Crusca attingendo anche a un codice di PIETRO BEMBO.²¹

Il progetto di restauro testuale delle rime era fondato, oltre che sui codici, sulle stampe elencate nel bifoglio inserito prima di p. 1 di Triv. I 216: la giuntina Perticari, l’edizione veneziana (1518) delle canzoni di DANTE e l’edizione delle rime di CINO curata da NICCOLÒ PILLI, messe sullo stesso piano e usate con la stessa frequenza delle testimonianze manoscritte.²² In aggiunta, su suggerimento del discorso “A’ lettori” di Triv. I 216, vengono spogliate *La Bella mano* di GIUSTO DE’ CONTI curata da IACOPO CORBINELLI²³ e l’antologia di poeti antichi selezionata da LEONE ALLACCI:²⁴ prove ne siano le varianti che TRIVULZIO appose al testo di *Da poi ch’io ho perduta ogni speranza* (da Triv. I 216 attribuita a DANTE, da CORBINELLI a SENNUCCIO DEL BENE) su una copia della prima opera (Triv. L 1318) e quelle ai componimenti di ANTONIO BECCARI su una copia della seconda (Triv. L 978).

Nel settembre del 1824, insieme all’annuncio che i lavori sul *Convito* e sulla *Vita nuova* erano quasi terminati, TRIVULZIO informò Federici dell’impegno suo e del MONTI attorno al testo delle rime. Pare che la prima campagna di studi e annotazioni spetti al poeta romagnolo, che spogliò i manoscritti A, B, C e la stampa del 1518, a cui inizialmente venne assegnata la lettera D.²⁵ Il compito principale da assolvere in questa prima fase era la trasformazione di Triv. I 216 in un collettore di varianti significative: sentita e per l’epoca notevole era l’esigenza di effettuare una *recensio* se non di tutta la tradizione (ché la lentezza delle comunicazioni e l’assenza di strumenti bibliografici lo impedivano), almeno dei codici che si avevano a disposizione e di quelli trascorsi nei *loci* più significativi da corrispondenti premurosi. Veniva anche applicato, seppur senza consapevolezza critica e per mancanza di altre fonti, il precetto *recentiores non deteriores*: le rime a stampa, che potrebbero derivare in parte da manoscritti perduti, venivano rintracciate non solo nelle raccolte appositamente costituite, ma anche in opere di più ampio respiro, in collane, opuscoli e riviste. Dall’*Istoria della volgar poesia* di GIOVAN MARIO CRESCIMBENI e dalla *Storia e ragione di ogni poesia* di FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, monumenti dell’erudizione settecentesca, dalla serie degli *Aneddoti* del canonico e conte veronese Jacopo Dionisi e dai cataloghi delle biblioteche Laurenziana (compilato da Angelo Maria Bandini) e Riccardiana (compilato da Giovanni Lami) si estrassero testi e commenti utili al buon fine dell’edizione. Proprio all’interno di uno dei volumi dell’opera di Quadrio (Triv. C. 636, vol. II, libro 2, p. 115) è inserito un foglietto dove, prima e unica oc-

20 Si veda la *Tavola dei manoscritti 2* al termine del saggio.

21 Sulla raccolta bartoliniana è ancora valido il classico lavoro di M. BARBI, *La raccolta bartoliniana e le sue fonti*, in: *Id., Studi sul Canzoniere di Dante*, Sansoni, Firenze 1915, pp. [121]-206.

22 Si veda la *Tavola dei manoscritti e delle edizioni a stampa* al termine del saggio.

23 G. DE’CONTI, *La Bellamano* (a c. di I. CORBINELLI), Patisson, Parigi 1589.

24 *Poeti antichi raccolti da codici mss. della Biblioteca Vaticana e Barberina* [...] (a c. di L. ALLACCI), D’ALECCI, Napoli 1661.

25 Si veda la *Tavola dei manoscritti e delle edizioni a stampa* al termine del saggio.

correnza finora riscontrata, TRIVULZIO, MONTI e MAGGI (la mano è di quest'ultimo) si definiscono "Gli editori" delle *Rime commentate*.²⁶

Oltre alla collazione delle varianti gli editori cercarono di sciogliere le attribuzioni incerte: particolarmente intricate si presentavano le assegnazioni di un componimento "conteso" tra DANTE e CINO DA PISTOIA, per una certa aria di maniera che circolava tra gli stilnovisti, una brillante giustapposizione di tessere formulari. A dispetto di questa *communis opinio* TRIVULZIO rivelava il proprio ottimismo, fidando nella riconoscibilità del genio poetico dantesco, quando scriveva che "le Rime del sommo ALIGHIERI, almeno quelle di una tale epoca, hanno un loro carattere particolare che a chi sottilmente guarda si manifesta".²⁷ In Triv. I 216 gli editori non tentano di sciogliere le controversie di attribuzione, ma si limitano a elencare soluzioni pregresse:²⁸ all'inizio del secondo libro, accanto alla ballata *Fresca rosa novella* si legge, di mano di TRIVULZIO, che GIOVANNI MARIA BARBIERI la assegna non a DANTE ma a GUIDO CAVALCANTI;²⁹ a CAVALCANTI l'attribuisce anche una postilla di Perticari, che per mostrare la dipendenza della lirica italiana da quella franco-provenzale ne traduce in francese alcuni versi. Tra p. 28 e p. 37 il marchese segnala che sette sonetti sono stampati tra le rime di CINO da Faustino Tasso (in Triv. cod. 1070 al nome di Tasso si aggiunge quello del moderno editore SEBASTIANO CIAMPI),³⁰ a p. 96 che la canzone *Perché nel tempo rio* è data dal codice A a CINO e dall'editore delle *Rime burlesche* è ritenuta d'incerto,³¹ a p.98 che il Quadrio, per le tante storpiature, ha revocato a DANTE la canzone *Giovane donna dentro al cor mi fiede* (lezione corretta *Giovane donna dentro al cor mi siede*, di NICOLÒ DE'ROSSI), a p. 106 che GIOVANNI GIORGIO TRISSINO nella *Poetica*³² assegna a CINO la canzone *L'alta speranza, che mi reca Amore*. Con Triv. cod. 1070 si passa dalla pura ricognizione alle scelte editoriali: a pp. 8 e 9 due note di MAGGI escludono dal corpus delle rime dantesche *Dagli occhi belli di questa mia dama* e *Da quella luce che 'l suo corso gira*; nella stessa p. 9, con opinione discorde da quella di CIAMPI, il sonetto *Ahi lasso, ch'io credea trovar pietate* viene invece erroneamente lasciato a DANTE. Alcune volte la formula usata per rigettare la paternità dantesca di un componimento è secca ("Questo sonetto è d'incerto, e sicuramente indegno di Dante"; "Attribuito falsamente a Dante"), altre più conciliante ("Il Pilli ed il Ciampi l'attribuiscono a Cino, e noi gliela restituiamo di buon grado"); due sonetti sono riconosciuti rispettivamente, giusta la silloge degli *Scrittori del pri-*

- 26 Gli editori proposero di modificare in parte il commento del Quadrio alla canzone *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*. Tanto controversa è l'interpretazione dei versi 61-62 ("Così m'hai concio, Amore, in mezzo l'alpi, | ne la valle del fiume") da richiedere una raccolta delle proposte: Quadrio pensa a qualche montagna del veronese e all'Adige, Johann Kaspar von Orelli nelle *Cronichette d'Italia* (Otto, Coira 1820) alla Lunigiana, Vannetti nelle *Prose e rime liriche* di Dante (Zatta, Venezia 1758) alla val Lagarina, Dionisi nel secondo della sua *Serie di aneddoti* (Merlo, Verona 1785) al Casentino e all'Arno.
- 27 "Lettera di G.G. Trivulzio a K. Witte" (del 9 febbraio 1827), in *Romanische Forschungen*, nr. XXIII, 1907, pp.848-849.
- 28 Nell'edizione *Occhi* note marginali a stampa segnalano alcune volte proposte attributive concorrenti.
- 29 G. M. BARBIERI, *Dell'origine della poesia rimata* (a c. di G. TIRABOSCHI), Società Tipografica, Modena 1790.
- 30 C. DA PISTOIA, *Rime toscane* (a c. di F. Tasso), Imberti, Venezia 1589; S. CIAMPI, *Vita e poesie di messer Cino da Pistoia* [...], Capurro-Prosperi, Pisa 1813-1814.
- 31 *Dell'opere burlesche*, Broedelet, Usecht sul Reno [Roma] 1726. Questa canzone è oggi attribuita a CINO.
- 32 G. G. TRISSINO, *La poetica*, Ianiculo, Vicenza 1529.

mo secolo,³³ a TOMMASO BUZZUOLA DA FAENZA e a MINO DEL PAVESAIÒ D'AREZZO: il progetto di edizione passava così dalla fase di raccolta a quella di selezione, in vista di un nuovo canone che si distaccasse in parte, su basi criticamente fondate, da quello fissato nel '500.³⁴

Varianti e proposte di attribuzione sono accompagnate da commenti, rimandi e glosse interpretative: in Triv. I 216 TRIVULZIO, leggendo i versi 47-48 di *Donne, ch'avete intelletto d'amore*, "Color di perla quasi in forma, quale | convene a donna aver, non fuor misura",³⁵ ne segnala la ripresa puntuale in un passo dell'*Ameto* di BOCCACCIO (edizione Zoppino del 1524) e aggiunge un rimando a pag. 91, alla canzone *lo miro i crespi e gli biondi capegli*.³⁶ All'inizio del secondo libro, dopo la trascrizione della nota nel ms. Riccardiano 1044 premessa al sonetto *Parole mie, che per lo mondo siete* (Triv. I 216, p. 25), il marchese annota, riportando anche un brano di *Convito*, IV, 2, che "parole mie" sono appunto il commento alle tre canzoni del *Convito*; che "quella donna, in cui errai" (v. 3) è la filosofia, capace, per la sua difficoltà, di provocare i lamenti, "guai", del poeta (v. 6); che al termine del v. 8 andrebbe aggiunto un punto interrogativo, ecc. A p. 85, è ancora TRIVULZIO a scrivere, viene proposta e sostenuta una lezione alternativa del v. 23 di *Tre donne intorno al cor mi son venute* ("Sente lo raggio, che cade dal volto"):

Sente lo raggio. Credo abbia a scriversi l'oraggio, e sia il francese orage tempesta, procella. Il senso è che il braccio che sostiene il capo della dolente Donna si bagna del pianto che cade dal volto di lei. La parola oraggio sarebbe da aggiungersi alle tante che gli antichi nostri poeti prendevano dal francese come vengiare, giuggiare, cioasire, visaggio, ecc.

In Triv. Dante 1070, per fare un solo esempio, MAGGI cerca di spiegare la voce verbale "span(n) occhi" o "impan(n)occhi (*E' non è legno di sì forti nocchi*, v. 8):

La metafora del desire che s'impan(n)occhia è alquanto strana, ma il senso ne è chiaro. Il Peticari nelle sue postille inedite alle Rime di Dante dell'ed. de'Giunti così lo spiega: "Var<iante> s'impannocchi .i. [*id est*] granisca, faccia pannocchia. Lo mio lauro spica, e non me grana. Giac<omo> da Lent<ini>

Se dai testi si passa alla rete di amici e corrispondenti che collaborarono al progetto di edizione, si potranno tracciare alcune direttrici degli scambi culturali dell'epoca. Oltre alla Firenze di Del Furia (v. nota 18) c'era la Roma di Salvatore Betti, grande amico del defunto Peticari e valido sostegno nella rassetatura del *Convito*, collazionatore su richiesta di manoscritti vaticani e barberiniani: a TRIVULZIO Betti mandò alcune varianti alla canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore* (insieme a una proposta di spiegazione del verso incipitario "A

33 *Poeti del primo secolo della lingua italiana*, [a c. di L. VALERIANI - U. LAMPREDI], s.e., Firenze 1816.

34 Scriveva TRIVULZIO al Betti il 29 settembre 1824: "È meglio che le rime di Dante siano poche, ma tali da non lasciare alcun sospetto sulla loro autenticità"; e ancora, il 16 maggio 1829: "Molti componenti, che hanno finora impinguato quel canzoniere, saranno restituiti a'loro autori, senza danno né invidia dell'Alighieri" (G.G. TRIVULZIO, *Lettere al cav. Salvatore Betti*, in *Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti*, nr. XXXIV, t. CXXVII, 1852, pp.131 e 164).

35 La lezione è quella di Triv. I 216.

36 Attribuita a DANTE dalla raccolta veneziana del 1518, a Fazio degli Uberti dal codice laurenziano XL. 46 e da un codice della libreria Farsetti (il CXXIII, ora alla Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IX 100 = 6276), inserita tra le rime d'incerti nella giuntina.

ciascun alma presa e gentil core”) e alla ballata *Per una ghirlandetta*,³⁷ più i testi di componimenti genericamente indicati e dunque non identificabili. Lungo la via Emilia due validi aiuti erano il bibliotecario della Palatina di Parma Angelo Pezzana, a cui TRIVULZIO commise la ricerca di un codice con rime di DANTE appartenuto a un Pietro Vitali da Busseto, e Giovanni Galvani, bibliotecario dell’Estense di Modena, che mandò a Milano in anteprima alcuni fogli della propria opera sui trovatori provenzali, essenziali per l’emendazione e il commento del discordo trilingue *Ai faus ris, pour quoi traï aves*.

L’incontro più fruttuoso e di lunga portata non solo per l’edizione delle rime avvenne tuttavia nell’estate del 1826 a Venezia: da una parte TRIVULZIO, rappresentante della punta più avanzata della filologia milanese e italiana, dall’altra il giovane tedesco KARL WITTE. Questa prima conoscenza si approfondì grazie all’ospitalità offerta dal marchese al professore di Breslavia nell’ottobre dello stesso anno: che uno straniero passasse in rassegna con non comune competenza i codici danteschi, tenero dell’onore dell’Italia più degli stessi italiani, pareva a TRIVULZIO un mirabile paradosso da sostenere con generosità. WITTE stava lavorando all’edizione delle epistole di DANTE (la loro prima pubblicazione completa avvenne “Vratislaviae, apud editorem” e solo nominalmente “Patavii, sub signo Minervae” nel 1827)³⁸ e a quella delle *Lyrische Gedichte*, le rime di DANTE con testo tedesco a fronte:³⁹ proprio su questo comune tronco di studio e ricerca si innestò lo scambio di lettere tra Milano e Breslavia. Nel febbraio del 1827 TRIVULZIO inviò a WITTE una lettera che aveva fatto stampare per sostenere la restituzione a CINO della canzone *Poscia ch’io ho perduta ogni speranza* (in realtà di SENNUCCIO DEL BENE, cfr. *supra*), attribuita a DANTE dal professore tedesco;⁴⁰ nella stessa occasione gli scrisse di tre canzoni di un codice barberiniano “credute inedite e credute di DANTE”, recentemente scoperte dal bibliotecario Luigi Rezzi.⁴¹ Quattro mesi dopo, rispondendo a un quesito di WITTE, il marchese si dichiarò favorevole all’interpretazione allegorica di alcuni versi della sestina *Al poco giorno ed al gran cerchio d’ombra*, identificando la donna lì nominata con la Filosofia, senza per questo perdere la diffidenza verso un sistema che leggesse tutte le canzoni di DANTE in chiave filosofico-politica (puntuali i rimandi al secondo e al terzo trattato del *Convito*, sul cui testo gli editori milanesi stavano lavorando in servizio dell’edizione Minerva). Attraverso WITTE TRIVULZIO ricevette infine le emendazioni di FRIEDRICH DIEZ, uno dei fondatori della filologia romanza, alla già citata canzone *Ai faus ris, pour quoi traï aves* (si leggono in Triv. I 216).

- 37 Sulla copia della *Collezione di opuscoli scientifici e letterari* (vol. XIV), Daddi, Firenze 1812, p.98, conservata in Trivulziana (Triv. H 2026) ci sono postille autografe di TRIVULZIO al testo della ballata.
- 38 TRIVULZIO propose a Federici di accoglierla nella collezione di opere dantesche e vi collaborò chiedendo all’abate veneziano Giannantonio Moschini di ricopiare, a pro di WITTE, l’epistola di DANTE ad Arrigo VII da un codice segnalato nel catalogo della dispersa biblioteca del monastero di S. Michele di Murano, codice oggi a Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. XIV 115 (= 4710).
- 39 D. ALIGHIERI, *Lyrische Gedichte*, Brockhaus, Leipzig 1827.
- 40 Si veda K. WITTE, *Canzone di Dante Allighieri in morte di Arrigo VII [...]*, in *Antologia*, nr. LXIX, vol. XXIII, 1826, pp.41-60. Per un riassunto della discussione, a cui parteciparono anche Emanuele Repetti, Gabriele Pepe e Pietro Fraticelli, si rimanda a D. ALIGHIERI, *Poesie precedute da un discorso intorno alla loro legittimità* (a c. di P. FRATICELLI), (Opere minori di Dante Alighieri), Allegrini e Mazzoni, Firenze 1834, pp.CCXXVII-CCXL.
- 41 Le tre canzoni del ms. Barberiniano lat. 4035, incluse da DE ROBERTIS nelle rime non dantesche, sono: *Una donzella umile e diletta, A forza pur convien ch’alquanto spiri e Mercé ti chero, caro Signor nostro*.

All'inizio del 1830 TRIVULZIO ancora lavorava sulle rime, quando erano ormai evidenti la sfrangiatura del progetto milanese-padovano (WITTE pubblicò a Breslavia le epistole, TRIVULZIO a Milano la *Vita Nuova*) e lo svuotamento dell'impresa. I troppi impegni assunti dalla tipografia della Minerva costrinsero Federici a chiedere al marchese se a Milano ci fosse qualche tipografo disposto a proseguire la stampa della collezione: la risposta negativa e la morte di TRIVULZIO nel marzo del 1831 lasciarono incomplete le ricerche e inediti i risultati. A risarcimento di questo insuccesso contingente sta l'intersezione tra filologia germanica e italiana, che significò per quest'ultima un'apertura d'orizzonti verso l'Europa: intersezione testimoniata dal "carteggio giovanile fra i due [TRIVULZIO e WITTE] fino al '31, quando il TRIVULZIO morì [...], la fonte più interessante per gli studi danteschi del primo Ottocento".⁴²

Tavola dei manoscritti e delle edizioni a stampa⁴³

Cod. A = Triv. cod. 1091

DE ROBERTIS, I/2, pp. 515-16; PORRO, pp.123-24; SANTORO, p.272

Cod. B = Triv. cod. 1058

DE ROBERTIS, I/2, pp.507-12; PORRO, pp.121-23; SANTORO, pp.257-61

Cod. C = Triv. cod. 1052

DE ROBERTIS, I/2, pp.503-4; PORRO, p. 121; SANTORO, pp.252-253.

Cod. E = Triv. cod. 1073

DE ROBERTIS, I/2, pp.512-14; PORRO, pp.107-8 SANTORO, pp.261-62

Cod. F = Triv. cod. 1050

DE ROBERTIS, I/2, pp.501-3; PORRO, p.124

Cod. G = Triv. cod. 1053

DE ROBERTIS, I/2, pp.505-6; PORRO, p.121; SANTORO, pp.253-54

[Testimone] D = ed. 1518 = *Canzoni di Dante. Madrigali del detto. Madrigali di m. Cino, & di m. Girardo Novello*, Guglielmo da Monferrato, Venezia 1518

42 G. FOLENA, *La filologia dantesca di Carlo Witte*, in *Id.*, *Filologia e umanità* (a c. di A. DANIELE), (Nuova biblioteca di cultura), Neri Pozza, Vicenza 1993, p.37.

43 In questa prima tavola sono compresi i manoscritti della Biblioteca Trivulziana collazionati in vista dell'edizione delle rime di Dante e i libri a stampa elencati da TRIVULZIO in Triv. I 216. Con DE ROBERTIS si indica DE ROBERTIS, *op. cit.*, con PORRO si indica PORRO, *op. cit.*, con SANTORO *I codici medioevali della biblioteca Trivulziana* (a c. di C. SANTORO), Biblioteca Trivulziana-Castello Sforzesco, Milano 1965.

ed. 1527 = *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Giunti, Firenze 1527

ed. Pilli = C. DA PISTOIA, *Rime* [...] *novellamente poste in luce*, [a c. di N. PILLI], Blado, Roma 1559

Tavola dei manoscritti 2⁴⁴

Cod. Laur. 13 Pl. 90 inf. = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. XC inf. 13

Cod. Laur. 37 Pl. 90 inf. = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. XC inf. 37

Cod. Laur. 44 Pl. 40 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. XL. 44

Cod. Laur. 46 Pl. 40 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. XL. 46

Cod. Laur. 49 Pl. 40 inf. = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. XL. 49

Cod. Laur. 1687 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conventi soppressi, ms. 122.

Cod. 118 Medic. Palat. = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Mediceo Palatino 118

Cod. del Bembo = Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, postille di Lorenzo Bartolini a Triv. L 1144 (*Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Giunti, Firenze 1527)

Cod. Ambros. sup. O 63 = Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. O 63 sup.

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vaticano lat. 3214

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vaticano lat. 3793

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barberiniano lat. 3953

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Barberiniano lat. 4035

Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1044

Parma, Biblioteca Palatina, ms. Parmense 1081

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IX 100 (= 6276)

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IX 191 (= 6754)

Bibliografia

ALIGHIERI, D., *Convito*, Pogliani, Milano 1826 [ma 1827].

ALIGHIERI, D., *Convito*, tipografia della Minerva, Padova 1827.

ALIGHIERI, D., *La Divina Commedia*, tipografia della Minerva, Padova 1822.

ALIGHIERI, D., *Due donne in cima della mente mia*, in *Il Poligrafo*, nr. XX, 16 maggio 1813, p. 305.

44 In questa tavola, aperta a futuri incrementi, sono inseriti i codici a cui fanno riferimento, quasi sempre come fonti di varianti, alcune annotazioni di Triv. I 216 e di Triv. cod. 1070 e i codici collazionati o almeno ricercati dai corrispondenti di TRIVULZIO (spesso i due insiemi si sovrappongono).

- ALIGHIERI, D., *Lyrische Gedichte*, Brockhaus, Leipzig 1827.
- ALIGHIERI, D., *Poesie precedute da un discorso intorno alla loro legittimità* (a c. di P. FRATICELLI), (Opere minori di Dante Alighieri), Allegrini e Mazzoni, Firenze 1834.
- ALIGHIERI, D., *Prose e rime liriche*, Zatta, Venezia 1758.
- ALIGHIERI, D., *Rime*, s. e., Rovetta 1823.
- ALIGHIERI, D., *Rime* (a c. di D. DE ROBERTIS), Le Lettere, Firenze 2002.
- Amori e rime di Dante Alighieri*, (Scelto Parnaso antico), Caranenti, Mantova 1823.
- BARBI, M., *La raccolta bartoliniana e le sue fonti*, in Id., *Studi sul Canzoniere di Dante*, Sansoni, Firenze 1915.
- BARBIERI, G. M., *Dell'origine della poesia rimata* (a c. di G. TIRABOSCHI), Società Tipografica, Modena 1790.
- Biblioteca Trivulziana, Milano*, a cura di A. DILLON BUSSI-G. M. PIAZZA, (Le grandi biblioteche d'Italia), Nardini, Fiesole 1995 [ma 1996].
- Canzoni di Dante. Madrigali del detto. Madrigali di m. Cino e di m. Girardo Novello*, Guglielmo da Monferrato, Venezia 1518.
- Catalogo della Libreria del fu Cavaliere Giuseppe Bossi pittore milanese la cui vendita al Pubblico Incanto si farà il 12 febbraio 1818*, Bernardoni, Milano 1817.
- Catalogus codicum manuseriptorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae [...]* Ang. Mar. Bandinius i.v.d. eiusdem bibliothecae regius praefectus recensuit, typis Caesareis, Florentiae 1764-1770.
- Catalogus codicum manuseriptorum qui in Bibliotheca Riccardiana Florentiae adseruantur [...]* exhibentur Jo. Lamio, ex typographio Antonii Sanctinii et sociorum, Liburni 1756.
- CIAMPI, S., *Vita e poesie di messer Cino da Pistoia [...]*, Capurro-Prosperi, Pisa 1813-1814.
- Collezione di opuscoli scientifici e letterari, Daddi, Firenze 1812, vol. XIV.
- COLOMBO, A., *La philologie dantesque à Milan et la naissance du Convito [...]*, (Thèse à la carte), Presses Universitaires du Septentrion, Lille 2000.
- CRESCIMBENI, G. M., *L' Istoria della volgar poesia*, Basegio, Venezia 1730-1731.
- DA PISTOIA, C., *Rime [...]* novellamente poste in luce, [a c. di N. PILLI], Blado, Roma 1559.
- DA PISTOIA, C., *Rime toscane* (a c. di F. TASSO), Imberti, Venezia 1589.
- DE'CONTI, G., *La Bellamano* (a c. di I. CORBINELLI), Patisson, Parigi 1589.
- DIONISI, G. J., *Serie di aneddoti*, Merlo, Verona 1785-1806.
- Dell'opere burlesche*, Broedelet, Usecht sul Reno [Roma] 1726.
- FOLENA, G., *La filologia dantesca di Carlo Witte*, in Id., *Filologia e umanità* (a c. di A. DANIELE), (Nuova biblioteca di cultura), Neri Pozza, Vicenza 1993.
- I codici medioevali della biblioteca Trivulziana* (a c. di C. SANTORO), Biblioteca Trivulziana - Castello Sforzesco, Milano 1965.
- MAGALOTTI, L., *Commento ai primi cinque Canti dell'Inferno di Dante*, Imperiale e Regia stamperia, Milano 1819.

- MAGGI, G. A., "TRIVULZIO Gian Giacomo", in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de'contemporanei* (a c. di E. DE TIPALDO), tipografia di Alvisopoli, Venezia 1835, vol. II, pp. 470-478.
- MONTI, V., *Epistolario* (a c. di A. BERTOLDI), Le Monnier, Firenze 1929, vol. IV.
- MONTI, V., *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca*, Imperiale e Regia Stamperia, Milano 1817-1824.
- Poeti antichi raccolti da codici mss. della Biblioteca Vaticana e Barberina [...]* (a c. di L. ALLACCI), D'ALECCI, Napoli 1661.
- Poeti del primo secolo della lingua italiana*, [a c. di L. VALERIANI - U. LAMPREDI], s.e., Firenze 1816.
- PORRO, G., *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, (Biblioteca storica italiana, 2), Bocca, Torino 1884.
- QUADRIO, F. S., *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Agnelli, Milano 1741-1752.
- Rime di diversi antichi autori toscani in dodici libri raccolte*, Occhi, Venezia 1740.
- Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Giunti, Firenze 1527.
- TRISSINO, G. G., *La poetica*, Ianiculo, Vicenza 1529.
- TRIVULZIO, G. G., "Lettere al cav. Salvatore Betti", in *Giornale arcadico di scienze, lettere ed arti*, nr. XXXIV, t. CXXVII, 1852, pp.124-170.
- TRIVULZIO, G. G., "Lettere a K. Witte", in *Romanische Forschungen*, nr. XXIII, 1907, pp.841-869.
- VON ORELLI, J. K., *Cronichette d'Italia*, Otto, Coira 1820.
- WITTE, K., "Canzone di Dante Allighieri in morte di Arrigo VII [...]", in *Antologia*, nr. LXIX, vol. XXIII, 1826, pp.41-60.

Valentina Marchesi

La tradizione manoscritta del *De Urbini Ducibus* di Pietro Bembo¹

Nella notte tra l'11 e il 12 aprile 1508, a Fossombrone, muore Guidubaldo di Montefeltro, duca di Urbino. Trentaseienne (era nato nel 1472), Guidubaldo aveva vissuto un'esistenza costellata da malattie e da disagi di natura fisica, tra i quali anzitutto la gotta, ereditata dal padre Federico (il "lume della Italia", come avrebbe scritto CASTIGLIONE in *Cort.* I 2), che morendo nel 1482 l'aveva lasciato, ancora bambino, alla guida di un piccolo regno, collocato in una posizione strategica della penisola. Intorno al Palazzo Ducale, simbolo stesso della *magnificentia* dei Montefeltro, la città cresceva nel frattempo quale centro di arte e di cultura. Animatrice del Palazzo era Elisabetta Gonzaga (1471-1526), moglie di Guidubaldo, quartogenita del marchese Federico e di Margherita di Wittelsbach: il ritratto della giovane signora è affidato universalmente al *Libro del Cortegiano* di BALDASSARRE CASTIGLIONE, che ne conserva il ricordo cristallino, fedele, nel suo splendore, alla verità storica.²

Elisabetta e Guidubaldo si erano uniti in matrimonio nel 1488: tuttavia l'unione, a causa delle pessime condizioni di salute dell'uomo, non aveva garantito alla dinastia un erede. Per questo motivo la coppia aveva adottato nel 1504 Francesco Maria Della Rovere (1490-1538), nipote di Guidubaldo.³ Nel giugno 1502 i duchi avevano inoltre subito la prova dell'esilio quando Cesare Borgia, il duca Valentino (che, con l'aiuto del padre, papa Alessandro VI, meditava di costruirsi tra la Romagna e le Marche un principato, come ricorda anche MACHIAVEL-

- 1 Si avverte che i brani dell'opera sono citati da PIETRO BEMBO, *De Urbini Ducibus liber* (ed. critica a c. di V. MARCHESI), Odoia, Bologna 2010. Ringrazio la Fondazione Ugo Da Como nella persona della dott.ssa Roberta Valbusa per il cortese permesso di riproduzione fotografica del ms. 78.
- 2 Cfr. U. MOTTA, "Per Elisabetta. Il ritratto della Duchessa di Urbino nel *Cortegiano* di Castiglione", in *Lettere italiane*, Nr. lvi, 2004, pp.442-461: 459; dello stesso MOTTA, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del "Cortegiano"*, Vita e Pensiero, Milano 2003, pp.69-100; S. SIGNORINI, *Poesia a corte. Le rime per Elisabetta Gonzaga (1488-1526)*, Ets, Pisa 2009, in part. pp.241-256.
- 3 Su questa congiuntura storica si vedano anzitutto: J. DENNISTOUN, *Memoirs of the Dukes of Urbino, illustrating the arms, arts and literature of Italy, from 1440 to 1630*, Longman et al., London 1851, vol. II, pp.74-75; B. BALDI, *Della vita e de' fatti di Guidubaldo I*, Per Giovanni Silvestri, Milano 1821, vol. II, pp.216-217; I. CLOULAS, *Giulio II* (trad. di A.R. GUMINA), Salerno Editrice, Roma 1993, pp.125-140. Francesco Maria era figlio naturale di Giovanni Della Rovere, fratello minore di papa Giulio II, duca di Sora, prefetto di Roma e dal 1474 signore di Senigallia, che aveva sposato nel 1474 Giovanna, sorella di Guidubaldo (v. almeno G. BENZONI, "Francesco Maria I Della Rovere", in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1998, vol. I, pp.47-55 e M. BONVINI MAZZANTI, *I Della Rovere*, in *I Della Rovere. Piero della Francesca, Raffaello, Tiziano*, Catalogo della Mostra [Senigallia-Urbino-Pesaro-Urbano], 4 aprile-3 ottobre 2004], a c. di P. DAL POGGETTO, Mondadori-Electa, Milano 2004, pp.35-50).

LI nel XVIII capitolo del *Principe*), aveva scalzato proditoriamente Guidubaldo dal suo regno, costringendolo a riparare prima a Mantova e quindi a Venezia.⁴

PIETRO BEMBO (Venezia 1470-Roma 1547) era arrivato a Urbino dalla città natale nell'estate del 1506, scegliendo coraggiosamente di venir meno alla carriera politica, naturale prosecuzione del percorso intrapreso dal padre Bernardo (una delle figure cardine della politica veneziana di quell'età), per dedicarsi completamente allo studio, alla letteratura e alla poesia. Era, la sua, una scelta dettata da una lucida e caparbia consapevolezza di sé, quale a un uomo giunto a 'metà' del suo cammino poteva venire solo grazie a un ambizioso programma di studi e di cultura: per BEMBO, infatti, la sosta a Urbino rappresenta una tappa intermedia tra la patria, Venezia, e Roma, dove egli medita di prendere residenza nelle vesti di funzionario della Curia. Non avendo ancora, a quell'altezza cronologica, possibilità e referenze necessarie per aspirare a una collocazione romana, intuisce che Urbino è la "sede ideale"⁵ per maturare il *curriculum* di studi necessario a quel traguardo:⁶ lì, tra le sale del Palazzo Ducale e le solitudini di Casteldurante, immagina per sé un percorso di studio, un'ascesa umanistica e spirituale. Sarebbe rimasto a Urbino fino all'inizio del 1512, quando sarebbe stato finalmente chiamato a Roma come segretario ai brevi di papa Leone X.

Quelli trascorsi a Urbino appaiono, nella carriera di BEMBO, quali anni di intensa riflessione, umana e culturale. A Urbino BEMBO elabora una silloge di rime, in sé compiuta, che offre alla duchessa Elisabetta (che ne fu committente, o ispiratrice): è quello che oggi possiamo considerare quale il nucleo più antico della sua produzione poetica.⁷ Tra queste carte ritroviamo *Alma cortese*, la grandiosa canzone – sintesi di fonti classiche e volgari – composta intorno al motivo della morte del fratello Carlo; ritroviamo poi PETRARCA: PETRARCA letto, meditato, imitato quale creatore principe del linguaggio poetico italiano. Sono gli anni, d'altra parte, durante i quali BEMBO mette a punto le *Prose della volgar lingua*: i primi due libri (os-

- 4 Per questi aspetti della storia urbinata e italiana cfr. almeno: J. DENNISTOUN, *op. cit.*, vol. I, pp.383-406; F. UGOLINI, *Storia dei conti e dei duchi d'Urbino*, Grazzini e Giannini, Firenze 1859, vol. II, pp.94-95; A. LUZIO, R. RENIER, *Mantova e Urbino (1471-1539). Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, Loescher, Torino-Roma 1893, pp.124-140; M.L. MARIOTTI MASI, *Elisabetta Gonzaga nello splendore e negli intrighi del Rinascimento*, Mursia, Milano 1983, pp.163-193; A. AUBERT, *La crisi degli antichi stati italiani*, Le Lettere, Firenze 2003, vol. I (1492-1521), pp.166-172, pp.177-221.
- 5 Così C. DIONISOTTI, *Introduzione a "Prose e Rime"* (P. BEMBO, *Prose e Rime*, Utet, Torino 1960), ora nella raccolta postuma di DIONISOTTI, *Scritti sul Bembo* (a c. di C. VELA), Einaudi, Torino 2002, pp.23-70: 41.
- 6 Su questa congiuntura nella biografia del BEMBO è d'obbligo il rinvio a C. DIONISOTTI, "Introduzione a «Prose e Rime»", pp.41-44; ma sia consentito rinviare anche a V. MARCHESI, "Da Petrarca a Bembo. La «condizione» del poeta moderno", in AA.VV., *Moderno e modernità. La letteratura italiana*, Atti del XVII Congresso ADI (Roma, Università La Sapienza, 17-20 settembre 2008), disponibile sul sito <http://www.italianisti.it>; poi, in forma ampliata, col titolo "Pietro Bembo a Urbino (1506-1512). Tracce di una memoria petrarchesca", in Testo, Nr. 59, 2010, pp.16-35; G. VAGNI, "Fra Venezia e Urbino. Ideali e valori del giovane Bembo", in *Aevum*, in corso di stampa.
- 7 C. VELA, "Il primo canzoniere del Bembo [ms. Marc. It. ix. 143]", in *Studi di filologia italiana*, Nr. 46, 1988, pp.163-251; ma v. anche P. FLORIANI, "Alma cortese. Dati elementari per un commento", in AA.VV., *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani* (a c. di L. LUGNANI, M. SANTAGATA, A. STUSSI, PACINI FAZZI), Lucca 1996, pp.245-256; C. CARUSO, *Petrarchismo eclettico: la canzone Alma cortese di Pietro Bembo*, in AA.VV., *Petrarca e i suoi lettori*, Università di Zurigo-Seminario di Romanistica (a c. di V. CARATOZZOLO, G. GÜNTERT), Longo, Ravenna 2000, pp.157-177.

sia l'ossatura teorica dell'opera) verranno infatti inviati ai sodali veneziani proprio prima di congedarsi dalla corte urbinata, all'inizio del 1512.⁸

Ma a Urbino BEMBO era arrivato aspirando a Roma, e con l'insindacabile ambizione (compromessi e mediazioni non facevano al caso suo) di proporsi quale unico maestro, nello stile e nella lingua degli antichi. Accolto nel Palazzo di Guidubaldo nelle vesti di autore degli *Asolani* (Venezia, 1505), BEMBO doveva acquisire gli strumenti per dimostrare le proprie credenziali in materia umanistica, di latino: perchè era quella, alla resa dei conti, la patente che irrevocabilmente gli occorreva per conquistare un posto a Roma. Leggendo le lettere (quelle in latino, s'intende) scritte durante il soggiorno a Urbino, emergono, prepotenti, lo studio delle fonti, il restauro di forme linguistiche auliche, la lettura di CICERONE, considerato quale punto di accesso a un intero mondo. È verosimilmente in questi anni che matura il programma *de imitatione* che, con data (*ante quem*, è da presumere ragionevolmente, quanto alla riflessione e all'individuazione dei concetti principali) 1° gennaio 1513, BEMBO indica in una lunga lettera a GIOVANFRANCESCO PICO DELLA MIRANDOLA: idee e concetti che divulgava, giusta la data preposta, ormai segretario del papa, a Roma; ma che erano stati messi a punto e calibrati durante gli anni trascorsi a Urbino.

Questa la premessa, necessaria, alla genesi del *De Urbini Ducibus*. Nell'aprile 1508 BEMBO, insieme agli altri ospiti del Palazzo, è dunque testimone della morte di Guidubaldo, evento drammatico per la corte e anzitutto per Elisabetta, improvvisamente chiamata a gestire le sorti del ducato e l'educazione del giovane Francesco Maria. La scomparsa prematura del duca incrina il già fragile equilibrio politico di Urbino, lasciando una donna – Elisabetta Gonzaga – sola, in una situazione tanto difficile dal punto di vista dinastico quanto compromessa da quello istituzionale. Di fronte a simile pericolo, lo stimolo a reagire doveva venire proprio dal lutto: la morte del principe si avviava così a diventare linfa ideale per chi sopravviveva; il suo esempio di virtù, tenacemente opposto all'ostilità della fortuna, spunto di riflessione e modello di condotta.

Il 10 maggio 1508, a meno di un mese di distanza dalla scomparsa del duca, BEMBO scrive una lunga lettera, a Venezia, al fidatissimo amico Vincenzo Querini (1478-1514).⁹ La morte di Guidubaldo e le tragiche circostanze, umane e diplomatiche, di questo frangente sono descritte in una sontuosa epistola, dove la realtà è già tradotta in racconto, attraverso una serie di *topoi* e di scene narrative ben strutturate.

Quantunque per Innocenzo vostro, apportator di queste lettere, possiate a bocca intendere la somma della morte del Signor Duca nostro, e delle cose avvenute intorno ad essa, non di meno, accioché me abbiate ancora il mio testimonio, il successo d'alquante di loro per dimorarmi tanto più con voi volentieri con questa carta vi ragionerò. Erasi il povero Signore ridotto, di doglia in doglia, e di flusso in flusso, mali usati e troppo fami-

- 8 Congedo simbolico dalla stagione urbinata è, come noto, è la lettera scritta da Roma "il primo d'Aprile mdxii" a Trifon Gabriele, con la quale BEMBO (dopo averne dato notizia nella precedente missiva del febbraio a Giovan Battista Ramusio) inviava a lui e, per procura, agli amici veneziani i primi due libri delle *Prose* (BEMBO, *Lettere*, ed. a c. di E. TRAVI, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1987, vol. II, pp.57-59: 59, n. 315).
- 9 E.A. CICOGLIA, *Delle iscrizioni veneziane*, Forni, Bologna 1970 [= Presso Giuseppe Molinari stampatore, Venezia 1842], vol. V, pp.63-75; M. FOSCARINI, *Della letteratura veneziana ed altri scritti intorno ad essa*, Gattei, Venezia 1854, pp.364-365, p.423, p.455; e ora la monografia di S. D. BOWD, *Reform before the Reformation. Vincenzo Querini and the Religious Renaissance in Italy*, Brill, Leiden-Boston-Köln 2002, in part. pp.1-61.

gliari suoi, in ultima magrezza e debolezza. Ma pure, perché di possente complessione il vedevano essere i medici, d'alcuni accidenti avuti poco innanzi, che fecero ognuno dubitare della sua vita, essendosi esso riscosso, non si temea che morisse, e attendevasi a ristorarlo. [...] Così ebbe fine la vita del più raro prencipe, con pace di tutti gli altri della nostra età. Il quale, come che in molte cose poco avventuroso e poco fortunato fosse, in una si può veramente dire che sia stato fortunatissimo e felicissimo sopra quanti grandi uomini vissero e morir giamai, e ciò fu in moglie. La quale non men pietosa e valorosa, anzi maravigliosa a tutto 'l mondo nella morte del marito s'è dimostrata, che in vita si dimostrasse venti anni continui che ella dimorò seco. E sapete voi quante cose di questa donna, avvenute nel tempo del marito, si potrebbero mettere in Istoria, di qualità che ciascuna di loro basterebbe eterno e bel nome dare ad ogni Reina.¹⁰

La lettera al Querini rappresenta lo schizzo preparatorio per un progetto assai più ampio. Nella seconda metà del 1508 BEMBO inizia a scrivere il *De Guido Ubaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzagia Urbini Ducibus liber*: un lungo dialogo per celebrare le virtù del duca e della sua consorte, impegnativo esercizio – per il suo autore – di lingua latina, entro il quale convivono elegantemente numerose fonti classiche e anzitutto il modello di CICERONE. Protagonisti della conversazione, insieme a BEMBO, sono figure di letterati e poeti a lui legati: IACOPO SADOLETO, FILIPPO BEROALDO IL GIOVANE, Federico Fregoso, SIGISMONDO DE' CONTI.

Attraverso la finzione narrativa, BEMBO svela una rete di rapporti di natura umana e culturale. Questi uomini – tutti umanisti, tutti di stanza, in circostanze differenti, nella Roma papale – furono infatti assidui interlocutori di BEMBO. Il SADOLETO (Modena 1477-Roma 1547) diventò nel 1513, insieme al BEMBO, segretario ai brevi di Leone X, secondo campione di prosa e di lingua latine.¹¹ FILIPPO BEROALDO (Bologna 1472-Roma 1518), formatosi con i maestri dello studio bolognese (Giovan Battista Pio, Antonio Urceo Codro, il Beroaldo *senior*), fu poeta in latino: arrivò a Roma nel 1503 e lì diventò prefetto della Biblioteca Vaticana.¹² Il ritratto di Federico Fregoso (Genova 1480-Gubbio, Perugia, 1541) non è affidato ad alcuna opera letteraria, bensì al suo ruolo di personaggio nelle *Prose della volgar lingua* di BEMBO e nel *Cortegiano* di CASTIGLIONE, dove appare quale intelligente interlocutore (nel *Cortegiano*

10 BEMBO, *Lettere*, vol. II, pp. 19-22, n. 280.

11 Sulla sua figura, oltre a G. TIRABOSCHI (*Biblioteca modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del Duca di Modena*, In Modena, Società Tipografica, 1786, vol. IV, pp.424-467), si vedano almeno: A. JOLY, *Étude sur J. Sadolet (1477-1547)*, Slatkine Reprints, Genève 1970 [= Caen 1856]; R.M. DOUGLAS, *Jacopo Sadoletto (1477-1547). Humanist and Reformer*, Harvard Univ. Press, Cambridge (Mass.) 1959, pp.1-94; W. REINHARD, *Die Reform in der Diözese Carpentras unter des bischöfen Jacopo Sadoletto, Jacopo Sacrati und Francesco Sadoletto (1517-1596)*, Aschendorff, Münster 1966 e G. GESIGORRA, *Ein Humanistischer Psalmenexeget des 16. Jahrhunderts: Jacopo Sadoletto (1477-1547)*, Peter Lang, Frankfurt a/M 1997.

12 Su Filippo Beroaldo il Giovane, dopo il profilo di G. MAZZUCHELLI (*Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, Presso a G. Bossini, In Brescia 1753, vol. II/2, pp.1017-1020), si veda il ritratto, ancor valido, di J. PAQUIER, *De Philippi Beroaldi Junioris vita et scriptis (1472-1518)*, J. Leroux, Parigi 1900; utili inoltre L. FRATI, "I due Beroaldi", in *Studi e memorie per la storia dell'Università di Bologna*, Nr. II, 1911, pp. 207-223; C. DIONISOTTI, *Giovan Battista Pio e Mario Equicola*, nel suo vol. *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento* (a c. di V. FERA, con saggi di V. FERA e G. ROMANO), 5Continents, Milano 2003 [= Le Monnier, Firenze 1968], pp.70-113: 92-97; infine la sintesi di E. PARATORE, "Beroaldo, Filippo iunior", in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. ix (1967), pp.384-388.

facendo le veci, non a caso, di BEMBO medesimo).¹³ SIGISMONDO DE' CONTI (Foligno 1432-Roma 1512) fu membro dell'Accademia Romana e segretario di Sisto IV e poi di Giulio II (in questi panni, non a caso, viene immortalato nel *De Urbini Ducibus*). Personalità centrale nella Roma tra Quattro e Cinquecento (tra gli altri suoi meriti, fu amico personale di Raffaello), legò il suo nome soprattutto alla produzione storiografica: scrisse infatti le *Historiae suorum temporum*, opera che BEMBO lesse certamente in veste manoscritta (l'opera fu infatti recuperata e data alle stampe soltanto nell'Ottocento).¹⁴

Il *De Urbini Ducibus* è dedicato a NICCOLÒ TIEPOLO (ca. 1483-1551), sodale dell'autore: tra gli amici di gioventù di BEMBO (Vincenzo Querini, Tommaso Giustiniani, Trifone Gabriele, il Tiepolo stesso), cresciuti tra le fila del patriziato veneziano, il TIEPOLO fu – rilevò a suo tempo DIONISOTTI – l'unico a non intraprendere la carriera ecclesiastica.¹⁵ Personaggio, il TIEPOLO, rimasto in ombra nelle cronache letterarie dell'epoca, e tuttavia dotato di un profilo singolare: studente a Padova insieme al BEMBO, conseguì il titolo dottorale in filosofia a Roma nel 1506. Nonostante decidesse di restare, per tutta la vita, ambasciatore della Serenissima, le sue prove poetiche non dovevano essere sgradite ai contemporanei, se persino ARIOSTO gli

- 13 G. BRUNELLI, "Fregoso, Federico", in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. I [1998], pp.396-399; M. FIRPO, *Vittore Soranzo vescovo ed eretico. Riforma della Chiesa e Inquisizione nell'Italia del Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp.23-80; memorabile il ritratto di C. DIONISOTTI, "Chierici e laici" (originariamente, in versione parzialmente diversa e con il titolo "Chierici e laici nella letteratura italiana del primo Cinquecento", in AA.VV., *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, Atti del Convegno di Storia della Chiesa in Italia [Bologna, 2-6 settembre 1958], Antenore, Padova 1960, pp.167-185) nel suo *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1998, pp.84-85.
- 14 S. DEI CONTI, *Le storie de' suoi tempi dal 1475 al 1510 ora la prima volta pubblicate nel testo latino con versione italiana a fronte*, Barbèra, Roma 1883 e a cura di O. TOMMASINI, Roma 1890. Su di lui si vedano R. Ricciardi, "Conti, Sigismondo de'", in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVIII (1983), pp.470-475; ha offerto un memorabile ritratto di Sigismondo, sottolineando la (non ancora adeguatamente valorizzata) importanza della sua figura C. DIONISOTTI, "Premessa a Sigismondo dei Conti", in AA.VV., *Filosofia e cultura. Per Eugenio Garin* (a c. di M. CILIBERTO, C. VASOLI), Editori Riuniti, Roma 1991, pp.183-194; poi nei suoi *Ricordi della scuola italiana*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1998, pp.251-262.
- 15 Ancora DIONISOTTI, *Chierici e laici*, p.78. Su Niccolò Tiepolo si vedano: B. NARDI, "La Scuola di Rialto e l'umanesimo veneziano", in AA.VV., *Umanesimo europeo e umanesimo veneziano* (a c. di V. BRANCA), Sansoni, Firenze 1963, pp.93-139; pp.98-99, pp.127-128; E. MASSA, "Gasparo Contarini e gli amici, fra Venezia e Camaldoli", in AA.VV., *Gasparo Contarini e il suo tempo*, Atti del Convegno [Venezia, 1-3 marzo 1985] (a c. di F. CAVAZZANA ROMANELLI, pref. di G. ALBERIGO), Edizioni Studium Cattolico Venezia-Venezia 1988, pp.39-91; G. FRAGNITO, *Gasparo Contarini. Un magistrato veneziano al servizio della Cristianità*, Olschki, Firenze 1988, pp.89-97 (in part.) e sopr. J.B. ROSS, "Gasparo Contarini and his friends", in *Studies in the Renaissance*, Nr. 17, 1970, pp.192-232. Praticamente inesistenti le notizie biografiche su Niccolò Tiepolo: cfr. almeno E.A. CICOGLIA, *op. cit.*, vol. VI/1, p.637 (che però non soccorre ulteriormente); G.B. DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Forni, Bologna 1965 [Pisa 1886-1890], vol. III, pp. 20-21; P. DONAZZOLO, *I viaggiatori veneti minori. Studio bio-bibliografico*, Sede della Società Geografica Italiana, Roma 1928, p.72; brevemente anche G. DEGLI AGOSTINI, *Notizie storico-critiche intorno la vita e le opere degli scrittori viniziani*, Forni, Bologna 1975 [= Presso Simone Occhi, Venezia 1752-1754], vol. II, pp.559-564.

dedicò uno spazio nella galleria di letterati contenuta nell'ultimo canto dell'*Orlando furioso* (xlvi 16, 1).¹⁶

L'opera, tempestivamente meditata all'indomani del lutto, avrebbe tuttavia visto la luce solo nel 1530, quando BEMBO decise di pubblicare i suoi *opuscula* latini: il *De Aetna* (già pubblicato a Venezia, da Aldo Manuzio, nel 1496); il *De Virgilii Culice et Terentii fabulis* (composto tra il 1503 e il 1506), il *De Urbini Ducibus*, entrambi inediti, e il libello epistolare *De imitatione* (già apparso a stampa nel 1518).¹⁷

Il *De Urbini Ducibus* è un affresco tripartito: BEMBO immagina di scrivere a Venezia al TIEPOLO, riferendogli di una conversazione avvenuta a Roma nella dimora di Sigismondo de' Conti (presenti, oltre al BEMBO e a Sigismondo, il SADOLETO e il BEROALDO) a proposito della recente e drammatica notizia della morte del duca Guidubaldo. I personaggi decidono di leggere, quale fonte attendibile sull'accaduto, un dispaccio epistolare di Federico Fregoso, che era stato inviato a Urbino dal papa, Giulio II, per vigilare sul tragico momento. Terminata la lettura del testo, IACOPO SADOLETO chiede che venga recitata da un attendente di Sigismondo l'orazione funebre, scritta da LUDOVICO ODASI, che di Guidubaldo era stato paziente e lungimirante precettore. In realtà BEMBO offre una vera e propria riscrittura dell'orazione di Odasi, arricchendone il canovaccio con una trama retorica (costruita con un sapiente riuso del modello classico della *consolatio*, e non perdendo mai di vista i dettami di CICERONE) assai più raffinata di quella dell'originale e con fitti rimandi a fonti greche e latine.¹⁸ L'opera si conclude con un intervento di BEMBO medesimo, che celebra le virtù di Elisabetta, donna saggia e colta, che con la sua forza d'animo ha saputo fronteggiare le difficoltà private (l'assenza di un erede naturale) e pubbliche (l'esilio causato dal Valentino), preservando la stabilità politica del ducato e facendo anzi di Urbino fulcro magnifico di arte e di poesia.¹⁹ Grazie a queste partizioni interne, la vicenda della morte di Guidubaldo è raccontata attraverso un calcolatissimo gioco di specchi, sostenuto e come temperato dalla giustapposizione di

- 16 Il TIEPOLO figurava infatti (insieme al Querini) anche nella fortunata raccolta di *Rime diverse di molti eccellentissimi autori* stampata a Firenze dai Giolito nel 1545 (poi ancora nel 1546, 1547 e 1548: cfr. ora l'edizione a cura di F. TOMASI, P. ZAJA, Res, Torino 2001, in part. pp.21-26; sulla presenza dei due veneziani in questo volume si veda E. STRADA, "Carte di passaggio. «Avanguardie petrarchiste» e tradizione manoscritta nel Veneto di primo Cinquecento", in *"I più vaghi e i più soavi fiori". Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento* (a c. di M. BIANCO, E. STRADA), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, pp.1-41. Un'edizione autonoma delle rime di NICCOLÒ TIEPOLO fu curata da D. CANAL: *Rime di Nicolò e Jacopo Tiepoli, viniziani poeti del secolo XVI*, Picotti, Venezia 1829.
- 17 Le operette latine videro la luce a Venezia (Per Io. Ant. Eiusque fratres Sabios, 1530).
- 18 Sulla figura dell'Odasi si vedano, oltre a E. ODAZIO, A. PINETTI, "L'umanista Ludovico Odasio alla corte dei duchi d'Urbino", in *Archivio storico lombardo*, Nr. 23, 1896, pp.355-380, S. BENEDETTI, "Retorica e oratoria nel *De Guido Ubaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzagia Urbini ducibus liber* di Pietro Bembo", in *L'Elisse*, Nr. 1, 2006, pp.45-74 (in part. pp. 50-53 per l'idea di oratoria funebre espressa da Cicerone nel *De oratore*); dello stesso BENEDETTI, "«In funere illustrissimi principis Guidobaldi». Ludovico Odasi e l'orazione per la morte di Guidubaldo da Montefeltro", *Atti del Seminario di studi L'età di Guidubaldo e Castiglione* (Urbino, Università degli Studi "Carlo Bo", 15-16 giugno 2006), in *Humanistica*, Nr. 3, 2008, 1, pp.15-33, cui rinvio per ulteriore bibliografia. La sua attività sembra fosse prevalentemente orientata verso lavori di traduzione dal greco (cfr. S. BENEDETTI, *Itinerari di Cebete. Tradizione e ricezione della "Tabula" dal XV al XVIII secolo*, Bulzoni, Roma 2001, pp.53-64; U. MOTTA, *Castiglione e il mito di Urbino*, pp.79-80; B. CASTIGLIONE, *Vita di Guidubaldo duca di Urbino* [a c. di U. MOTTA], Salerno Editrice, Roma 2006, p.39 e relativa nota).
- 19 R. IOTTI, "Pietro Bembo alla corte urbinata di Elisabetta Gonzaga. Il dialogo *De urbini [sic] ducibus*", in *Civiltà mantovana*, Nr. 27, 1992, 2, pp.66-81: 73-74; M. D'ETTORRE, "Latinità e volgar lingua nel *De Urbini ducibus* di Pietro Bembo", in *Rivista di letteratura italiana*, Nr. 18, 2000, pp.337-347.

diverse tipologie retoriche: il dialogo di matrice ciceroniana, che fa da cornice; la *consolatio* (ossia il dispaccio del Fregoso); l'oratoria funebre (ODASI-BEMBO).

D'altra parte, a Urbino, BEMBO non era il solo a interrogarsi sul significato di quegli eventi e a elaborare un ritratto dei suoi protagonisti. Nel *De Urbini Ducibus* BEMBO intese infatti un fitto dialogo con BALDASSARRE CASTIGLIONE, che nello stesso giro di mesi (nel 1508) aveva scritto un testo parallelo, il *De vita et gestis Guidobaldi Urbini ducis*, lunga epistola inviata al sovrano inglese Enrico VII (CASTIGLIONE era al servizio del duca di Urbino sin dal 1504 e l'epistola, commissionata da Elisabetta all'indomani della morte del marito, aveva lo scopo di promuovere un'alleanza tra il piccolo ducato e la potenza straniera) e tempestivamente pubblicata a Fossombrone nel 1513.²⁰ Le analogie tra i due testi sono numerose (i temi trattati, il *topos* della morte del giusto, sino al riuso di una medesima espressione), ma radicalmente diverso risulta l'intendimento con il quale le due opere furono scritte: una, quella di CASTIGLIONE (la cui stesura fu verosimilmente precedente a quella del BEMBO) mirava ad argomentare, con la lode di Guidubaldo, la promozione del ducato di Urbino sullo scacchiere europeo; l'altra, quella di BEMBO, descriveva, attraverso la calcolata scelta dei personaggi e il richiamo alla Roma di Giulio II, un frangente preciso della vita dell'autore stesso. Convergente appare, al contrario, il catalogo di virtù che, attraverso il profilo di Guidubaldo, viene individuato da BEMBO e CASTIGLIONE, sicché è legittimo leggere nelle due opere una sorta di studio preparatorio di quel grandioso affresco che, tra le pagine del *Cortegiano*, avrebbe più tardi preso vita.

Il testimone più antico del *De Urbini Ducibus* è un manoscritto conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (segn. O 205 sup.), che per la meticolosa revisione da parte dell'autore e le varianti tradite può essere considerato alla stregua di autografo.²¹ Dopo aver abbozzato la fisionomia dell'opera su un antigrafo per noi perduto, dopo averne offerto al Querini un abbozzo in volgare con la lettera del 10 giugno 1508, BEMBO mette a punto sull'Ambrosiano (= A) un ritratto dei duchi già compiuto: dopo una prima stesura del testo, vergata dal copista, l'autore svolge infatti un puntuale lavoro di correzione, emendando errori e lacune meccaniche e introducendo, in un secondo momento (probabilmente nell'arco del 1509), numerose varianti, talvolta di natura grammaticale e stilistica, talaltra con sfumature concettuali tutt'altro che irrilevanti (come, ai ff. 75v-76r, in un vistoso caso di doppia redazione, dove BEMBO riscrive per intero il delicatissimo brano relativo alla sterilità

20 La storia del testo è ricostruita in MOTTA, *Introduzione* a B. Castiglione, *op. cit.*, pp. XIII-XX.

21 Per la descrizione del manoscritto: P.O. KRISTELLER, *Iter Italicum*, The Warburg Institute-Brill, London-Leiden 1963, vol. I, p. 305; *Inventario Ceruti dei manoscritti della Biblioteca Ambrosiana*, Etimar, Milano 1978, vol. IV, p.370; S. BENEDETTI, *Retorica e oratoria*, pp.45-48. Il manoscritto non è censito da A. RIVOLTA, *Catalogo dei codici pinelliani latini dell'Ambrosiana*, Tipografia Pontificia Arcivescovile San Giuseppe, Milano 1933; sia consentito rinviare per una descrizione completa a V. MARCHESI, "Varianti bembiane. Guidubaldo nell'Ambr. O 205 sup.", in *L'età di Guidubaldo e Castiglione*, in *Humanistica*, Nr. 3, 2008, 2, pp.11-19. Fornisco una minima descrizione del testimone: cart.; ff. i-iii^a (guardia), 1-84, i-iii^b (guardia); numerazione moderna a matita sul *recto* di ogni foglio; nove fascicoli di ff. 10 ciascuno (il nono fascicolo è composto di soli ff. 6; la numerazione dei fascicoli si deve al copista); dimensioni dei ff.: mm. 245 x 170; campo scrittore: mm. 165 x 105 (22 righe su colonna unica); scrittura corsiva umanistica italiana; inchiostro bruno (in due gradazioni diverse); filigrana di provenienza veneziana, raffigurante un'ancora dentro un cerchio, sormontata da una stella di forma irregolare (simile a C.M. BRIQUET, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusq'en 1600*, Hiesermann, Leipzig 1923, vol. I, n. 498).

del duca: cassa la prima versione, a testo, avvertita come inadeguata, e riformula il racconto nel margine inferiore dei fogli).²²

La mappatura di queste varianti merita una descrizione ravvicinata: laddove la lezione a testo viene affiancata da una o più varianti, queste ultime vengono segnalate con le sigle A¹, A² e (nella minoranza dei casi) A³. Valga a proposito qualche esempio:

si va da minute sfumature

patebit A¹ > magis patebit A²

a correzioni ulteriori dove, benché la porzione di testo implicata sia breve, si nota un avvicinamento progressivo alla forma desiderata attraverso uno stadio intermedio (A² > A³):

Eae autem erant scriptae litterae hunc in modum A¹ > Eae autem erant scriptae litterae
ita A² > Erat autem in illis hoc modo A³
quemque ubi filium is aliquot A¹ > quemque sibi filium is aliquot A² > quemque sibi is
aliquot A³
adoptaverat nepotem tuum A¹ > adoptaverat tui fratris filium A² > adoptaverat tui fratris
suaeque sororis filium A³

Nell'ultima parte dell'opera, come accennato, si verifica un caso di doppia redazione: il brano a testo (ff. 75v-76r) viene cassato. È il passo in cui SIGISMONDO DE' CONTI rievoca un frangente eccezionalmente drammatico della vita dei duchi: l'incapacità di Guidubaldo a garantire un erede. Da questo segmento di testo dipende, nel *De Urbini Ducibus*, la lode di Elisabetta, che ha resistito nella sventura e nelle difficoltà del suo matrimonio e ha anzi, come viene espressamente ricordato da BEMBO, conservato il segreto relativo alla sterilità di Guidubaldo senza alimentare pettegolezzi in seno alla corte.²³

Sull'Ambrosiano è presente, relativamente alle varianti d'autore, un altro caso interessante: a f. 22r viene riportata (all'interno del dispaccio epistolare di Federico Fregoso)

22 V. MARCHESI, *Varianti bembiane*, pp.14-18.

23 È doveroso ricordare quale sia stato, a proposito, il parallelo atteggiamento di CASTIGLIONE, che decide di tacere la vicenda sia nel *De vita et gestis*, sia nel *Cortegiano*, dove la tenacia di Elisabetta, e la sua devozione verso il marito, sono compendiate in una formula densissima (dove, pur non accennando l'argomento, il riferimento doveva essere per i contemporanei pressoché trasparente): Elisabetta ha vissuto accanto al marito *come vidua*; tuttavia, intervenendo quale personaggio nel dialogo, la duchessa non cede alla curiosità dei suoi interlocutori. Cesare Gonzaga dirà infatti: «Non posso pur tacere una parola della signora Duchessa nostra, la quale, essendo vivuta quindici anni in compagnia del marito come vidua, non solamente è stata costante di non palesar mai questo a persona del mondo, ma essendo dai suoi proprii stimolata ad uscir di questa viduità, ellesse più presto patir esilio, povertà ed ogn'altra sorte d'infelicità, che accettar quello che a tutti gli altri pareva gran grazia e prosperità di fortuna» e seguitando pur messer Cesare circa questo, disse la signora Duchessa: «Parlate d'altro e non intrate più in tal proposito, ché assai dell'altre cose avete che dire». Saggiunse messer Cesare: «so pur che questo non mi negherete, signor Gasparo, né voi, Frigio» «Non già», rispose il Frigio «ma una non fa numero» (Cort. III 49). A partire da questo segmento del dialogo – e, come si vedrà, fino alla fine – Elisabetta viene proposta come modello assoluto di virtù femminile.

un'iscrizione sepolcrale in lode del duca,²⁴ sottoposta sul manoscritto, in un secondo momento, a una vigorosa correzione. Il brano poetico non verrà successivamente compreso nella *princeps* dell'opera.

A¹

aede, quam ipse vivens construxerat, inscripto tumulo his versibus:

«Ipsa hic nobilitas, ipse hic decor, ipsa venustas,
ipsae proh facimus charites, pietasque, pudorque.

Ipsa potens animorum et cedere nescia virgo,
suetus et adversos prosternere Maspiter hostes,
famaque, gloriaque, et memori victoria lauru.

Tum Phoebus Citharaeque parens, et carminis auctor,
Parnasi columen Phoebus, Phoebique sorores,
innumeraeque artes studiorum, et conscia mundi
mens rerum gnava atque favis vox dulcior hyblae,
et pace et bellis partum decus; omnia tecum,
Guide, iacent uno pariter composta sepulchro.

Dum fluet unda, ferent altae dum robora silvae,
solque dabit mundo surgens et Cynthia lumen,
ore hominum, et positis semper celebrabere votis».

A² + A³

aede, quam ipse vivens construxerat, inscripto tumulo his versibus:

«Ipsa hic nobilitas, ipse hic decor, ipsa venustas,
ipsae cumprimis charites, pietasque, pudorque,
atque fides, atque ipsa sibi sua praemia virtus,
quaeque Deorum homines terrasque extrema reliquit

[> *quaeque Deorum homines terrasque extrema reliquit
atque fides, atque ipsa sibi sua praemia virtus* A³].

Ipsa potens animorum et cedere nescia virgo,
suetus et adversos prosternere Maspiter hostes,
famaque, gloriaque, et memori victoria lauru.

Tum Phoebus Citharaeque parens, et carminis auctor,
Parnasi columen Phoebus, Phoebique sorores,
innumeraeque artes studiorum, et conscia mundi
mens coelo sueta atque favis vox dulcior hyblae,
et pace et bellis partum decus; omnia tecum,
Guide, iacent uno pariter composta sepulchro.

Dum fluet unda, ferent altae dum robora silvae,
solque dabit mundo surgens et Cynthia lumen,
ore hominum, et positis semper celebrabere votis».

24 Il testo ricalca però quello originale della lapide conservata nel mausoleo di San Bernardino degli Zoccolanti sulla collina prospiciente Urbino (per il testo V.L. WADDING, *Annales Minorum seu trium Ordinum a S. Francisco institutorum*, x (1418-1436), Barbèra, Quaracchi 1931, 94 XVII, riportato anche da S. SIGNORINI, *op. cit.*, p. 233).

Dopo lo smembramento del patrimonio di BEMBO ad opera del figlio Torquato,²⁵ intorno alla metà del Cinquecento l'Ambrosiano fu acquistato dal collezionista Gian Vincenzo Pinelli, come è provato anche dal riscontro condotto sull'inventario della biblioteca pinelliana, commissionato dagli eredi (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Ital. X 61 [6601]).²⁶ Dopo la morte di Pinelli il manoscritto, come larga parte del suo patrimonio, fu trasferito alla Biblioteca Ambrosiana, probabilmente sin dalla sua fondazione nel 1609.

Esistono due copie dell'Ambrosiano. La prima è conservata a Lonato (Brescia; Fondazione Ugo Da Como, ms. 78 = L) e presenta caratteristiche esteriori, grafiche e materiali, identiche a quelle dell'Ambrosiano.²⁷ La sua storia è tuttavia più tortuosa e presenta maggiori zone d'ombra rispetto a quella dell'Ambrosiano. Non sappiamo né quale sia stata la sua sorte dopo la morte di BEMBO, né quali vie abbia percorso nei secoli successivi. Nell'Ottocento il manoscritto fu acquistato da un rinomato collezionista inglese, Robert Samuel Turner (Londra 1819 - Albany 1887), con un particolare interesse per le letterature italiana e spagnola:²⁸ non è possibile però identificare il possessore precedente a Turner; neppure è lecito, con i dati finora disponibili, ricostruire come l'esemplare arrivasse al di là della Manica. Nel 1888, un anno dopo la morte di Turner, la sua collezione fu venduta all'asta, a Londra, presso Sotheby's: ad acquistare il manoscritto fu tale 'H. White', forse un libraio. Il suo nome è annotato a penna su una copia del catalogo (*Bibliotheca Turneriana. Catalogue*

- 25 Sul ruolo di Torquato Bembo si vedano A. RIVOLTA, *Un grande bibliofilo del secolo XVI. Contributo a uno studio sulla biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli*, Tipografia Editrice Artigianelli, Monza 1914, p.22; P. DE NOLHAC, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, Slatkine Reprints, Genève 1976 [= F. Vieweg, Paris 1887], pp.91-112; S. EICHE, *On dispersal of Cardinal Bembo's collection*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz*, 27 (1983), 3, pp.353-359; M. DANZI, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Droz, Genève 2005, pp.48-56 (su cui v. la relativa recensione di G. FRASSO, in *Aevum*, Nr. 80, 2006, 3, pp.927-934); R. FERRO, *Federico Borromeo ed Ericio Puteano. Cultura e letteratura a Milano agli inizi del Seicento* (Accademia di San Carlo, Fonti e Studi, 6), Bulzoni, Roma 2007, pp.109-131.
- 26 A. RIVOLTA, *Un grande bibliofilo del secolo XVI*, pp. 33-38; M. GRENDLER, "Book Collecting in Counter-Reformation: the Library of Gian Vincenzo Pinelli (1535-1601)", in: *The Journal of Library History*, Nr. 16, 1981, pp.143-172; M. RODELLA, "Fortuna e sfortuna della biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli: la vendita a Federico Borromeo", in *Bibliotheca*, Nr. 2, 2003, pp.87-125; A. NUOVO, *Dispersione di una biblioteca privata: la biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli dall'agosto 1601 all'ottobre 1604*, in AA.VV., *Biblioteche private in età moderna e contemporanea*, Atti del Convegno Internazionale [Udine, 18-20 ottobre 2004] (a c. di A. NUOVO), Sylvestre Bonnard, Milano 2005, pp.43-55.
- 27 Cart.; ff. i-ii^a (guardia), 1-82, i-ii^b (guardia), con numerazione doppia (del copista all'angolo inferiore destro del recto dei fogli e moderna, a matita, sul recto di ogni foglio); dimensioni dei ff.: mm. 237 x 160; campo scrittoria: mm. 160 x 110 (22 righe su colonna unica); scrittura corsiva umanistica italiana; inchiostro bruno; filigrana di provenienza veneziana, identica a quella di A; legatura più tarda (probabilmente XIX sec.) in cartone ricoperto in cuoio marrone (sul dorso, in caratteri dorati: *De Guido Ubaldo Feretrio & c. / Bembo / ms. / secolo. 16*). I fogli di guardia non sono originali. Sul piatto anteriore interno sono presenti due adesivi con relativi stemmi: il primo (mm. 320 x 280) marrone con disegni dorati in rilievo e la scritta *E libris / Roberti / Samuelis / Turner*; il secondo (mm. 720 x 570), color avorio, reca scritto *Fondazione Ugo Da Como* e un riquadro con lo stemma del senatore Ugo Da Como, disegnato da Antonello Moroni (con il Leone di Venezia e vari arbusti) e il motto *Ne quid damnosa / imminuas dies*.
- 28 W.Y. FLETCHER, *English Book Collectors*, Kegan Paul-Trench-Trübner and Company, London 1902, p.415; *Contributions towards a Dictionary of English Book-Collectors as also of some Foreign Collectors*, Bernard Quaritch, London 1969, pp.294-300.

of the First Portion of the Library of the late Robert Samuel Turner, member of the Philobiblon Society, London, Dryden Press, 1888) conservata presso la British Library.²⁹

Dopo 'H. White' le sorti del codice si perdono fino a un nuovo passaggio: prima di arrivare a Lonato, il manoscritto prese infatti residenza a Firenze, nella raccolta di Leo Olschki. Nell'aprile 1930 (come testimonia la ricevuta conservata insieme al manoscritto) l'esemplare bembiano fu acquistato dal senatore Ugo Da Como proprio da Olschki, probabilmente insieme ad altri pezzi oggi pure conservati presso la Fondazione bresciana. È legittimo ipotizzare, peraltro, che tra l'asta di Turner e Olschki non vi fosse soluzione di continuità: ossia (compiendo un passo ulteriore sulla linea di simile ipotesi) che 'H. White' fosse un agente di Leo Olschki (1861-1940), o comunque un mediatore che agì per suo conto.³⁰ Sarebbe verosimilmente più difficile, al contrario, avanzare l'idea che il codice fosse acquistato nel 1888, dopo la morte di Turner, da un nuovo collezionista (per il tramite di White, o per lui medesimo) a Londra, che entrasse poi nelle mani (in seguito a una seconda vendita) di Olschki e che poi, nel 1930, giungesse finalmente a Lonato, dove Da Como (Brescia, 1869-Lonato, Brescia, 1941) dispose l'istituzione, alla sua morte, di un ente autonomo avente come fine la promozione e il sostegno della cultura.³¹

Una seconda copia dell'Ambrosiano (= GA) è conservata a Gubbio, in provincia di Perugia (Sezione Archivi di Stato, Fondo Armani, ms. I. C. 15).³² I caratteri esteriori del manoscritto sono differenti da quelli di A e L: mentre i criteri di impaginazione sono analoghi, il copista è infatti diverso e anche la filigrana dei fogli non è sovrapponibile a quella degli altri due manoscritti.³³ L'esemplare proviene dalla raccolta personale di Vincenzo Armani (Gubbio 1608-1684) studioso e diplomatico che, ancora vivente, donò la propria collezione

29 Londra, British Library, segn. SCS 952 (Auctioneer's Marked-up Copies). Nella stessa tornata d'asta furono venduti anche una copia della prima edizione degli *Asolani* "with the suppressed dedication to Lucretia Borgia" (n. 473 del catalogo, venduto per 4 sterline), una copia dell'edizione Dorico delle *Rime: Bembo (P.) Rime, Large Paper, with 7 leaves at end containing "Varie Lettioni tratte da esemipi dallui", &c. [sic] in a contemporary handwriting of A. Spranzi, vellum, Roma, 1548* (n. 475, venduto per 3 sterline) e un manoscritto: *Bembo (P.), manuscript on vellum, exquisitely written in italics, red morocco extra, gold tooling, leather joints, gilt edges, Saec. XVI, circa 1530* (n. 476, venduto per 5 sterline nuovamente a 'H. White'). Questi tre esemplari non giunsero però a Lonato.

30 Cfr. C. TAGLIAFERRI, *Olschki. Un secolo di editoria (1886-1986)* (pref. di E. GARIN), Olschki, Firenze 1986, vol. I, *La libreria antiquaria editrice Leo S. Olschki (1886-1945)*, pp.13-43 (con bibliografia pregressa e specifica).

31 U. BARONCELLI, "Bibliografia degli scritti di Ugo Da Como", in *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1940*, pp. 45-68 e "Ugo Da Como, bibliofilo", in *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1953*, pp.245-274; L. ROSSI, "Da Como, Ugo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Nr. 41, 1992, pp.581-583; A. COMBONI, "Notizie dal catalogo dei manoscritti", in *Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1989*, pp.547-552; R. VALBUSA, "Per un catalogo delle cinquecentine della Biblioteca della Fondazione Ugo da Como di Lonato", in AA.VV., *Libri e lettori a Brescia tra Medioevo ed età moderna. Atti della giornata di studi (Brescia, Università Cattolica, 16 maggio 2002)*, (a c. di V. GROHOVAZ), Grafo, Brescia 2003, pp.275-294, con ulteriore bibliografia (tuttavia non specifica sul codice bembino).

32 G. MAZZATINTI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Bordandini, Forlì 1891, vol. I, p.142; P.O. KRISTELLER, *op. cit.*, vol. I, p. 10.

33 Cart.; ff. i-iii^a (guardia), 1-90, i^b (guardia); numerazione moderna a matita nell'angolo destro superiore del recto dei fogli; i fogli di guardia sono membranacei; dimensioni dei ff.: mm. 300 x 245; campo scrittorio: mm. 225 x 142 (21 righe su colonna unica); inchiostro bruno; scrittura corsiva umanistica italiana; legatura in cartone coperto di seta bruna con piccoli segni di usura; doratura nel taglio. La filigrana è identica per tutti i fogli, sicché è lecito inferire che siano tutti originali. La legatura originale era semplicemente pergamenea.

alla città natale.³⁴ Non sappiamo come Armanni entrasse in possesso del codice, ma l'ipotesi più probabile è che il manoscritto di BEMBO fosse acquistato grazie allo zio di Armani, Francesco Billi, che fu agente diplomatico dell'ultimo duca di Urbino, Francesco Maria II Della Rovere (l'esemplare sarebbe rimasto, giusta questa ricostruzione, a Urbino senza patire altri spostamenti fino al recupero da parte di Billi e Armanni).

Prima di congedarsi dalla corte di Urbino all'inizio del 1512, BEMBO decise inoltre di tradurre di suo pugno il dialogo per offrirlo alla duchessa quale pegno di eterna riconoscenza. La traduzione si conserva in un manoscritto (Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, ms. Urb. Lat. 1030 = Urb) copiato da Cola Bruno, il fidato segretario di BEMBO; tuttavia per le fitte correzioni d'autore e la puntuale revisione anch'esso può essere considerato quale autografo.³⁵ Il manoscritto fu rinvenuto nel 1614, a Urbino, da tale Pierfrancesco Macci, che lo donò al duca Francesco Maria II Della Rovere.³⁶ La traduzione rappresenta una prova linguistica d'autore di eccezionale importanza: la *Vita di Guidubaldo* (questo il titolo) è l'unico esercizio di prosa volgare che BEMBO abbia prodotto nell'intervallo tra gli *Asolani* (1505) e le *Prose della volgar lingua* (1525). Ancora largamente instabile dal punto di vista morfosintattico, la *Vita di Guidubaldo* è perciò un documento prezioso relativamente alla codificazione, da parte di BEMBO, della lingua italiana.³⁷

- 34 Archivi privati in Umbria (a c. di A. PAPA, presentazione di L. SANDRI), Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, Perugia 1981, pp.30-31; E. ARIOTI, "Dall'Archivio Armanno al Fondo Armanni presso la Sezione d'Archivio di Stato di Gubbio: tre secoli di vita di una raccolta di manoscritti", in: Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, Nr. 94, 1997, pp.29-102: 55, 81. A Gubbio è conservata anche una copia settecentesca del *De Urbini Ducibus*, esemplata sull'edizione Dorico del 1548 (G. MAZZATINTI, *op. cit.*, vol. I, pp.37, pp.149-154; E. ARIOTI, *op. cit.*, p. 84). Per un profilo dell'Armani si vedano, oltre a U. COLDAGELLI, "Armani, Vincenzo", in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. iv [1962], pp.222-224, V. ARMANNI, *L'Archivio Armanno, ovvero i titoli e gli argomenti in modo di catalogo*, nel suo *Della famiglia Bentivoglio origine, chiarezza e discendenza*, Longhi, Bologna 1682, pp.177-206; F. UGO LINI, *op. cit.*, vol. I, p.170.
- 35 Cart.; ff. 78; dimensione dei fogli: mm. 279 x 215 (C. STORNAJOLO, *Codices Urbinates Latini*, Romae, Typis Vaticanis, 1912, vol. III, pp. 39-40; M. MORANTI, L. MORANTI, *Il trasferimento dei "Codices Urbinates" alla Biblioteca Vaticana. Cronistoria, documenti, inventario*, Accademia Raffaello, Urbino 1981, p.406, n. 645). Il volgarizzamento dell'Urb. Lat. 1030 (modernamente edito: P. BEMBO, *Volgarizzamento des Dialogs De Guido Ubaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzagia Urbini ducibus*, kritische Erstausgabe mit Kommentar von M. LUTZ, Droz, Genève 1980) fu segnalato per la prima volta da M. FOSCARINI, *op. cit.*, p.450 e poi anche da V. CIAN, *Un decennio della vita di messer Pietro Bembo (1521-1531)*, Loescher, Torino-Roma 1885, p.151.
- 36 Estraggo dalla dedica del Macci il brano più significativo: "Non è molto, Ser.mo Sig.re, che cercando io qui in casa fra certi scritti vecchi, mi venne a dar nelle mani questo libro; il quale, a prima vista riconosciuto per tradottione della famosa Vita del Duca Guid'Ubaldo primo, che latina 'l gran Bembo scrisse, mi diedi attentamente a leggere. [...] Restai non poco ammirato, che fatica di sì pregiato scrittore sia stata per lo spatio di cent'anni racchiusa nelle tenebre; che se la luce de gli huomini goduta havesse, altri non mai harebbe ardito intraprendere simile impresa. Che poi ella, da chi la fece, fosse così negletta, che rimasa non ne sia anche novella a' posteri, niuna cagione saprei assegnare: se però non vogliam dire, che forse portasse in nostro linguaggio della Vita a consolatione, et alleviamento della Vedova Duchessa; e che poi come quegli, che, quale è noto maggiormente ambiva la gloria d'essere stimato sovrano scrittore latino, lasciassela così orfana, e derelitta, per non iscemare pubblicandola punto dell'acquistata riputatione alla latina" (P. BEMBO, *Volgarizzamento*, pp.69-70).
- 37 Si vedano in proposito le recensioni a P. BEMBO, *Volgarizzamento* di P. Floriani, in *La Bibliofilia*, Nr. 84, 1982, pp.79-81; C.H. CLOUGH, in *Renaissance Quarterly*, Nr. 35, 1982, pp.82-84; F. ERSPAMER, in *La rassegna della letteratura italiana*, Nr. 87, 1983, pp.205-207.

Un manoscritto parla di un uomo, e del suo mondo. Rivela, come una sinopia, il luogo e il tempo in cui un'opera nasce, cresce, cambia: lo insegna già POGGIO BRACCIOLINI nella celeberrima lettera a Guarino Veronese circa il ritrovamento di un codice di Quintiliano nel monastero di San Gallo (1416). Giusta questa ipotesi, la storia del *De Urbini Ducibus* può essere letta attraverso la storia dei manoscritti che tramandano l'opera e che finora sono stati descritti. L'Ambrosiano è il testimone più antico sopravvissuto: tra queste carte l'opera viene calcolata e strutturata nelle sue architetture portanti tra il 1508 e il 1509 (e, con successive modifiche, il 1511).³⁸ Due sono gli estremi cronologici per la datazione di questo manoscritto: la già citata lettera in volgare a Vincenzo Querini (10 giugno 1508) e una seconda missiva, latina, inviata a Federico Fregoso il 1° gennaio 1510, dove appare implicito che quest'ultimo avesse già ricevuto in lettura il dialogo. BEMBO scrive infatti: "cum autem meum librum *De Urbini Ducibus* laudas, perficis sane ut quas mihi non adesse plane sentio partes egregii scriptoris".³⁹

Alla fine del 1510 BEMBO invia peraltro il dialogo a SIGISMONDO DE' CONTI attraverso IACOPO SA-DOLETO affinché lo corregga ed esprima il proprio giudizio. Il brano merita una breve sosta:

Librum, quem de Guido Ubaldo, Urbini duce, deque Elisabetha eius uxore nuper a me confectum, ad te cum his litteris attulit Iacobus Sadoletus meus, peto abs te ut diligenter perlegas, quaecumque tibi quaecumque de causa non probabuntur, vel deleas ipse, vel corrigas. Nolo exeat, in lucemque prodeat, nisi tu eum prius expenderit, adhibuerisque ei limam iudicii tui. Quem te laborem suscipere propterea erit aequissimum, quod primas potioresque partes in eo libro sustines. Id autem eo feci, cum ut tua gravitas atque persona scriptis afferret nostris auctoritatem, tum vel maxime ut omnibus hominibus testatum facerem quantum tibi et doctrinae tuae tribuam, quantumque te amem.⁴⁰

Oltre all'attestazione di stima per Sigismondo ("quantum tibi... quantumque te amem"), va rilevata la responsabilità accordata da BEMBO a questo personaggio nella gestazione della propria opera ("quaecumque tibi... vel deleas ipse, vel corrigas"): alla fine del 1510, dunque, il *De Urbini Ducibus* fu sottoposto al giudizio di Sigismondo (a finire tra le mani dello storiografo potrebbe essere stata proprio la copia in pulito oggi conservata a Gubbio, cioè GA?).

Il dialogo viene ricordato un'ultima volta in una lettera del luglio 1511, di nuovo a Sigismondo, dove viene definito quale "ex meo quidem nuper dialogo".⁴¹ Viene utilizzato una seconda volta (come nella lettera precedentemente citata) l'avverbio "nuper": se il testo dell'Ambrosiano viene ultimato senz'altro entro la fine del 1509, a quale periodo andranno perciò ricondotte le modifiche e le varianti introdotte su questo manoscritto? Certamente – è legittimo inferire – esse non andranno collocate oltre la missiva del luglio 1511, quando il testo (date le testimonianze epistolari già citate) era già circolante e aveva probabilmente ricevuto il parere dei corrispondenti chiamati in causa.

Accantonando idealmente il manoscritto di Gubbio, che può essere considerato globalmente una copia in pulito dell'Ambrosiano (con alcune significative eccezioni, di cui si dirà tra poco), il caso del testimone di Lonato merita un esame più ravvicinato. Esso rappresenta una copia speculare di A, sia dal punto di vista materiale, sia da quello filologico:

38 C. DIONISOTTI, *Bembo, Pietro*, pp.150-152.

39 P. BEMBO, *Lettere*, vol. II, p. 37, n. 294.

40 *Ivi*, p.44, n. 302.

41 *Ivi*, p.51, n. 309.

su L troviamo infatti a testo la versione più antica dell'Ambrosiano (= A¹), mentre le varianti annotate sono le stesse che vengono introdotte, a margine o in interlinea, sul testimone milanese (= A² e A³).

Ai ff. 70v-71r del testimone di Lonato ritroviamo, identico, il caso di doppia redazione relativo al brano su Guidubaldo, sottoposto a identiche modalità di correzione: in questa porzione di testo, a fronte di uno smembramento in A¹/A², si registra perciò una parallela bipartizione in L¹/L², che risulta esemplare per comprendere il rapporto che intercorre tra i due testimoni.

Sia su A sia, specularmente, su L, in un primo momento BEMBO tenta di operare minime modifiche in interlinea, senza riscrivere per intero il passo: resosi però conto di dover ripensare interamente quanto scritto e quindi di non poter semplicemente ricollocare qualche tessera, inserisce una nuova versione nel margine inferiore dei fogli.⁴²

Prima redazione A (= A¹), ff. 75v-76r (cassato) = L¹, ff. 70v-71r (cassato)

Octaviano Guidi Ubaldi patruo aiunt Federico duce eius fratre mortuo venisse in mentem; si nepos eius, filios non haberet facile fore ut ipse regno aliquando potiretur; cuius potiendi facultatem illius unius pueri animula tantummodo vitaeque impediretur. Illum autem neque tollere e media ipse propter impietatem volebat; neque impedire quo minus uxorem duceret, ne id agere quod intendebat, videretur. Itaque ad artes magicas, quarum quidem experientissimus habebatur, quippe qui omnem suam aetatem fere in illis comparandis exercendisque consumpserat; se convertit perficitque ut is rem habere ulla cum foemina nunquam possit, nunquam ad rem uxoriæ sit idoneus. Puero cum primum adolescere cepit; tanquam de suscipienda opida sollicitus, uxorem uti ducat, persuadet. Nubit illi auctore patruo [76r] haec puella Francisci Gonzagii soror cum Mantuae regno quod quidem ab antiqua maiorum suorum serie acceptum atque traditum possidet, longe nobilis, tum in rebus bellicis magni atque praeclari viri. Atque is imprudens harum rerum omnium cum esset; experimentumque virilitatis ipsum cum foeminis nondum cepisset; id enim caverat diligentissime patruus cum *nepos* [*> is*] erat, ducit uxorem domum.

Seconda redazione A (= A²), ff. 75v-76r (margine inferiore) = L², ff. 70v-71r (margine inferiore)

Guidum Ubaldum constat, sive corporis et naturae vitio, seu, quod ipse magis credidit, artibus magicis impeditum nulla cum foemina coire unquam in tota vita potuisse, nunquam fuisse ad rem uxoriæ idoneum. Huius autem imprudens ipse rei adhuc omnino ignarusque cum esset, experimentumque virilitatis ipsum cum foeminis nondum cepisset; Octaviani enim patruo mira diligentia caste religioseque alebatur; nubit ei auctore patruo haec puella Francisci Gonzagii soror cum Mantuae regno, quod quidem ab antiqua maiorum suorum serie acceptum atque traditum possidet, longe nobilis, tum in rebus bellicis magni atque praeclari viri. Itaque suscipiendae sobolis studio impubis admodum atque tener; quippe in quem unum huius tam egregiae familiae continuandae atque conservandae ratio spesque omnis incumberebat, ducit uxorem domum.

42 Per l'analisi di questo brano mi permetto di rinviare a V. MARCHESI, *Varianti bembiane*, pp.13-16.

A e L: possiamo affermare che questi due manoscritti venissero copiati pressoché contemporaneamente, e che BEMBO li tenesse tra le mani, per correggerli, su un medesimo tavolo di lavoro, nello stesso giro di tempo. Mentre corregge uno, insomma, BEMBO riporta le varianti anche sull'altro, sicché i due testimoni mostrano una datazione reciproca. L'esemplare di Lonato non può essere considerato né una copia 'inerte' dell'Ambrosiano, né un prodotto ad esso successivo: esso fu anzi verosimilmente allestito nell'intervallo tra la prima stesura di A (1508-9 = A¹) e le sue successive modifiche (1510-11 = A² + A³). Se l'Ambrosiano rappresenta il 'laboratorio' entro il quale, per successive approssimazioni, il *De Urbini Ducibus* acquisì la sua fisionomia compiuta, il testimone di Lonato ricalca fedelmente quel processo e quella fatica creativa.

Si presenta però un problema: quale è la funzione del testimone di Lonato rispetto all'Ambrosiano? Alcuni segni di lettura (*maniculae*, sottolineature a margine o in interlinea, assenti sull'Ambrosiano) inducono a ipotizzare che possa trattarsi di una copia inviata in lettura a un corrispondente (Federico Fregoso, SIGISMONDO DE' CONTI⁴³). D'altronde non esistono prove definitive in questa direzione e, in mancanza di riscontri inoppugnabili (soprattutto per via della consistente lacuna nella storia del manoscritto, che da BEMBO fino a Turner resta buia), l'idea va prudentemente accantonata. Va accolta a questo punto un'altra interpretazione. BEMBO avrebbe potuto commissionare in un primo momento un 'doppione' dell'Ambrosiano, una semplice copia ad uso proprio: trovandosi poi (1509-1510) a correggere e a modificare il testo di A, avrebbe perciò diligentemente riportato tutte le variazioni anche su L (nel frattempo, però, introducendo alcune nuove modifiche, che perciò risultano su L ma non su A). Che L sia minimamente posteriore ad A provano d'altro canto alcuni casi anomali, in cui: L trascura le varianti di A (= A²) e trasmette la lezione più antica (= A¹); L riporta a margine una variante diversa sia da quella di A, sia da quella della *princeps* del 1530 (in questo caso, perciò, L si può considerare latore di varianti 'redazionali', semplici proposte stilistiche d'autore, in seguito abbandonate); L annota di nuovo a margine alcune varianti assenti in A, ma che figureranno a testo nella *princeps*.

La perfetta identità materiale di A e L (supporto scrittorio, grafia, inchiostro, impaginazione) rappresenta una situazione di per sé curiosa: due esemplari gemelli, che si distinguono soltanto per minime sfasature nelle varianti tradite. Identico il copista, identici i materiali adoperati, identico infine il frangente in cui i due oggetti vengono prodotti. Tuttavia L presenta alcune difformità rispetto all'Ambrosiano: sfasature, queste, ancor più interessanti, perché in alcuni casi – come accennato prima – preannunciano addirittura le lezioni che verranno introdotte nella *princeps* del 1530.

Anche il manoscritto di Gubbio mostra una fisionomia anomala: infatti la sua perfetta dipendenza dall'Ambrosiano è per così dire 'messa in crisi' da casi analoghi a quelli di L, per i quali GA smentisce A (cioè riporta a testo la lezione di A¹, non di A²) o anticipa il testo corrispondente della *princeps*. Tuttavia il caso di GA non può essere perfettamente accostato a quello di L, in quanto l'esemplare di Gubbio non presenta, rispetto all'Ambrosiano, la medesima identità materiale che invece possiede L: in altre parole, la copia di Gubbio è sì 'critica' rispetto all'Ambrosiano (vale a dire: ne accetta globalmente il testo, talora innovandolo), ma fu redatta in un momento successivo a quella di Lonato. Sullo stesso tavolo, insomma, saranno rimasti per alcuni mesi A e L: GA venne senz'altro in un frangente posteriore e fu perciò allestito con materiali differenti.

43 Cfr. N. GIANNETTO, *Bernardo Bembo umanista e politico veneziano*, Olschki, Firenze 1985, tav. IV (riproduzioni di *marginalia* di mano di Bernardo).

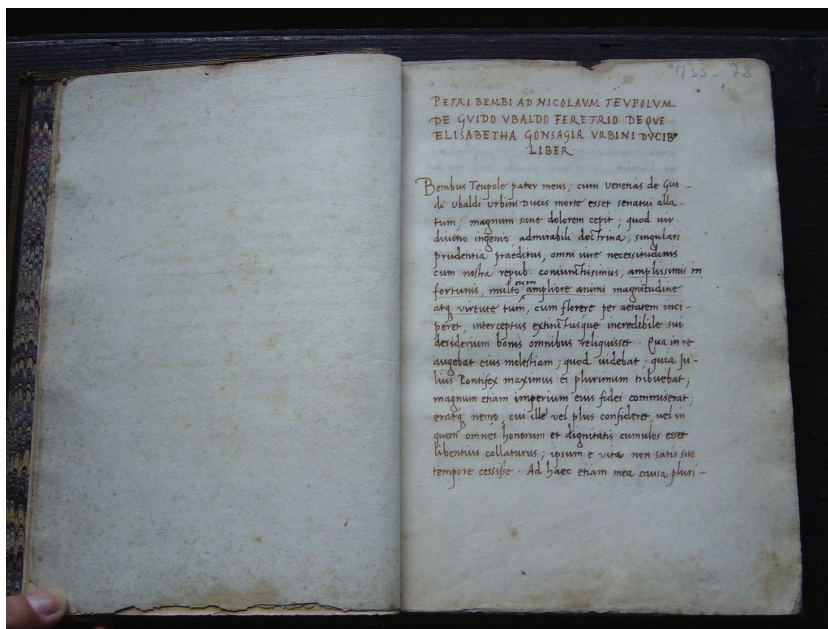
L'Ambrosiano rappresenta il testimone più antico dell'opera: i manoscritti di Lonato e Gubbio, apografi dell'Ambrosiano medesimo, descrivono un lavoro di correzione, limatura, assestamento dei contenuti che BEMBO svolge per intero prima di partire per Roma. Forse, a quella data, aveva immaginato di poter portare con sé il dialogo già pubblicato: un passaggio della già citata lettera a SIGISMONDO DE' CONTI della fine del 1510 sembra infatti indicare una volontà, o un desiderio, di divulgare il testo non più semplicemente per via manoscritta ("Nolo exeat, in lucemque prodeat, nisi tu eum prius expenderis, adhibuerisque ei limam iudicii tui"; corsivo nostro).⁴⁴

Il *De Urbini Ducibus* avrebbe tuttavia dovuto attendere circa vent'anni per vedere la luce: l'opera era destinata a seguire le vicende del suo autore, i percorsi della sua storia personale tanto quanto le pieghe della storia maggiore. Dopo la *princeps* veneziana del 1530, BEMBO avrebbe nuovamente rispolverato il dialogo negli ultimi anni della sua vita, rimettendovi mano in vista di una sistemazione definitiva dei suoi scritti latini (che sarebbero usciti in versione *ne varietur*, a meno di un anno dalla sua morte, a Roma: Apud Valerium Doricum et Ludovicum fratres Brixienses, 1548).⁴⁵ In questo senso le sorti del *De Urbini Ducibus* non risultano dissimili da quelle del *Libro del Cortegiano* di CASTIGLIONE: opere, entrambe, nate sullo sfondo della corte di Elisabetta e Guidubaldo, sublimi ritratti di un'epoca e dei suoi protagonisti. Al pari del *Cortegiano* (Venezia 1528), il *De Urbini Ducibus* sarebbe giunto in tipografia solo a conclusione di quella stagione (la seconda protagonista dell'opera, Elisabetta Gonzaga, morì nel 1526), nel 1530: per eternare il ricordo di un mirabile periodo della cultura e della vita dei due autori, la storia doveva offrire il suo assoluto silenzio, così che i colori fossero illuminati da una giusta distanza, e addolciti da una luce più benevola.

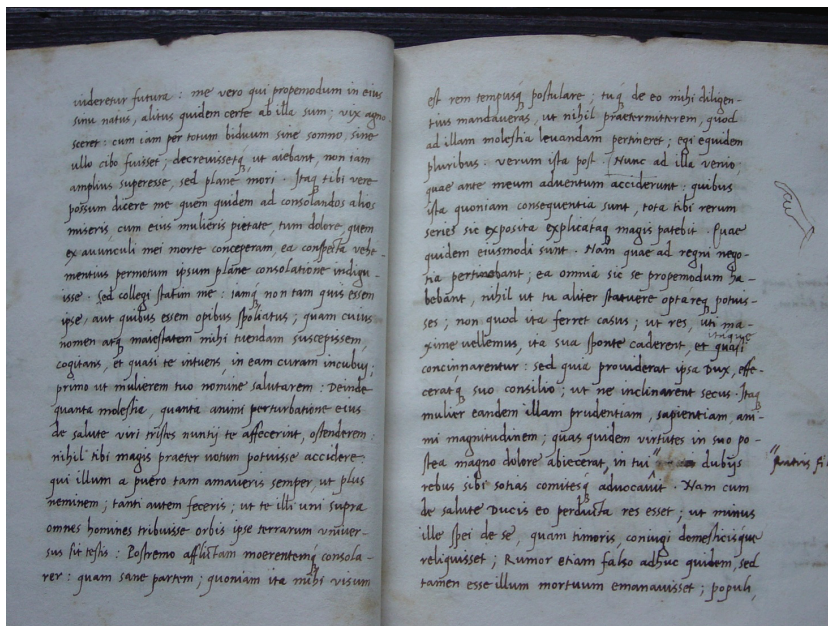
44 P. BEMBO, *Lettere*, vol. II, p.44, n. 302.

45 Elenco qui di seguito anche le altre edizioni del dialogo: P. BEMBO, *Opuscula aliquot, quae sequenti pagella connumerantur*, Apud Gryphium, Lugduni 1532, in 8°, pp.142-247; P. BEMBO [Petri Bembi patritii Veneti], *Quaecunquę usquam prodierunt, opera, in unum corpus collecta, & ad postrema autoris recognitionem diligentissime elaborata, quorum catalogum versa pagina monstrabit*, Michael Isengrin, Basileae 1556, vol. I, in 8°; P. BEMBO, *Quaecunquę usquam prodierunt opera in unum corpus collecta, & ad postrema autoris recognitionem diligentissime elaborata, quorum catalogum versa pagina monstrabit*, Per Thomam Guarinum, Basileae 1567, vol. I, pp.538-645, in 8°; P. BEMBO [Petri Bembi patritii Veneti], *Omnia quaecunquę in lucem prodierunt opera, in unum corpus collecta cum optimis exemplaribus collata, & diligentissime castigata: quorum catalogum versa pagina indicabit*, Lazari Zetzneri Bibliop., Argentonati 1609, vol. I, pp.524-634, in 8°; *Opere del cardinale Pietro Bembo ora per la prima volta tutte in un corpo unite*, IV [Tomo quarto contenente i brevi scritti a nome di Leone X, le Lettere famigliari, i tre Dialoghi, il trattato della Imitazione e i Versi latini. Vi si è aggiunto l'indice degli Autori, che del Bembo favellano, e la Tavola copiosa delle materie], Presso Francesco Hertzhauser librajolo all'insegna della Roma antica, Venezia 1729, pp.269-302. Nel 1555 fu inoltre pubblicato a Firenze un volgarizzamento del dialogo, realizzato da NICCOLÒ MAZZI (personaggio semiconosciuto, il cui nome non appare sul frontespizio) con dedica al cardinale Giulio Della Rovere: *Vita dello Illustrissimo S. Guidobaldo Duca d'Urbino. E della Illustriss. Sig. Helisabetta Gonzaga sua consorte*, Lorenzo Torrentino, Firenze 1555.

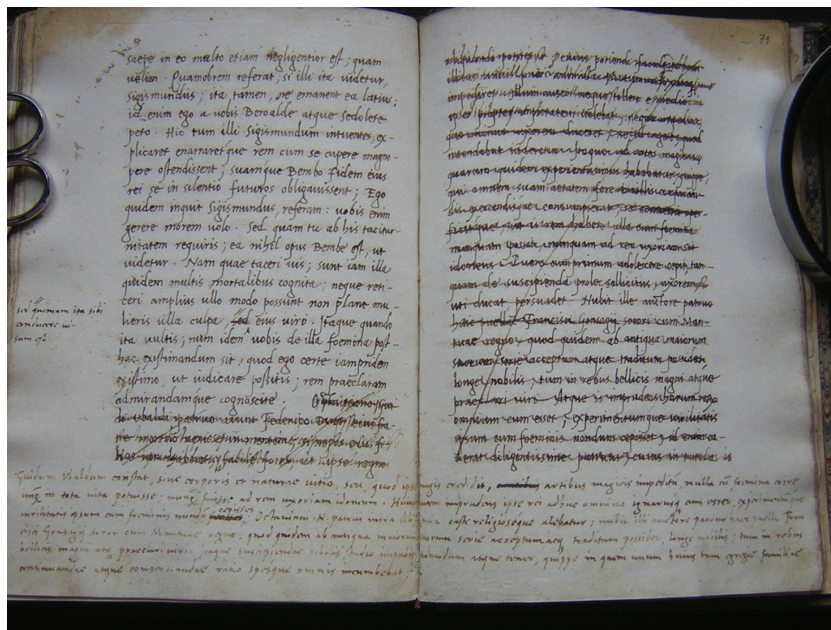
Tavole



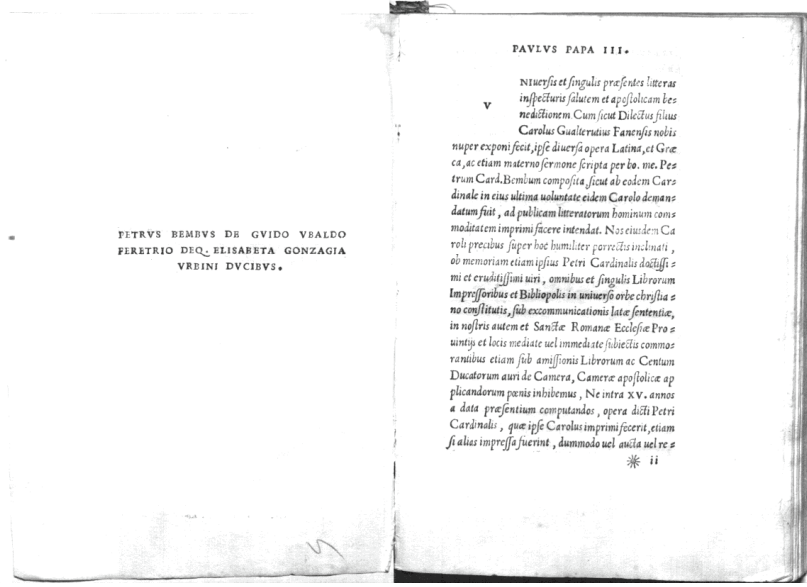
Tav. I. Lonato, Fondazione Ugo Da Como, ms. 78, f. 1r



Tav. II. Lonato, Fondazione Ugo Da Como, ms. 78, ff. 15v-16r
(Esempio di *manicula* e di correzioni autografe di Bembo)



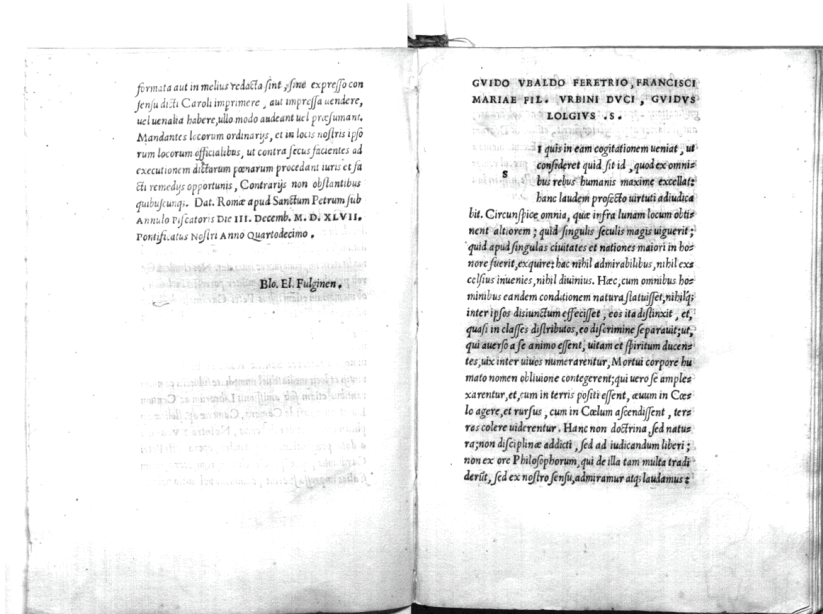
Tav. III. Lonato, Fondazione Ugo Da Como, ms. 78, ff. 70v-71r
(doppia redazione del brano su Guidubaldo)



FETRVS BEMVS DE GUIDO VBALDO
FERETRIO DEO ELISABETA GONZAGIA
VRBANI DVCEVS.

PAVLVS PAPA III.

Nuqvif et fingula prefentes literas
infpecturis faltem et apofolice me
neditionem Cum ficut Dilictus filius
Carolus Gualterius Fancvff nobis
nuper exponiffet ipfe diverfa opera Latina et Gre
ca ac etiam materno fer nonc fcripta per fo. me. Pee
trum Carl. Bonium compofita ficut ab eodem Caro
dinali in eius ultima voluntate eidem Carolo deman
datum fuit, ad publicam litterarum hominum cons
mulationem imprimi facere interdicit. Nacvifdem Ca
rolv precibus fuper hoc humiliter petiiffet inclinati,
ob memoriam etiam ipfius Petri Cardinalis diffiffe
mi et eruditiffimi viri, omnibus et fingulis Librorum
Imprefforibus et Bibliopulis in univverfo orbe chrvffia
no compofitis, fub excommunicationis late fententie,
in noffris autem et Sancte Romane Ecclefie Pro
finty et locis mediate vel immediate fubieclis commas
vantiis etiam fub amiffioni Librorum ac Centum
Ducatorum auri de Camera, Camere apofolice ap
plicandorum poenis invidemus, Ne intra xv. annos
a data prefentium computandos, opera dicti Petri
Cardinalis, que ipfe Carolus imprimi fecerit, etiam
fialius impreffa fuerint, dummodo vel aucta vel re
* ii



Tavv. IV-V. Pietro Bembo, *De Guido Ubaldo Feretrio deque Elisabetha Gonzagia Urbini Ducibus*,
Apud Valerium Doricum et Ludovicum fratres Brixienses, Romae 1548
(esemplare di riferimento: Milano, Bibl. Nazionale Braidense, segn. xc. viii. 13/3)

Gloria Camesasca

L'Archivio Datini: dagli antichi ordinatori all'inventario *on-line*¹

Premessa

Da pochi mesi ho iniziato a lavorare a un programma di ricerca nel quale mi propongo di ripubblicare una parte del carteggio di ser Lapo Mazzei (1350-1412).² Il notaio fu uno dei principali corrispondenti del mercante pratese Francesco Datini (1335ca.-1410).³ Dai documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Prato, risulta che la corrispondenza tra Mazzei e Datini ebbe inizio nel 1390 e proseguì fino al 1410, anno della morte del mercante. Nel 1880 CESARE GUASTI curò l'edizione delle *Lettere di un notaio a un mercante del secolo XIV con altre lettere e documenti*.⁴ L'obiettivo che mi pongo nel mio progetto di ricerca è quello di controllare sui manoscritti la trascrizione delle lettere curata dallo studioso pratese, procurando un'edizione più rispondente alle odierne metodologie ecdotiche e integrandola della relativa analisi linguistica e dell'opportuno commento.

Con questo articolo intendo riepilogare le vicende salienti che hanno riguardato il vasto complesso documentario conservato in Archivio Datini. Nel corso dei secoli, infatti, i do-

- 1 Ringrazio la Prof.ssa Simona Brambilla per la pazienza e per i tanti suggerimenti e consigli che mi ha fornito durante la stesura di questo articolo. Rivolgo un sentito ringraziamento anche al Prof. Giuseppe Frasso per avermi dato l'opportunità di aderire a quest'iniziativa.
- 2 Su ser Lapo Mazzei è possibile consultare A. SAPORI, *Economia e morale alla fine del Trecento: Francesco di Marco Datini e ser Lapo Mazzei*, in A. SAPORI, *Studi di storia economica medievale* (Biblioteca Storica Sansoni. Nuova serie, 5), Sansoni, Firenze 1940, I, pp.155-79; A. SAPORI, "Ser Lapo Mazzei", in *Archivio Storico Pratese*, XXVI (1950), pp. 3-16; E. FIUMI, *Demografia, movimento urbanistico e classi sociali in Prato dall'età comunale ai tempi moderni*, Olschki, Firenze 1968, pp.425-26; R.C. TREXLER, *Public life in Renaissance Florence* (Studies in social discontinuity), Academic Press, New York 1980, pp.131-58.
- 3 Sulla vita di Francesco Datini e sulle sue principali attività commerciali è possibile consultare A. CARADORI, *Francesco di Marco Datini, mercante pratese del sec. XIV. Cenni biografici*, Tip. Giuseppe Salvi, Prato 1896; I. DEL LUNGO, *Francesco di Marco Datini mercante e benefattore*, Tipografia Giachetti, Prato 1897; E. BENZA, *Francesco di Marco Datini*, Arti grafiche Caimo & C., Genova 1923; Id., *Francesco di Marco da Prato: notizie e documenti sulla mercatura italiana del secolo XIV*, Fratelli Treves, Milano 1928; R. BRUN, "A fourteenth-century merchant of Italy: Francesco Datini of Prato", in *Journal of Economic and Business History*, II (1930), pp.451-66; I. ORIGO, *Il mercante di Prato*, Bompiani, Milano 1958; F. MELIS, *Aspetti della vita economica medievale: studi nell'Archivio Datini di Prato*, Olschki, Firenze 1962; C. CIANO, *La pratica di mercatura datiniana (secolo XIV)* (Biblioteca della rivista 'Economia e storia', 9), Giuffrè, Milano 1964; F. MELIS, *Documenti per la storia economica dei secoli XIII-XVI*, con una nota di Paleografia Commerciale a c. di E. CECCHI (Pubblicazioni, Istituto internazionale di storia economica F. Datini, Prato, Serie I, Documenti 1), Olschki, Firenze 1972; M. LUZZATI, "Francesco Datini", in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, vol. XXXIII, pp.55-62.
- 4 L. MAZZEI, *Lettere di un notaio a un mercante del secolo XIV con altre lettere e documenti* (a c. di C. GUASTI, Le Monnier, Firenze 1880 (ristampa anastatica, Cassa di risparmi e depositi, Prato 1979), I-II.

cumenti datiniani hanno subito diversi interventi di sistemazione e riordinamento, fino a giungere all'attuale inventario informatico, che ha reso disponibile *on-line* molto materiale di studio.

1. L'Archivio Datini

Francesco Datini fu un mercante che seppe creare e gestire con straordinario acume economico un sistema di aziende vasto e ramificato, costituito da otto fondaci (Avignone, Prato, Pisa, Firenze, Genova, Barcellona, Valenza e Maiorca).

L'archivio che raccoglie la contabilità relativa a tali sedi e il carteggio commerciale e privato è pervenuto alla Casa Pia dei Ceppi⁵ e tuttora è conservato presso l'Archivio di Stato di Prato.⁶ Come afferma JÉRÔME HAYEZ, "la passation précoce d'un patrimoine entier à une fondation hospitalière aboutit à une conservation plus complète des archives sur le long terme".⁷

Presso l'Archivio Datini sono conservate circa 125.000 lettere commerciali e 10.000 lettere private; le unità contabili sono 1174. Il materiale documentario comprende anche più di 6.000 lettere di cambio ed altri titoli di credito, 5.000 lettere di vettura e 400 polizze di assicurazione.⁸ In base ai dati riportati da FEDERIGO MELIS le carte dell'Archivio Datini coprono un arco cronologico che va dal 1363 al 1422.⁹

"E più è a ripore tutte le scritture": Francesco Datini e la necessità di mettere ordine tra i documenti. Dato il carattere vasto ed eterogeneo del materiale che si andava accumulando nel corso degli anni, già Francesco Datini aveva alcune difficoltà a rinvenire dei documenti.

In un suo articolo JÉRÔME HAYEZ osserva che "un impératif revient presque systématiquement dans les traités et bien des passages de la correspondance lui font écho: le besoin

- 5 Francesco Datini aveva fatto un primo testamento il 27 giugno 1410, lasciando erede per metà l'Opera del Ceppo di Prato e per l'altra metà l'Ospedale di S. Maria Nuova a Firenze. Il 31 luglio modificò, però, le sue ultime volontà, destinando la quasi totalità dei suoi beni ad una istituenda fondazione che avrebbe dovuto chiamarsi "Ceppo dei poveri di Francesco di Marco". Accanto a questa istituzione, chiamata anche il "Ceppo nuovo", in quel periodo operava a Prato un altro ente assistenziale, detto il "Ceppo vecchio", fondato già nel 1283. Dopo il sacco del 1512, i due enti si trovarono gravemente indebitati e nel 1537 vennero chiusi. Ma il 13 giugno 1545, Cosimo I de' Medici li riaprì, riunificandoli in una istituzione nuova, chiamata appunto "Casa Pia dei Ceppi". Si vedano O. DAMI, *Notizie storiche sulla Pia Casa dei Ceppi e su Francesco di Marco Datini da Prato*, Tip. Collini, Prato 1910; A. GRADI, *Brevi cenni storici su Francesco di Marco Datini mercante e benefattore*, Casa Pia de' Ceppi, Prato 1968.
- 6 Per avere alcune informazioni sintetiche sulle principali vicende legate all'Archivio Datini è possibile consultare F. MELIS, "L'archivio di Francesco di Marco Datini", in: *Archivio storico italiano*, CXIV (1956), pp.588-89.
- 7 J. HAYEZ, "La voix des morts ou la mine de donne. Deux siècles et demi d'édition des correspondances privées des XIII^e – XVI^e siècles", in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, CXVII (2005), pp.257-304, a p.261.
- 8 I dati relativi al patrimonio documentario datiniano sono riportati in E. CECCHI, *Introduzione all'inventario*, in EAD., *L'Archivio di Francesco di Marco Datini. Fondaco di Avignone, Inventario*, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, Roma 2004, pp.3-19 e disponibile anche *on-line* sul sito dell'Archivio di Stato di Prato, <http://datini.archiviodistato.prato.it>.
- 9 Si veda MELIS, *Aspetti*, ed. cit., pp.13-25.

d'ordre".¹⁰ A sostegno della sua tesi lo studioso cita diversi passi di lettere di Francesco, nelle quali il mercante si lamenta di non riuscire a trovare alcune lettere o ricordanze in questa immensa mole di materiali.¹¹

In una lettera del 5 maggio 1397 inviata a Stoldo di Lorenzo, socio del fondaco fiorentino, il mercante avvertiva la necessità di mettere ordine tra le sue carte:

E più è a ripore tutte le scritture che di chostà sono venute e quelle ch'erano qui, che ssono nelle chamere su per le tavole, che lle voglio ripore per modo che quando io è bisogno d'una iscrittura io non abia a razolare ogni iscrittura.¹²

Francesco Datini capiva che era opportuno sistemare le sue scritture, in modo da non dover impiegare troppo tempo per ritrovare un documento che gli serviva. Nel suo saggio HAYEZ analizza le possibili tecniche messe in atto da Datini: i metodi utilizzati dal mercante variavano anche a seconda del tipo di documento che doveva riporre. Hayez sottolinea che "les sachets étaient spécialement utilisés pour des petits documents à valeur importante comme des cédules, polices ou lettres de change" e invece "le système de la liasse ficelée servait en particulier pour des lettres ou des ricordanze sur feuillets volants".¹³

Tra le varie tipologie di documenti che il mercante doveva cercare di riporre ordinatamente, interessa in questa sede soprattutto il materiale epistolare. Molte sono infatti le lettere che Datini inviava o riceveva dai suoi fattori, collaboratori e soci. Una parte interessante del carteggio del mercante è costituita anche dalle missive private inviate o ricevute dalla moglie Margherita¹⁴ o dall'amico Lapo Mazzei. Nel suo saggio HAYEZ ipotizza l'utilizzo da parte del mercante di un primitivo sistema di classificazione delle epistole spedite. Tale metodo prevedeva di conservare le copie delle lettere in una tasca appesa al muro, riponendole nello scompartimento corrispondente alla città dove erano state inviate. Secondo lo studioso questo rudimentale sistema era adottato anche in alcune aziende datiniane. In particolare, egli sostiene che la "tascha lungha di tela cont[r]o gl'armari"¹⁵ presente nello scrittoio dell'agenzia di Avignone negli anni 1398-1400 fosse adibita proprio a quest'uso.¹⁶ HAYEZ avanza però anche un'ulteriore ipotesi relativa ad un altro possibile metodo utilizzato

10 HAYEZ, "L'Archivio Datini de l'invention de 1870 à l'exploration d'un système d'écrits privés", in *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, CXVII (2005), pp.121-191, a p.156.

11 In particolare si veda J. HAYEZ, "L'Archivio Datini", *op. cit.*, p.164.

12 Lettera di Francesco Datini a Stoldo di Lorenzo, 05/05/1397 (ASPo, D.700.19, 9291445). Il testo viene citato da E. CECCHI, Introduzione, *op. cit.*, p.3.

13 HAYEZ, "L'Archivio Datini", *op. cit.*, p.157, n. 123.

14 Sul carteggio tra Francesco Datini e la moglie Margherita si vedano E. BENZA, "Margherita Datini", in *Archivio storico pratese*, VI (1926), pp.1-14; *Le lettere di Margherita Datini a Francesco di Marco (1384-1410)* (a c. di V. ROSATI), Biblioteca dell'Archivio storico pratese (2), Cassa di risparmi e depositi, Prato 1977; *Le lettere di Francesco Datini alla moglie Margherita (1385-1410)* (a c. di E. CECCHI), Biblioteca dell'Archivio storico pratese (14), Società pratese di storia patria, Prato 1990; *Per la tua Margherita. Scrittura della distanza, lettere di una donna del Trecento al marito mercante*, Cd-rom con 342 lettere scelte di Margherita a Francesco Datini (a c. di D. TOCCAFONDI-G. CASCONI), Archivio di Stato, Prato 2001.

15 Il testo viene citato da HAYEZ, "L'Archivio Datini", *op. cit.*, p.163, n. 143.

16 Si veda anche A. CECCHI, "Una tascha ne la qual reporra littere...", in *Archivio per la storia postale*, I (1990), pp.18-21.

da Datini per riporre ordinatamente la sua corrispondenza: la possibile presenza “de liasses mensuelles ou annuelles, qui mêlent les lettres de plusieurs expéditeurs”.¹⁷

Il primo ordinatore dell'Archivio Datini: Alessandro Guardini

Dopo la morte del mercante le scritture dei vari fondaci vennero progressivamente riunite a Prato.

Il primo che iniziò a porre ordine nel vasto complesso documentario fu il medico ed erudito pratese Alessandro Guardini (1529-1566).¹⁸ Come si evince da un'annotazione da lui apposta sulla prima carta del Libro segreto della Compagnia Datini di Avignone, è possibile datare con precisione questo suo lavoro di inventariazione delle carte datiniane al 1560:

Ritrovato da messer Alexandro Guardini che pose per ordine, a' loro armadi, nel Ceppo di Francesco di Marco Datini da Prato, tutte le scritture di qualunque ragione egli teneva in Italia et fuori d'Italia. Hoggi, questo di 18 di giugno 1560.¹⁹

Oltre a questo importante appunto, JÉRÔME HAYEZ ha ritrovato anche un'altra nota apposta su un documento datiniano e scritta da una mano caratteristica del XV secolo: “Messe insieme a di 5 di giugno 1560, m(esser) Alex(andro) Guar(dini)”.²⁰

Gli ordinatori dell'Archivio Datini: 1870-1910

Il materiale dell'Archivio Datini cadde poi nell'oblio per parecchi secoli. Passarono infatti più di trecento anni nei quali le carte del mercante non vennero più né sistemate, né studiate.

Nel 1870 l'arcidiacono Martino Benelli²¹ e l'erudito pratese Cesare Guasti²² fecero una sorprendente scoperta: sotto una scaletta cieca di Palazzo Datini rinvennero tutti i docu-

17 HAYEZ, “L'Archivio Datini”, *op. cit.*, p.162.

18 Su Alessandro Guardini è possibile consultare *Prato e i Medici nel '500. Società e cultura artistica (Prato, Palazzo Pretorio, 31 maggio-30 settembre 1980)*, De Luca, Roma 1980, p.230.

19 E. BEnSA, *Francesco di Marco da Prato*, ed. cit., p.2; F. MELIS, *Aspetti*, ed. cit., p.7; F.J. ARLINGHAUS, *Zwischen Notiz und Bilanz. Zur Eigendynamik des Schriftgebrauchs in der haufmannischen Buchführung am Beispiel der Datini di Berto-Handelsgesellschaft in Avignon (1363-1373)*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2000, p.282, n. 833; E. CECCHI, *Introduzione*, *op. cit.*, p.3.

20 Si veda HAYEZ, “L'Archivio Datini”, *op. cit.*, pp.122-123, n. 6.

21 Su Martino Benelli è possibile consultare *Commemorazione dell'arcidiacono Martino Benelli di Prato*, Ranieri Guasti, Prato 1873.

22 Questi i contributi più significativi su Cesare Guasti: V. CRISPOLTI, *Cesare Guasti e la sua pietà nel centenario della nascita (1822-4 settembre 1922)*, Società ed. “Vita e Pensiero”, Milano 1922; C. VIANI-MODENA, *Un letterato cristiano: Cesare Guasti (1822-1889)*, Le Monnier, Firenze 1932; V. CRISPOLTI, *Cesare Guasti: l'uomo della pietà e della dottrina, artista cristiano della parola*, L.I.C.E., Torino 1935; CRISPOLTI, “Il servo di Dio Cesare Guasti”, in *Miscellanea Francescana*, XLI (1941), pp.5-15; F. DE FEO, *Itinerario spirituale di Cesare Guasti*, (Uomini e dottrine, 30) Edizioni di ‘Storia e letteratura’, Roma 1989; *Bibliografia di Cesare Guasti* (a c. di F. DE FEO), Quaderni della Rassegna degli archivi di stato (64), Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1992; *Studi in onore di Cesare Guasti* (a c. di L. DRAGHICI), Studi e documenti/Biblioteca Comunale Alessandro Lazzerini (5, 6), Comune di Prato Biblioteca Comunale Alessandro Lazzerini, Prato 1991-1994, I-II; Z. CIUFFOLETTI, “Cesare Guasti”, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2003, vol. LX, pp.501-505.

menti.²³ Per fortuna qualcuno aveva provveduto ad impacchettare le scritture prima di riporle in questi spazi angusti e questa operazione aveva così garantito una buona conservazione di questo prezioso materiale.

L'arcidiacono Martino Benelli cominciò a ordinare le carte del mercante seguendo due principi fondamentali. Innanzitutto suddivise sia i documenti della contabilità (registri e libri contabili) sia il carteggio commerciale tra gli otto fondaci: così facendo, le carte del mercante venivano nuovamente associate all'azienda che le aveva originariamente prodotte, prima che confluissero nella sede pratese. Il secondo principio al quale si attenne Benelli fu la suddivisione delle scritture in base alla loro tipologia. Questo metodo era stato utilizzato per ordinare le carte di molte amministrazioni domestico-patrimoniali e pubbliche e anche nel caso dei materiali datiniani venne pedissequamente adottato senza chiedersi se corrispondesse alla logica effettiva in base alla quale queste scritture erano state originariamente create e conservate.

Tra i vari materiali rinvenuti dal Benelli, si segnala in particolare il ritrovamento avvenuto nel 1870 delle lettere inviate da Lapo Mazzei a Francesco Datini. Avendo intuito l'importanza che avrebbero potuto avere queste carte, le fece avere a Cesare Guasti (1822-1889), perché potesse studiarle. Così l'erudito pratese ricorda il ritrovamento di questi materiali:

Un giorno l'amico Benelli mi porta in villa alcune lettere di un ser Lapo, trovate allora allora nell'Archivio Datini, ch'erano una bellezza. Lasciamo stare la lingua del puro Trecento; ma i pensieri fermavano non tanto con la elevatezza insolita, quanto con lo stile originalissimo. Chi è questo ser Lapo? Dicevamo ammirando. E nuove lettere ce lo facevano meglio conoscere: uomo operante e contemplante, che aveva in sé come due anime, o nell'anima gli echi di due mondi. Le leggevamo, per lo più, all'aperto; e s'era là verso la fine d'autunno. Cascavano le foglie; mesta la campagna, triste l'animo: ma intanto vedevamo gittare il seme della ventura ricolta nel nuovo solco, ed era un ragionare di speranze.²⁴

Nel 1873, quando morì Martino Benelli, Guasti aveva già compiuto buona parte delle sue ricerche sul carteggio tra Mazzei e Datini:

Alla morte dell'amico, nel 1873, Guasti aveva intrapreso il lavoro, cercando tutte le notizie e i documenti che riguardavano il Mercante. Il rapporto fra Ser Lapo Mazzei e il Datini è letto dal Guasti come esemplificazione di un'amicizia in cui il notaio, più giovane, si pone come maestro di vita cristiana per il Datini, espressione di quel Trecento, che, seppure era stato il secolo del *Decamerone*, era stato anche un secolo "profondamente ascetico". Entro questa cornice il Guasti dispone la vita dei due amici, i loro affetti, le loro vicende personali e gli eventi piccoli e grandi, le leggende e i documenti storici, la vita pubblica e privata di Prato, di Avignone e di Firenze.²⁵

23 Sugli ordinatori ottocenteschi dell'Archivio Datini si vedano HAYEZ, "L'Archivio Datini", op. cit., pp.121-124; E. CECCHI, Introduzione, op. cit., p.3; D. TOCCAFONDI, *L'archivio Datini: formazione e trasmissione di un archivio mercantile*, in E. CECCHI, *L'Archivio*, op. cit., pp.XVII-XXIX e disponibile anche on-line sul sito dell'Archivio di Stato di Prato.

24 L. MAZZEI, *Lettere*, ed. cit., I, pp.IV-V.

25 M. PAGLIAI, *Il municipio interiore di Cesare Guasti. Un letterato pratese per Prato*, in *Studi in onore*, ed. cit., I, pp.197-234, a p.228.

L'erudito studiò anche altri documenti conservati in Archivio Datini e nel 1880 pubblicò il risultato di queste sue ricerche nei due volumi delle *Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV con altre lettere e documenti*.

Con la pubblicazione di questo insieme di lettere, Guasti si riprometteva due obiettivi fondamentali. In primo luogo, egli intendeva trasmettere ai posteri l'immagine vera del mercante. Infatti proprio in quegli anni i cittadini pratesi stavano progettando di erigere un monumento a Francesco Datini in modo tale da rendere immortale il ricordo del mercante che aveva fondato il Ceppo dei Poveri di Prato con parte della sua eredità. Guasti riteneva invece che per perpetuare il ricordo del Datini non fosse necessario erigergli un monumento che "stia solitario, immobile, muto, nel centro di una piazza",²⁶ ma potesse essere più utile curare la pubblicazione delle sue lettere e dei documenti riguardanti le sue molteplici attività, in modo tale che si facesse così rivivere il mercante "nel suo secolo, ne' suoi fondachi, co' suoi fattori e compagni, fra i buoni e i tristi, fra i grandi e i piccoli, che vissero la sua età".²⁷

In secondo luogo, Guasti auspicava che, ora che erano stati ritrovati, dopo tre secoli di completo abbandono, i documenti datiniani potessero essere sistemati e studiati adeguatamente. Infatti egli sosteneva che "un archivio si salva soltanto usando i documenti e tenendoli in buon ordine: con l'uso si scuote almeno la polvere, e con gli inventari si tengon lontane le mani rapaci".²⁸

Dopo la morte di Martino Benelli, l'importante lavoro di sistemazione delle carte di Datini venne continuato dal priore Livio Livi. Dal 1889 anche il pratese Giovanni Livi (1855-1930), che allora era direttore dell'Archivio di Stato di Bologna, venne chiamato a dare la sua consulenza sull'ordinamento dei documenti del mercante.²⁹ Egli scrisse un resoconto meticoloso del suo lavoro di inventariazione:

Dall'estate del 1899 in poi, in più periodi che, sommati, passano di poco i tredici mesi, io ho atteso al riordinamento generale di questo singolare, preziosissimo archivio. E con le cure che gli dedicai ultimamente, or fa un anno, restò adempiuto il mio assunto, essendo io pervenuto a sistemare le carte in guisa che, con la scorta di un moderno inventario da me stesso corretto e accresciuto qua e là ove occorresse, già le ricerche vi si possono facilmente eseguire. Ora non più libri dubbi (cioè non collocati a lor luogo perché d'incerta appartenenza), non più carteggi a catafascio, impraticabili; ora non soltanto l'archivio può, come non mai, servire agli studi, ma l'ordinamento è già tale che altri in seguito potrà agevolmente farvi tutti quei complementari lavori che si sogliono richiedere a chi ne è stabile custode, e che non occorre spiegare a chi è dell'arte.³⁰

Si deve a Giovanni Livi anche la stesura del primo inventario del materiale documentario dell'Archivio Datini. Tale strumento consentiva a coloro che intendevano compiere delle

26 MAZZEI, *Lettere*, ed. cit., I, p. II.

27 *Ibidem*.

28 MAZZEI, *Lettere*, ed. cit., I, p. IV.

29 Sull'intervento compiuto da Giovanni Livi in Archivio Datini si vedano G. LIVI, "L'archivio di un mercante toscano del secolo XIV (Francesco di Marco Datini)", in *Archivio storico italiano*, LXI (1903), pp. 425-31; LIVI, *Dall'archivio di Francesco Datini mercante pratese*, F. Lumachi, Firenze 1910; A. BRESCHI, "Giovanni Livi", in *Archivio storico pratese*, IX (1930), pp. 1-4.

30 LIVI, *Dall'archivio*, ed. cit., p. III.

ricerche di orientarsi più agevolmente nel materiale vasto ed eterogeneo costituito dalle carte datiniane.

1.2 L'Archivio Datini nel Novecento

Nel 1915 SEBASTIANO NICASTRO ampliò l'inventario di GIOVANNI LIVI.³¹

Nei primi due decenni del Novecento anche l'allora direttore della Biblioteca Roncioniana di Prato, il canonico Ovidio Ballerini, si dedicò allo studio e alla catalogazione delle carte del mercante. Egli risistemò e integrò l'inventario datiniano e ne redasse uno nuovo, che tuttora può essere consultato in formato cartaceo presso l'Archivio di Stato di Prato.³²

A partire dagli anni Cinquanta iniziò a frequentare l'Archivio Datini per i suoi studi anche FEDERIGO MELIS (1914-1973). Redigendo una sintetica descrizione dell'Archivio Datini, lo studioso affermava che "L'archivio, recentemente riordinato a cura del sottoscritto, è stato fornito di uno schedario di operatori economici, con rinvii al carteggio e alla contabilità".³³ Il riordino compiuto da Melis non fu però un'operazione di tipo archivistico volta a risistemare nuovamente le carte datiniane, ma consistette piuttosto in uno studio più approfondito del materiale del mercante. Grazie alla sua profonda conoscenza delle tecniche contabili e delle vicende legate al contesto storico-geografico dell'epoca, infatti egli riuscì a pervenire alla corretta interpretazione di molti materiali dell'Archivio Datini.

Melis non si impegnò solamente a studiare a fondo i documenti, ma progettò anche un ampio programma di studi che riguardasse l'archivio del mercante e che si poneva due obiettivi fondamentali. Innanzitutto egli voleva che venisse pubblicato se non l'intero carteggio conservato in Archivio Datini, almeno il nucleo più consistente e interessante. Per attuare questo suo primo importante progetto, nel 1968 fondò l'Istituto Internazionale di Storia Economica Francesco Datini di Prato. Tale ente promosse una serie di pubblicazioni nella collana "Serie I, Documenti", che accogliessero le edizioni del fondo archivistico del mercante. Purtroppo questo progetto si interruppe nel 1973, anno della morte di Melis.³⁴

Il secondo obiettivo del programma di Melis prevedeva che si attuasse un riordinamento dell'intero materiale documentario basato su criteri tecnico-scientifici e che si arrivasse a redigere un nuovo inventario a stampa. Per attuare questa seconda parte del progetto, nel 1981 il prof. Bruno Dini decise di intraprendere una inventariazione completa del materiale archivistico. Grazie all'interessamento del prof. Giuseppe Pansini, allora direttore dell'Archivio di Stato di Firenze, e del dott. Mario Bernocchi, vicepresidente della Cassa di Risparmio di Prato, si ottennero i fondi per creare una équipe di persone altamente qualificate, guidate dalla dott.ssa ELENA CECCHI. Si diede così avvio alla schedatura del complesso documentario datiniano. Verso la fine degli anni Ottanta, a causa di un brusco calo dei finanziamenti, si

31 S. NICASTRO, *L'Archivio di Francesco Datini in Prato*, Tip. L. Cappelli, Rocca S. Casciano 1914; Id. *L'Archivio di Francesco Datini in Prato. Inventario*, in *Gli archivi della storia d'Italia* (a c. di G. MAZZANTINI - G. DEGLI AZZI), Tip. Cappelli, Rocca San Casciano 1915, s.II, IV, pp.24-76.

32 Si veda *L'archivio di un mercante medievale italiano. Francesco di Marco Datini da Prato*, Tip. L'arte della stampa, Firenze 1939.

33 MELIS, "L'archivio", *op. cit.*, p.588.

34 In questa collana furono pubblicati F. MELIS, *Documenti*, ed. cit.; M. CASSANDRO, *Il Libro giallo di Ginevra della compagnia fiorentina di Antonio della Casa e Simone Guadagni (1453-1454)* (Istituto internazionale di storia economica F. Datini, Prato, Serie I, Documenti 2) Olschki, Firenze 1976; B. DINI, *Una pratica di mercatura in formazione (1394-1395)* (Istituto internazionale di storia economica F. Datini, Prato, Serie I, Documenti 3), Olschki, Firenze 1980.

dovette temporaneamente sospendere tale progetto, che poté ricominciare solo nel 1996, grazie all'intervento della dott.ssa Rosalia Manno Tolu, direttrice dell'Archivio di Stato di Firenze, e della dott.ssa Diana Toccafondi, direttrice dell'Archivio di Stato di Prato fino al 2008.

Nel 1998 inoltre l'Archivio Datini, che fin dal 1955 era stato una sottosezione dell'Archivio di Stato di Firenze,³⁵ divenne parte del nuovo Archivio di Stato di Prato, istituito insieme al riconoscimento ufficiale della provincia di Prato.

1.3 L'inventario on-line

Il riordinamento del materiale documentario datiniano avviato dal prof. Bruno Dini è stato realizzato conservando, in linea generale, i criteri adottati dai catalogatori ottocenteschi: i libri contabili e il carteggio commerciale sono stati ripartiti tra gli otto fondaci del mercante.³⁶ Basandosi sugli studi condotti da Melis,³⁷ la contabilità è stata inizialmente suddivisa in tre serie fondamentali: scritture della sintesi (es. libro dei debitori e dei creditori, libro di mercanzie, libro dell'entrata e dell'uscita); scritture dell'analisi (es. memoriale, quaderno di cassa, quaderno di ricordanze); infine i libri minori e speciali (es. libri del chiesto, libro dei cambi, quaderno dei carichi di nave e delle valute di mercanzia). Successivamente i documenti contabili sono stati ordinati in base alla loro tipologia e poi in ciascuno di questi settori per data.

Per quanto riguarda le lettere che compongono il carteggio commerciale sono stati forniti i seguenti dati descrittivi: l'identificazione della compagnia che ha inviato la missiva e di quella che l'ha ricevuta; la datazione topica e cronica; il numero delle carte; la descrizione fisica indicante lo stato di conservazione del materiale e la presenza di eventuali annotazioni.

Per le lettere della corrispondenza privata vengono forniti gli stessi elementi descrittivi del carteggio commerciale, fatta eccezione per i dati relativi ai mittenti e ai destinatari delle missive. Per le epistole private o familiari si precisa invece non la compagnia che le ha redatte o ricevute, ma il nome delle persone che le hanno scritte o alle quali erano indirizzate.

Il lavoro di inventariazione delle carte datiniane avviato dal prof. Bruno Dini, porta nel 2004 alla pubblicazione di un primo volume, curato dalla dott.ssa Elena Cecchi, dedicato alla catalogazione del fondaco di Avignone.³⁸

Parallelamente alla sistemazione dell'intero patrimonio documentario, l'équipe coordinata dalla dott.ssa Cecchi ha iniziato anche ad inserire i dati di descrizione archivistica in un sistema informatico. Grazie ad un progetto finanziato dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali (Direzione Generale per gli Archivi) si è poi dato avvio alla costituzione di un archivio di dati e di immagini. Due sono stati i momenti fondamentali di questa importante operazione. Innanzitutto ci si è posti l'obiettivo di acquisire in formato digitale le immagini dei documenti; tali materiali sono stati poi inseriti in un sistema di archiviazione e consulta-

35 Sull'ordinamento dell'Archivio Datini negli anni Cinquanta si veda G. PAMPALONI, *Inventario sommario dell'Archivio di Stato di Prato*, Poligrafico toscano, Empoli 1958.

36 Sul riordinamento dei documenti datiniani si vedano E. CECCHI, Introduzione, *op. cit.*, pp.7-10; D. TOCCAFONDI, *L'archivio*, ed. cit., pp.XXII-XV.

37 MELIS, *Aspetti*, ed. cit., pp. 357-85; *Id.*, *Documenti*, ed. cit., pp.1-127.

38 E. CECCHI, *L'Archivio*, ed. cit.

zione dell'intero patrimonio. Si è creato così un archivio di immagini, all'interno del quale è possibile eseguire delle ricerche complesse, che consentono di visualizzare non solo i dati descrittivi di un certo materiale, ma anche la relativa riproduzione fotografica.

Dopo aver provveduto alla digitalizzazione dei documenti, si è passati alla seconda fase del progetto, che ha contribuito ulteriormente ad ampliare le possibilità di ricerca all'interno dell'Archivio. L'Istituto CNR "Opera del Vocabolario Italiano", attraverso l'utilizzo del *software* con cui gestisce il "Tesoro della Lingua Italiana delle Origini", ha sottoposto le lettere edite del carteggio Datini ad un'analisi testuale. Il *corpus* datiniano è stato lemmatizzato selettivamente: sono state cioè registrate tutte le occorrenze significative dei termini giudicati rilevanti per la ricostruzione della vita economica e giuridica e delle relazioni sociali dell'epoca. Sono stati lemmatizzati anche i nomi propri di persona, di luogo, di enti e di istituzioni.³⁹

Dopo aver portato a termine queste due fasi del progetto, è stata approntata una versione *web* dell'inventario, che ha raccolto e fuso insieme questi diversi materiali. Il risultato di questo lungo lavoro è stato ufficialmente presentato il 25 gennaio 2008.

Consultando il sito *internet* dell'Archivio di Stato di Prato, è possibile accedere alla sezione relativa all'Archivio Datini *on-line* e tramite la schermata dedicata alla ricerca, è possibile condurre delle indagini su buona parte del materiale documentario datiniano.⁴⁰ Questo strumento consente non solo di consultare i dati descrittivi di ogni singola unità archivistica, ma anche di visualizzarne direttamente le immagini, e, nel caso specifico delle lettere, ove presente, di accedere anche alla trascrizione e alla lemmatizzazione dei documenti.

Nel corso della sua storia, l'Archivio Datini ha attraversato dunque dei momenti di totale abbandono, delle fasi di riordinamento e inventariazione, e dei periodi nei quali i suoi documenti sono stati studiati a fondo. Il momento conclusivo di queste sue alterne vicende è rappresentato dal nuovo inventario *on-line*, che senz'altro in futuro contribuirà ad ampliare in modo significativo le possibilità di ricerca all'interno del poliedrico universo datiniano e costituirà il fondamentale punto di partenza per ogni indagine nel mondo del mercante e nell'ampia cerchia dei suoi corrispondenti, soci e fattori.

Bibliografia

ARLINGHAUS, F.J., *Zwischen Notiz und Bilanz. Zur Eigendynamik des Schriftgebrauchs in der haufmannischen Buchfuhrung am Beispiel der Datini di Berto-Handelsgesellschaft in Avignon (1363-1373)*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2000.

BENSA, E., "Margherita Datini", in *Archivio storico pratese*, VI (1926), pp.1-14.

BENSA, E., *Francesco di Marco da Prato: notizie e documenti sulla mercatura italiana del secolo XIV*, Fratelli Treves, Milano 1928.

BENSA, E., *Francesco di Marco Datini*, Arti grafiche Caimo & C., Genova 1923.

39 È possibile accedere al *corpus* lemmatizzato del carteggio Datini attraverso il seguente indirizzo [http://aspweb.ovi.cnr.it/\(S\(3f1jw2jf3zrmwiqac4mcq155\)\)/CatForm01.aspx](http://aspweb.ovi.cnr.it/(S(3f1jw2jf3zrmwiqac4mcq155))/CatForm01.aspx).

40 Il sito *internet* dell'Archivio di Stato di Prato è <http://www.archiviodistato.prato.it/>; quello della sezione relativa all'Archivio Datini è <http://datini.archiviodistato.prato.it>. Per accedere alla schermata di ricerca occorre digitare il seguente indirizzo <http://datini.archiviodistato.prato.it/www/query.html>.

- Bibliografia di Cesare Guasti*, (a c. di F. DE FEO), Quaderni della Rassegna degli archivi di stato (64), Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1992.
- BRESCI, A., "Giovanni Livi", in *Archivio storico pratese*, IX (1930), pp.1-4.
- BRUN, R., "A fourteenth-century merchant of Italy: Francesco Datini of Prato", in *Journal of Economic and Business History*, II (1930), pp.451-466.
- CARRADORI, A., *Francesco di Marco Datini, mercante pratese del sec. XIV. Cenni biografici*, Tip. Giuseppe Salvi, Prato 1896.
- CASSANDRO, M., *Il Libro giallo di Ginevra della compagnia fiorentina di Antonio della Casa e Simone Guadagni (1453-1454)* (Istituto internazionale di storia economica F. Datini, Prato, Serie I, Documenti 2), Olschki, Firenze 1976.
- CECCHI, A., "Una tascha ne la qual reporrai littere..." in *Archivio per la storia postale*, I (1990), pp.18-21.
- CECCHI, E., *L'Archivio di Francesco di Marco Datini. Fondaco di Avignone, Inventario*, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, Roma 2004.
- CIANO, C., *La pratica di mercatura datiniana (secolo XIV)* (Biblioteca della rivista 'Economia e storia', 9), Giuffrè, Milano 1964.
- CIUFFOLETTI, Z., "Cesare Guasti", in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2003, vol. LX, pp.501-505.
- Commemorazione dell'arcidiacono Martino Benelli di Prato*, Ranieri Guasti, Prato 1873.
- CRISPOLTI, V., "Il servo di Dio Cesare Guasti", in *Miscellanea Francescana*, XLI (1941), pp.5-15.
- CRISPOLTI, V., *Cesare Guasti e la sua pietà nel centenario della nascita (1822-4 settembre 1922)*, Società editrice "Vita e Pensiero", Milano 1922.
- CRISPOLTI, V., *Cesare Guasti: l'uomo della pietà e della dottrina, artista cristiano della parola*, L.I.C.E., Torino 1935.
- DAMI, O., *Notizie storiche sulla Pia Casa dei Ceppi e su Francesco di Marco Datini da Prato*, Tip. Collini, Prato 1910.
- DE FEO, F., *Itinerario spirituale di Cesare Guasti* (Uomini e dottrine, 30), Edizioni di 'Storia e letteratura', Roma 1989.
- DEL LUNGO, I., *Francesco di Marco Datini mercante e benefattore*, Tipografia Giachetti, Prato 1897.
- DINI, B., *Una pratica di mercatura in formazione (1394-1395)* (Istituto internazionale di storia economica F. Datini, Prato, Serie I, Documenti 3), Olschki, Firenze 1980.
- FIUMI, E., *Demografia, movimento urbanistico e classi sociali in Prato dall'età comunale ai tempi moderni*, Olschki, Firenze 1968, pp.425-426.
- GRADI, A., *Brevi cenni storici su Francesco di Marco Datini mercante e benefattore*, Casa Pia de' Ceppi, Prato 1968.
- HAYEZ, J., "L'Archivio Datini de l'invention de 1870 à l'exploration d'un système d'écrits privés", in *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, CXVII (2005), pp.121-191.

HAYEZ, J., "La voix des morts ou la mine de donnes. Deux siècles et demi d'édition des correspondances privées des XIII^e – XVI^e siècles", in *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, CXVII (2005), pp.257-304.

L'archivio di un mercante medievale italiano. Francesco di Marco Datini da Prato, Tip. L'arte della stampa, Firenze 1939.

Le lettere di Francesco Datini alla moglie Margherita (1385-1410), a cura di E. Cecchi (Biblioteca dell'Archivio storico pratese, 14), Società pratese di storia patria, Prato 1990.

Le lettere di Margherita Datini a Francesco di Marco (1384-1410), (a c. di V. ROSATI), Biblioteca dell'Archivio storico pratese (2), Cassa di risparmi e depositi, Prato 1977.

LIVI, G., "L'archivio di un mercante toscano del secolo XIV (Francesco di Marco Datini)", in *Archivio storico italiano*, LXI (1903), pp.425-431.

LIVI, G., *Dall'archivio di Francesco Datini mercante pratese*, F. Lumachi, Firenze 1910.

LUZZATI, M., "Francesco Datini", in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, vol. XXXIII, pp.55-62.

MAZZEI, L., *Lettere di un notaro a un mercante del secolo XIV con altre lettere e documenti* (a c. di C. GUASTI), Le Monnier, Firenze 1880 (ristampa anastatica, Cassa di risparmi e depositi, Prato 1979), I-II.

MELIS, F., "L'archivio di Francesco di Marco Datini", in *Archivio storico italiano*, CXIV (1956), pp.588-589.

MELIS, F., *Aspetti della vita economica medievale: studi nell'Archivio Datini di Prato*, Olschki, Firenze 1962.

MELIS, F., *Documenti per la storia economica dei secoli XIII-XVI*, con una nota di Paleografia Commerciale a cura di E. CECCHI (Pubblicazioni, Istituto internazionale di storia economica F. Datini, Prato, Serie I, Documenti 1), Olschki, Firenze 1972.

NICASTRO, S., *L'Archivio di Francesco Datini in Prato*, Tip. L. Cappelli, Rocca S. Casciano 1914.

NICASTRO, S., *L'Archivio di Francesco Datini in Prato. Inventario*, in *Gli archivi della storia d'Italia*, a cura di G. Mazzantini–G. Degli Azzi, Tip. Cappelli, Rocca San Casciano 1915, s.II, IV, pp.24-76.

ORIGO, I., *Il mercante di Prato*, Bompiani, Milano 1958.

PAMPALONI, G., *Inventario sommario dell'Archivio di Stato di Prato*, Poligrafico toscano, Empoli 1958.

Per la tua Margherita. Scrittura della distanza, lettere di una donna del Trecento al marito mercante, Cd-rom con 342 lettere scelte di Margherita a Francesco Datini (a c. di D. TOCCAFONDI–G. CASCONI), Archivio di Stato, Prato 2001.

Prato e i Medici nel '500. Società e cultura artistica (Prato, Palazzo Pretorio, 31 maggio-30 settembre 1980), De Luca, Roma 1980.

SAPORI, A., "Ser Lapo Mazzei", in *Archivio Storico Pratese*, XXVI (1950), pp.3-16.

SAPORI, A., *Economia e morale alla fine del Trecento: Francesco di Marco Datini e ser Lapo Mazzei*, in A. SAPORI, *Studi di storia economica medievale*, (Biblioteca Storica Sansoni. Nuova serie, 5), Sansoni, Firenze 1940, I, pp.155-179.


Studi in onore di Cesare Guasti (a c. di L. DRAGHICI), Studi e documenti/Biblioteca Comunale Alessandro Lazzerini (5, 6), Comune di Prato, Biblioteca Comunale Alessandro Lazzerini, Prato 1991-1994, I-II.

TREXLER, R.C., *Public life in Renaissance Florence* (Studies in social discontinuity), Academic Press, New York 1980, pp.131-158.

VIANI-MODENA, C., *Un letterato cristiano: Cesare Guasti (1822-1889)*, Le Monnier, Firenze 1932.



Toni.
Rapporti italo-ungheresi, arti contemporanee

 23 aprile 2010, venerdì



***"Dispaccio di Landus", vicende di una relazione veneziana
quattrocentesca dell'Ungheria***

L'autore non ha consentito la pubblicazione on-line.

L'autore non ha consentito la pubblicazione on-line.

L'autore non ha consentito la pubblicazione on-line.

L'autore non ha consentito la pubblicazione on-line.

L'autore non ha consentito la pubblicazione on-line.

L'autore non ha consentito la pubblicazione on-line.

L'autore non ha consentito la pubblicazione on-line.

L'autore non ha consentito la pubblicazione on-line.

L'autore non ha consentito la pubblicazione on-line.

L'autore non ha consentito la pubblicazione on-line.

L'autore non ha consentito la pubblicazione on-line.

L'autore non ha consentito la pubblicazione on-line.

L'autore non ha consentito la pubblicazione on-line.

L'autore non ha consentito la pubblicazione on-line.

Benke László

The Vernacular Bibles of Italian Jewish Communities from the Middle Ages to the Counter-Reformation: The Biblical Translation as a Stage for Polemics¹

The most consistent conflicts between Jews and Christians have hinged on their differing readings of Biblical passages. For Christians, the chief value of the Old Testament lay in the prophecies and “prefigurations” that, as they believe, were fulfilled in the life and death of Jesus of Nazareth. Jews reading the same texts might understand them as personifications of the vanquished people of Israel, apply them to the future redemption or, in many cases, fail to discern any messianic content whatsoever. This “flexibility” of reading the Scriptures is of course particularly noticeable in exegetical works, but also in biblical translations: in the time period and geographical area of my concern, that is, in early modern Italy, the two conflicting communities produced conflicting Bibles in the vernacular.

In most districts of central Italy during the sixteenth century, Jews were compelled to attend missionary sermons delivered by mendicant preachers or Jewish apostates. Italian Jewish communities must have had to react to the attacks against their faith, forming responses to soften the effects of Christian proselytising. The most suitable spaces for such a reaction were the synagogue and the elementary school – two places where vernacular Bible translations were in use for the edification of the most vulnerable part of the community, that is, women and children.

The greatest ambition of my doctoral research is to take the first steps towards an explanatory treatment of an uncharted Biblical tradition. In fact, no scholar has yet dealt in depth with the exegetical aspect of the only complete extant Judeo-Italian Bible² and the other surviving (partial) Judeo-Italian biblical translations³ from these manuscripts – writ-

- 1 The following paper contains a summary of the contribution I offered (in Italian) at the Convegno ITADOKT in April 23, 2010, at the Istituto Italiano di Cultura of Budapest, with the title “Le Bibbie volgari delle comunità ebraiche in Italia dal medioevo alla controriforma: la traduzione biblica come teatro della polemica religiosa”. My choice of English for this publication is merely practical, as my dissertation is being produced in this language.
- 2 This Bible, produced in about 1575, has been preserved in three codices: Oxford MS Can.Or.10 (Pentateuch), Can.Or.11 (Writings), and New York JTS Lutzky 667 (Prophets). Henceforth, when discussing the whole Bible, I will refer to it as the Bodleian–JTS group.
- 3 Among these, I am conducting my research most notably on Parma Palatina 3068 (De Rossi ital. 1), containing the Later Prophets (starting only from Jeremiah 6:28), produced in the third quarter of the fifteenth century; and *Degel Yehudah* (or Oxford Mich.Add 1a), containing the Pentateuch, produced between 1586 and 1590. These are our most extensive partial texts; all the other Judeo-Italian biblical translations (about 12 manuscripts and 2 printed versions) comprise only single or several biblical books. I am most grateful to the Yad Hanadiv Research Support Grant at the Central European University, and to the Hungarian Fellowship Committee (MÖB), as their financial support made it possible for me to have access to a great part of my sources.

ten in Italian,⁴ in Hebrew characters – mere sample texts have been studied, chiefly from the linguistic viewpoint.⁵ Moreover, this step is made from the standpoint of what I hope is a rather innovative approach; by attempting to bring to light the manner in which late medieval and early modern translations of the Bible prepared by Italian Jews contained anti-Christian polemical material. It aims at the analysis of Christological proof texts that were among the most accentuated ones in the course of Jewish-Christian religious encounters, and thus most probably formed a doctrinal fault-line between the vernacular Bibles of the two communities.

Thus, my inquiry is concerned – more than any previous study – about embedding the Judeo-Italian Bibles into their own age, by charting the approach of their authors to Christian-Jewish dispute and their relations to then-current authoritative rabbinic exegesis in polemical matters. And it has yielded some remarkable results: I have come across anti-Christian polemical material, some of which was, of course, supported by earlier exegetical authorities (some verses reveal the influence of Kimchi, ibn Ezra, the midrashim or the targumim), but others appear to be independent from, and even inconsistent with, authoritative rabbinical exegesis, and reflect an apparent effort to deny any prophetic and messianic content whatsoever of the given passages.

1. Forced audience: compulsory sermons and other missionary pressures in the Italian ghetto

To begin, it is important to briefly outline the dynamics of conversionist pressures that were at work in late medieval and early modern Italy. Most remarkably, I need to point out a memorable genre of anti-Judaic sentiment that in some Italian cities was employed theatrically to unleash a controlled, symbolic violence, which ended up reinforcing order after exhausting itself through ritual.⁶ Examples of this kind include such sacred medieval performances as the Holy Shower of Stones (*Sassaiola Santa*) in fifteenth-century Umbria, a regulated ritual in which a controlled mob stoned Jews during Holy Week, or the participation of naked Jews in the *Palio* of Siena. In Rome, the Church's need to maintain the Jewish presence coalesced with the demands of the social order. Here, especially in the sixteenth century, the violence of the lower classes was ritualised through the "sermon-as-theatre," led most of the time by apostate Jews or by Dominican and Franciscan friars. With ANNA FOA's words,

- 4 More precisely, in a literary *koine* that is commonly referred to as Judeo-Italian, but which presents differing dialectal features as well.
- 5 It is also worth noting that in the case of some important manuscripts of the biblical and the glossary tradition we are racing against time. The most important motive in charting and editing these texts is preservation: in several books of the only complete extant Judeo-Italian Bible (the Bodleian-JTS group), for example, metallic based ink was used, which is destroying the paper on which these texts were written—such is the case with the only Judeo-Italian translation of Kings; but the manuscripts are all unique for a host of reasons, such as date, Romanised texts, phrasal glosses, variant translations, exegetical choices etc. If interventions are not made, we might lose chapters of language and history, Jewish and otherwise.
- 6 See A. FOA, *Ebrei in Europa dalla Peste Nera all'emancipazione*, Laterza, Roma-Bari 2004, p.45–50, "La politica delle conversioni".

[tale] teatralizzazione scatena una violenza raffrenata e simbolizzata. [...] Come tutti gli spettacoli, lo spettacolo dell'umiliazione degli ebrei era rivolto anche e soprattutto ai non ebrei e rappresentava una valvola di sfogo, consapevole o inconsapevole, rispetto alla violenza in cui continuamente il rapporto tra ebrei e cristiani poteva sfociare a livello sociale. [...] La violenza dal basso doveva essere contenuta e ritualizzata, e le prediche con la loro carica teatrale furono uno dei mezzi adottati per controllarla, ribadendo tuttavia l'umiliazione e l'inferiorità degli ebrei.⁷

Systematic efforts to proselytise among Jews in Italy are clearly evidenced from earlier times, but were only held occasionally. In the "age of the ghetto",⁸ however, with the anti-Jewish reaction accompanying the counter-reformation, the institution of missionary activity was placed on a new basis. In the bull *Vices eius nos* of 1577, Pope Gregory XIII (1572-1585) ordered the Jews of Rome and other places in the Papal States to send a certain quota of their number on specified occasions to one of the Christian churches located in the proximity of the Jewish district, in order to hear a sermon which might open their eyes to the true faith. Seven years later, the same pope returned to the subject in the bull *Sancta mater ecclesia*, laying down more precise conditions: a set quota of males females had to attend each week the designated church (some of which still has Latin inscriptions in Hebrew letters). Since this kind of obligation could be and was sabotaged by the unwillingness of the Jews, the *lettori degli ebrei* initiated the practice of visiting the synagogue themselves, arriving usually at the end of the morning service on Saturday. In order to listen to these addresses – generally delivered by converts from Judaism whose fee was paid by the Jewish community – the audience was examined to ensure that their ears were not plugged, that they did not have any book in Hebrew letters to read secretly under the bench, and a certain aid crew, armed with rods, saw to it that they paid attention.⁹

The introduction of the conversionist sermon is documented in most Italian towns in the last decades of the sixteenth century – the most important exception was Venice, where the authorities forbade it. Though in some places the system was suspended in the eighteenth century (in Mantua, for example, it was abolished in 1699), the institution of the conversionist sermon continued in the Peninsula down to the period of the French Revolution. It was renewed after the fall of Napoleon and the restoration of papal rule, to be abolished by Pope Pius IX in 1846.

The confrontational milieu of religious encounters between Christian proselytizers and Jews in the period of our concern (especially, but not exclusively in the form of forced ser-

7 *Op. cit.*, p.48.

8 The term is widely used to indicate the period between Paul IV's bull *Cum nimis absurdum* of 1555 and the emancipation starting in the late 1840s, under the pontificate of Pius IX; see L. M. GUNZBERG, *Strangers at Home: Jews in the Italian Literary Imagination*, University of California Press, Berkeley (Cal.) 1992, 16f.

9 See A. MILANO, *Il ghetto di Roma*, Carocci Editore, Rome 1988, pp.283-306.

mons), and the field of application of the Judeo-Italian Bible,¹⁰ justify a quest for doctrinally prompted variant readings: biblical translations prepared for women and children were certainly a proper means to respond to, and compensate for, the biblical argumentation used in Christian missionary activity. Moreover, for such a research, Judeo-Italian biblical passages that not only offer anti-Christian polemical readings, but do so even at the cost of deviating from the major lines of traditional exegesis, and/or from the literal, *verbatim* technique used throughout the Judeo-Italian Bibles, deserve particular attention.¹¹

2. Christ and the Jews: polemical readings for Christological proof-texts in vernacular Bible translations in fifteenth–sixteenth-century Italy

Some technical remarks are called for as an introduction to the exploratory treatment of the translations. My tool for selecting the Biblical passages that were to be analysed was HEINZ SCHRECKENBERG's comprehensive catalogue of *adversus Iudaeos*-literature, with its revealing statistics for the biblical material utilised in the course of polemical encounters.¹² I will quote the 1471 *Bibbia volgare* (alias "Bibbia d'ottobre", as opposed to the Malermi Bible printed in August in the same year, or "Bibbia Jenson/Jensoniana", named after its printer),

- 10 The strict boundaries of this paper do not allow me to dwell on the ways of application of the Judeo-Italian biblical manuscripts. Suffice it to state here that they appear to have been assigned most of the time to the home study of women and children, as well as to elementary education. (More on this in my forthcoming doctoral dissertation. For a "starter", see U. CASSUTO, "The Jewish Translation of the Bible into Latin and its Importance for the Study of the Greek and Aramaic Versions," in *Biblical and Oriental Studies*, vol. 1 (ed. by I. ABRAHAMS), The Magnes Press, Jerusalem 1975, vol. I, esp. p.285; G. SERMONETA, *Un volgarizzamento giudeo-italiano del Cantico dei Cantici*, G.C. Sansoni, Florence 1974, esp. pp.8-9.) These translations were needed essentially because children and women "si limitavano a imparare a leggere i caratteri ebraici, ma, nel corso degli studi che seguivano, non arrivavano alla conoscenza della lingua" (G. SERMONETA, *loc. cit.*). Moreover, to a minor extent, several texts seem to have served as memory aids for the synagogal oral translator, the *meturgeman*.
- 11 Again, I have no possibility here to go into details about translation "theory" and methods of medieval and early modern Jewish translators of the Bible into the vernacular, but I have to indicate that the Judeo-Italian biblical texts, in varying degree, display a remarkable tendency toward literalism, to such an extent that the same Hebrew word is translated by one equivalent throughout these Bibles, even when, in particular contexts, they have totally different meanings. (This feature of Judeo-Italian biblical translations has received ample treatment by scholars; for details, see for example M. BANITT [alias M. BERENBLUT], "A Comparative Study of Judaeo-Italian Translations of Isaiah", Ph.D. diss., Columbia University, 1949, esp. p.31; CUOMO L. F., "Traduzioni bibliche giudeo-italiane ed umanistiche", in *Zeitschrift für Romanische Philologie*, no. 111, no. 2, 1995, pp.206–245; CUOMO L. F., "Una traduzione interlineare giudeo-cristiana del Cantico dei Cantici", in *Studi di Filologia Italiana*, no. 58, 2000, pp.53–171.) This obviously implies that the passages where the translator ignores the strict rule of literalism deserve particular attention. I also can not discuss here the possible role of censorship and auto-censorship in the formation of the texts; I would only indicate to have found censorial notes only in *Degel Yehudah*, by censors Camillo Jaghel (1613) and Renato da Mod[en]a (1626), on folios 386v and 645r (the last page), of which the latter reads: "Non è contra alli canonici ecc.ti".
- 12 H. SCHRECKENBERG, *Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte und ihr literarisches und historisches Umfeld*, 3 vols., Peter Lang, Frankfurt am Main 1995-1997. The fourth volume deals with visual representations, see idem, *Christliche Adversus-Judaeos-Bilder: das Alte und Neue Testament im Spiegel der christlichen Kunst*, Peter Lang, Frankfurt am Main 1999.

prepared by an anonymous translator (probably hugely indebted to previous manuscript translations), as it appears in the modern edition by CARLO NEGRONI.¹³ The Vulgate passages – the Dominican translator’s source texts – are taken from the Sixto-Clementine Vulgate (b),¹⁴ while the Hebrew will be cited from the *Biblia Hebraica Stuttgartiensia* (itt).¹⁵ All quotations from Jewish exegetes were found in MENAHEM KOHEN’s edition of the Rabbinical Bible.¹⁶ My source for identifying the New Testament occurrences of Old Testament quotations, was the NESTLE-ALAND *Novum Testamentum graece*.¹⁷ As for the methodology of transliteration of Judeo-Italian texts, I based my methods on ALAN FREEDMAN’s guidelines, with the aim to offer a transliteration that is at the same time faithful to the original and serviceable.¹⁸

2.1 Anti-Jewish polemical readings in Christian translations

I have come across, in the earliest printed Italian Christian Bibles, several anti-Jewish readings – chiefly paraphrastic translations – that reflected then-current stereotypical imagery about Jews (and were not grounded in their source texts in the Vulgate). Below, I am going to point out two of these, to show that biblical translation served as the stage of Christian–Jewish polemics in late medieval and early modern Italy, even outside the Jewish communities.

Shylock at the cross: Zechariah 12:10

Bibbia volgare, 8:356-357

E spargerò sopra la casa di David, e sopra li abitatori di Ierusalem, lo spirito della grazia; **e lo prezzo raduneranno a me, il quale loro amarono**; e piangerannolo di pianto, quasi come uno solo figliuolo, e dorrannosi sopra lui, sì come si suole dolere sopra uno che sia primogenito.

- 13 C. NEGRONI (ed.), *La Bibbia Volgare secondo la rara edizione del 1 ottobre MCCCCLXXI*, 10 vols., Gaetano Romagnoli, Bologna 1882-1887. Two editorial indications were applied in the text: Negrone enclosed in parentheses the translator’s comments and paraphrases that in the incunabular were not marked to be different from the Biblical text itself. Moreover, he used square brackets wherever he found that an Italian word (mostly negative particles or prepositions) was, due to the copyist’s carelessness, missing from the print. Apparently, NEGRONI also adapted the orthographical conventions of his own time: the Malerbi incunabular that I had opportunity to consult reflects a much earlier orthography.
- 14 *Biblia Sacra iuxta vulgatam versionem*, ROBERT WEBER OSB (ed.), BONIFATUS FISCHER OSB and JEAN GRIBOMONT OSB, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1969. Both in the case of the Vulgate and the *Biblia Hebraica*, I am aware that the manuscripts used by the translators may have contained different Latin and Hebrew texts from those contained on the modern editions, but such differences are usually irrelevant (of grammatical or orthographical nature), and the modern editions indicate the major variations in their critical apparatus, which I have also considered.
- 15 *Biblia Hebraica Stuttgartiensia, editio funditus renovata*, K. ELLIGER and W. RUDOLPH (ed.s), fourth ed. (Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1990). In the Hebrew texts *Ketiv* is marked by [1], *Qeri* by [2].
- 16 M. KOHEN (ed.), *Mikra’ot Gedolat “Haketer”*, Bar Ilan University, Ramat Gan 1999.
- 17 *Novum Testamentum graece*, ERWIN NESTLE and KURT ALAND (ed.s), 25th edition, United Bible Societies, London 1971.
- 18 A. FREEDMAN, *Italian Texts in Hebrew Characters: Problems of Interpretation*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1972, pp.52-73.

↳

et effundam super domum David et super habitatores Hierusalem spiritum gratiae et precum et aspicient ad me quem confixerunt et plangent eum planctu quasi super unigenitum et dolebunt super eum ut doleri solet in morte primogeniti

Zechariah's prophecy is quoted in the Gospel of John at the scene when one of the soldiers standing nearby the cross pierces the side of Jesus with his spear.¹⁹ Furthermore, in Revelations, it bears reference to the second, glorious coming of Christ, when "every eye will see him, they also, who pierced him."²⁰ The highlighted passage of the *Bibbia volgare* ("and they will gather for me the price that they loved"), is particularly remarkable here, just because it differs from both the Vulgate and the New Testament. In fact, the Dominican translator completely ignored how the Vulgate quotes Zechariah in both the Gospel of John (*transfixerunt*) and in Revelations (*pupugerunt*). He is not in agreement either with the other Venetian Dominican Bible of 1471, that of NICCOLÒ MALERMI, which follows the Vulgate, "et lor guardarono a me che hanno cōficto."²¹

Instead, the anonymous Dominican translator appears to have been led purely by anti-Judaic sentiments. Beyond his will to allude here to the thirty pieces of silver,²² the price of the betrayal, and to LUKE's remark that the Pharisees were covetous,²³ he appears to be motivated by one of the leading issues in the Italian mendicant offensive against Jews: the opposition to lending money at interest, practised by Jewish loan-bankers.

Rejected traitors: Daniel 9:25-26a

Bibbia volgare, 8:78-79

Sappi adunque, e considera che dall' uscita della parola, che Ierusalem si debba edificare persino a **Cristo duca**, saranno ebdomade [sette ed ebdomade LXII]; e sarà edificata la piazza (cioè Ierusalem) e li muri nella brevità del tempo.

E dopo LXII ebdomade sarà ucciso **Cristo, e non sarà più suo il popolo lo quale lo negarà.**

↳

scito ergo et animadvertite ab exitu sermonis ut iterum aedificetur Hierusalem usque ad christum duces ebdomades septem et ebdomades sexaginta duae erunt et rursus aedificabitur platea et muri in angustia temporum et post ebdomades sexaginta duas occidetur christus et non erit eius

The cryptic numerical calculations of Daniel in chapter 9 are not referred to in the New Testament. Nevertheless, they were extensively quoted in the course of medieval Jewish-Christian polemical encounters, to such an extent that they formed a hot topic of controversy at the Barcelona disputation in 1263.²⁴ The fact that also Italian Christians grasped this

19 JOHN 19:37.

20 Rev. 1:7. See also MATTHEW 24:30.

21 Also the Calvinist GIOVANNI DIODATI (1607) is at the same position here, translating "e riguarderanno a me, che hauranno trafitto".

22 MATTHEW 27:3.

23 LUKE 16:14ff.

24 See HYAM MACCOBY, *Judaism on Trial: Jewish-Christian Disputations in the Middle Ages* (Littman Library, London 1983), 123f.

Scripture as a suitable place for anti-Judaic polemics is evidenced by the paraphrastic insertion of the Dominican translator for the elliptical ending formula. Thus *occidetur christus et non erit eius* (approx. “the Anointed One will be slain and will have nothing” or “will have no one”) is straightforwardly put in the sense of the rejection of Israel: “the people that will deny him will not be his any more.”

2.2 Anti-Christian polemical readings in Jewish translations

In the case of the verses that display anti-Christian polemical tendencies, I also quote the Christian translations to indicate the Christological interpretation of these verses that Jewish translators may have been seeking to oppose.

The begetting: Psalms 2:7-9

Can. Or. 11, 27r

Racconto per statuto A²⁵ disse a me **figliol mio sei tu, oi oggi creai te**. Domanda' a me e darò a te genti tua eredità e tua possessione li fini de la terra. Diromperai essi con verga di ferro como vaso di vasellaro ne farai di essi peççi.²⁶

ו

אִסְפָּרָה אֶל חֵק יְהוָה אֲמַר אֵלַי בְּנֵי אֱתָה אֲנִי הַיּוֹם יִלְדֶתֶיךָ:
שָׂאֵל מִמֶּנִּי וְאֶתְנָה לָּוִים נִחְלָתֶךָ וְאֶחָזֶקֶת אֶפְסֵי־אָרֶץ:
תִּרְעַם בְּשִׁבְט בְּרִזְל כִּכְלֵי יוֹצֵר תִּנְפְּצֵם:

Bibbia volgare, 5:149-150

Il Signore disse a me: **tu sei il mio figliuolo, io oggi t'ho generato**.

Addomanda a me, e io ti darò genti per la tua eredità, e li termini della terra in possessione tua. Tu reggerai loro in verga ferrea; sì come vaso di terra, fatto per mano del figolaio, spezzerai loro.

ו

*Dominus dixit ad me filius meus es tu ego hodie genui te
postula a me et dabo tibi gentes hereditatem tuam et possessionem tuam terminos terrae
reges eos in virga ferrea tamquam vas figuli confringes eos*

This Psalm is directly quoted or referred to several times in the New Testament concerning Christ: his takeover and overall dominion over his enemies were supported through the last verses,²⁷ while the highlighted section in verse 7, according to Paul's interpretation, refers to his resurrection as a spiritual childbearing.²⁸ In Hebrew it appears to have the same inter-

25 A' stands for 'aleph, which replaces the *tetragrammaton* in the Can.Or. and JTS manuscripts because of the taboo on the name of God.

26 Note the pleonasm in *ne farai di essi*.

27 Rev. 2:26; 12:5; 19:15. The first verses of the Psalm, bearing witness against the contemporary rulers of the early Church, are quoted in Acts 4:25-26.

28 Acts 13:33. See also Christ the “firstborn from the dead”, in Colossians 1:18, or the “firstfruits of the dead”, in 1 Corinthians 15:20.

pretation, as it is cited together with Psalm 110, meaning that the “generation” happened when Christ was appointed to minister as High Priest.²⁹ Accordingly, the *Glossa ordinaria* to this verse reads ‘*Hodie.*’ *Etsi possit accipi de die qua secundum hominem natus est, tamen hodie quia praesentiam significat, de sempiterna generatione sapientiae Dei accipiatur.*³⁰

Yalad, the Hebrew verb here, in the Hebrew Bible expresses either “to bring forth, bear” (as a mother) or “to beget” (as a father).³¹ Authorities of Jewish exegesis understood it here as a kind of “adoption” or “nomination” of David by God through the act of appointing him king over Israel. In RASHI we read³² “‘You are my son’ – you are a leader of Israel that is called ‘My firstborn son.’³³ Because they all depend on you, David, you are called my son. ‘I this day’ – today, on the day when I crowned you as king over my sons. ‘Have I begotten you’ – so that you can be called my son, and be as dear as a son, all in merit of the people of Israel”. Similarly we find Solomon referred to as a son: “‘I will be his father and he will be my son’”.³⁴ The Targum retains the point that David was worthy of being called God’s son on his own merit: “HaShem said: ‘you are as dear to me as a son to his father, pure and innocent as a son on the day he is born to his father’”.

The Judeo-Italian translator betrays an effort to avoid any term that might be taken as indicating generation of a son by his father, and renders *yalad* by “create” – even at the cost of deviating from the major lines of exegesis. Moreover, doing so he breaks his strict rules for literalism. In fact, *yalad* is translated within the same Judeo-Italian Bible also by the word used here in the Christian translations: “Se io faccio venire al dolore del parto e non farò partorire disse A’ se io che fo **generare** e ritengo desse l’Iddio tuo” (Isaiah 66:9, JTS L667, 240r). Therefore, in all probability, his use of *creare* attests an avoidance technique against Christological exegesis.

Palm Sunday: Zechariah 9:9

Parma Palatina 3068, 143v

Allegriti in nimio jenta de Çion steremisci jenta de *Yerushalaim* ecco re tuo virrà a ti justo e **salvato** esso povero e cavalca supera asino e supera puledero figli de aseni

ו

גִּילִי מְאֹד בַּת־צִיּוֹן הָרִיעִי בֵּת יְרוּשָׁלַם הִנֵּה מֶלֶכְךָ יָבוֹא
לְךָ צַדִּיק וְנוֹשָׁע הוּא עֲנִי וְרָכַב עַל־חֲמֹר וְעַל־עִירְבַנְאֲתָנוֹת:

Bibbia volgare, 8:347

29 Hebrews 1:5; 5:5; 7:28.

30 WALAFRIDUS STRABUS, *Opera Omnia*, in *Patrologiae cursus completus, series latina* 113 (ed. by J.-P. MIGNE), Paris 1841-1857; facsimile reprint, Brepols, Turnhout 1982-1993), cols. 846, 847.

31 See, for example, Genesis 4:1, 18.

32 The English translation of Rashi’s following comment is that of N. SCHERMAN and M. ZLOTOWITZ (ed.s), *Tehillim: A New Translation with Commentary Anthologized from Talmudic, Midrashic and Rabbinic Sources* vol. I, Mesorah Publications, New York 1987, p.68f.

33 Exodus 4:22.

34 2 SAMUEL 7:14.

Allègrati, figliuola di Sion; e loda Iddio, [figliuola di] Ierusalem. Ecco il tuo re viene giusto e **salvatore**; egli sarà povero, e cavalcherà l'asina, e sopra lo puledro figliuolo dell'asina.

ו

exulta satis filia Sion iubila filia Hierusalem ecce rex tuus veniet tibi iustus et salvator ipse pauper et ascendens super asinum et super pullum filium asinae.

The original participle of the highlighted verb (*yasha'*, "to save, deliver") is in a passive verb-stem (that is, it means in fact "saved", rather than "saviour"). Nevertheless, the Aramaic translation rendered it by the active voice: "behold, your king comes to you, he is righteous and brings deliverance, meek and riding upon an ass, and upon a colt the foal of a she-ass".³⁵ Medieval commentators appear to agree with this reading as they point to either the Messiah or Nehemiah as the saviour foretold in the prophecy. In RASHI we read "Behold, your King comes unto you" – it is not possible to explain this in any way other than referring to the Messiah King, about whom it is written "and his dominion [will be] from sea to sea,"³⁶ and we did not find such a ruler in Israel in the time of the Second Temple". IBN EZRA proceeds by quoting sages who argue for different identities for the promised deliverer.

For Christians, the fulfilment of this verse was declared in the New Testament at Jesus' triumphant entry into Jerusalem.³⁷ It may have been due to some pressure of Christian exegesis that the Jewish translator ignores all his authorities. In fact, he chooses the passive voice by translating "saved" – understanding probably "saved in battle"³⁸ – instead of the traditional reading, "saviour" (and by doing so, he happens to follow the plain meaning of the Hebrew original). The importance of his deviation from the Targum of this word is stressed by the fact that he prefers "people of Zion, people of Jerusalem" found in the Targum, in contrast to the Hebrew text, which has "daughter of Zion, daughter of Jerusalem."

The resurrection: Psalms 16:9-10

Can. Or. 11, 30r

Se allegra il cor mio e se rallegra l'anima mia ancora il corpo mio abiterà sicuramente.
Per ché non lassarai l'anima mia alla **fossa** non darai il mesiricordioso tuo per vedere la **fossa**.

ו

לְכֵן שָׂמַח לְבִי נִיגַל כְּבוֹדֵי אֲפֻבְשָׁרַי יִשְׁכֵּן לְבֵטַח:
כִּי לֹא־תַעֲזֹב נַפְשִׁי לְשֵׂאוֹל לֹא־תִתֵּן חֲסִידֶךָ לְרֵאוֹת שְׁחַת:

Bibbia volgare, 5:178

Per questo il mio cuore s'è rallegrato, e la mia lingua dimostrò letizia; e sopra tutto la mia carne si riposerà in speranza.

35 The English translation of this Targumic section is taken from M. McNAMARA, *The Targum of the Minor Prophets*, T. & T. Clark, Edinburgh 1989, p.205.

36 Zechariah 9:10.

37 Matthew 21:5; John 12:15.

38 *Yasha'* is probably used in this sense in other Biblical contexts; see Deuteronomy 33:29, and Isaiah 30:15.

Però che tu non lascerai l'anima mia nello **inferno**; nè darai il santo tuo, che venga in **corruzione**.

ו

propter hoc laetatum est cor meum et exultavit lingua mea insuper et caro mea requiescet in spe

quoniam non derelinques animam meam in inferno non dabis sanctum tuum videre corruptionem

This passage received its New Testament interpretation as biblical evidence for the resurrection of Christ first by Peter, who quoted it in his sermon at Pentecost, then by Paul preaching in the synagogue of Antioch (of Pisidia).³⁹ Christian translators follow LUKE, who took the two members of the parallelism in the sense of escaping “hell” and physical “corruption” in Acts; hence, “you will not leave my soul in hell, neither will you give your righteous one to see corruption”.

Medieval Jewish interpreters differ in their explanations to this verse. RASHI explains that David made this confession after having repented from his sin and having been assured that he would not die for it.⁴⁰ In his view the Psalm is to be understood as follows: “you will not leave me in the pit [of sin], neither will you give your righteous one to see the grave”.⁴¹ For DAVID KIMCHI, however, the second clause of the parallelism is a repetition of the previous thought with different words. KIMCHI appears to follow the Talmudic tradition that lists both *sheol* and *shachat* as two of the seven names for *Gehinnom*.⁴² The Jewish translator, following the latter view, reveals that in certain cases he is ready to deviate from literalism, if this choice is supported by strong exegetical tradition. In the case of this Christological proof-text, his choice may have also been motivated by anti-Christian polemics.

The High Priest: Psalm 110

Can. Or. 11, 30r

Detto de A' al signor mio sedi da la destra mia in fino a tanto che io porrò li nemici toi scabello de piedi toi.

La virga de la forteçça tua manderà A' da Çion a dominare intra li nimici toi.

Il popolo tuo volontariamente nel dì del esercito tuo nelli adorneçi⁴³ de la santità da la volva dal alba per e la rosata del tuo nascimento.

Giurò A' e non si voltarà **tu sei maggiore per sempre per caosa esser tu re de giuștiça.**

ו

נאם יהוה לאדני שב לימיני עד-אשית איבויך קדם להגליך:

מטה-ענך ישלח יהוה מציון רדה בקרב איבויך:

עמד נדבת ביום חילך בהדר-קדש מרחם משחר לך של ילדתיך:

נשבע יהוה ולא ינחם אותה-כהן לעולם על-דברתי מלכי-צדק:

39 Acts 2:25-28; 13:35.

40 See 2 SAMUEL 12:13.

41 N. SCHERMAN and M. ZLOTOWITZ (ed.s), *Tehillim: A New Translation with Commentary Anthologized from Talmudic, Midrashic and Rabbinic Sources* vol. 1, Mesorah Publications, New York 1987, 197ff.

42 Talmud Bavli, Eruvin 19a.

43 Must be a dialectal form for *adornati*.

Bibbia volgare (Ps. 109) V:196-200

Disse il Signore al Signore mio: sedi alla destra mia, insino ch' io ponero li tuoi nemici, come scabello de' tuoi piedi.

Il Signore manderà la bacchetta della virtù tua di Sion; signorizza in mezzo de' nemici tuoi.

Sarò teco nel principio, nel dì della virtù tua, nella luce de' santi; prima che lucifero, del ventre te generai.

Giurò il Signore, e non si pentirà; **tu sei sacerdote in eterno secondo l' ordine di Melchisedec.**

ᵛ

dixit Dominus Domino meo sede a dextris meis donec ponam inimicos tuos scabillum pedum tuorum

virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion dominare in medio inimicorum tuorum tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum ex utero ante luciferum genui te

iuravit Dominus et non paenitebit eum tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech

The Epistle to the Hebrews cites this verse to support the idea that the Levitical priesthood, and the order of Aaron have been substituted by the ministry of Jesus, the High Priest after the order and in the likeness of Melchizedek.⁴⁴ The renewal of priesthood brings along with it the corollary that “the former commandment is set aside because of its weakness and uselessness.”⁴⁵ Besides that, the first verse of this psalm appears in the controversy between Jesus and the Pharisees: the latter are reduced to silence by Jesus' question: why is the Messiah called the son of David, if David himself calls him Lord?⁴⁶ The answer of later Jewish exegetes: God was speaking to Abraham in the psalm, promising to him that his sons' sons will be kings and priests. Furthermore, according to both RASHI and IBN EZRA, what God said was entirely fulfilled in the time of David's sons.⁴⁷ They interpret the controversial verse as follows: “according to Malchizedek's word, God decided that the priesthood should stem from Abraham”.

The Italian Jewish translator does not take into account this exegetical background. Instead, he accurately follows the Targum by writing “superior” (*maggiore*) for “priest,” thus eliminating the reference to priesthood, and introducing in an unusually jolty way (*per cosa esser tu*, instead of “in the manner, mode”) a literal translation for the proper name of Malchizedek (*re de giustizia*⁴⁸). In this way the historical figure of Salem's King is dissolved in the translation without a trace, and the outcome (“you are a leader forever for the reason that you are a king of justice”) is quite different from what it would be by a literal translation (“you are a priest according to the manner of Melchizedek”). The following of the forced and certainly doctrinally prompted Aramaic translation to this Psalm, in contrast to

44 Hebrews 5-8.

45 Hebrews 7:18.

46 MATTHEW 22:44; MARK 12:36; LUKE 20:42; ACTS 2:34-36; HEBREWS 1:13.

47 See N. SCHERMAN and M. ZLOTOWITZ (ed.s), *Tehillim: A New Translation with Commentary Anthologized from Talmudic, Midrashic and Rabbinic Sources* vol. 2, Mesorah Publications, New York 1987, 1341ff.

48 Naturally, in his own specific narrative context the Jewish translators do not circumscribe Melchizedek: Genesis 14:18 (Mich. Add. 1a, 39r): “e Malki-çedeq re de Shalem trasse pane”; (Can. Or. 10, 10r) “e Malki-çedeq re de Shalem cavò pane”.

other lines of exegesis, shows a remarkable sensitivity towards the Christian message on the supersession of Israel's divine service.

3. Conclusions and considerations for further study

The outcomes of the comparative analysis of the Christian and the Judeo-Italian Bibles offer a number of points for a conclusion. Our quest for polemical readings in the translations prepared by Jews has covered texts in which the semantic field of the Hebrew original allowed for more than one solution in Italian. In the above sample texts submitted to analysis in chapter 2. 2, the choice the Jewish translator went to a reading that may have been prompted by anti-Christian polemics. With regard to the exegetical authorities, the translator's solutions can be arranged into the following categories: (1) he either follows a unanimous exegetical tradition – that may have stemmed from anti-Christian polemics as well; or (2) he picks the polemical variant out of a contradictory exegetical tradition; or (3) he introduces a polemical reading ignoring or contradicting all exegetical authorities. Moreover, in case (2) he is ready to contradict all other exegetes to favour the Targum's polemical reading, but he does not follow the Aramaic translation if it has additions to the text. Literalism also seems to be a rather flexible principle in the case of Christian proof-texts, but additions would go beyond that limit. Finally, the occurrence of anti-Judaic polemical insertions and paraphrases in the Dominican translation (that we have seen in chapter 2.1) certainly points to "hot topics" in Christian-Jewish conflicts current at the time and in the place of its preparation. In the texts investigated above, two of these were found: the rejection of Israel and the Jews' greed for money.

Beyond the Judeo-Italian Bibles, it is also worth focusing on the exegetical choices and the polemical/apolemical character of the Bible translation prepared by a another branch of Judaism residing in North-Central Italy in the period of my concern, namely, the *converso* community, which embraced Judaism openly, to a lesser or greater degree, depending mostly on the political climate of their destinations.⁴⁹ *Converso* leaders took good care to preserve a considerable degree of Christian appearance, so as to protect, in the era of ghetto Judaism, their embattled minority from the oft-changing *Judenpolitik* of the Church of the counter-reformation struggle and from the tireless efforts of the Spanish crown to suppress, and even hunt down, heretical emigrants. Dissimulation can be detected in a variety of their publications, starting with the "amphibious" character of their biblical translation to Spanish, the Ferrara Bible. In fact, this Bible appeared in both a Jewish and a "show-off" Christian version, which indicates that Jewish communities in early modern Italy did not only use vernacular Bible translation as "antiserum", but also as "baptism certificate". There is good reason to believe that an accurate analysis would reveal a host of textual differences, and thus would provide substantial information as to the dynamics of the *conversos'* approach to the Scriptures and to Christian–Jewish polemics.

Such quests for polemical readings in these communities' Biblical translations, I hope, will not only contribute to our understanding of an important, and still unexplored, chapter of Christian–Jewish relations, and to a comprehensive exegetical treatment of unique biblical corpora, but will also shed some light on the long-term developments of the bibli-

49 For my doctoral dissertation, in fact, I am also conducting a similar survey on the Ferrara Bible.

cal material used in polemics since the birth of Christianity. In fact, it may well highlight the creative approach towards exegesis by Bible translators in different Jewish communities in early modern Italy, who countered Christian missionary zeal by using translation as an “antiserum” even at the cost of stretching the traditional boundaries of Scriptural interpretation.

Bibliography of secondary literature referred to in this paper

- BANITT, M. [*alias* BERENBLUT M.], “A Comparative Study of Judaeo-Italian Translations of Isaiah”, Ph.D. diss., Columbia University, 1949.
- CASSUTO, U., “The Jewish Translation of the Bible into Latin and its Importance for the Study of the Greek and Aramaic Versions,” in *Biblical and Oriental Studies*, vol. 1 (ed. by ISRAEL ABRAHAMS), The Magnes Press, Jerusalem 1975, vol. I, 285–298. [Written in 1949 on the basis of a public lecture delivered in 1943.]
- CUOMO, L.F., “Traduzioni bibliche giudeo-italiane ed umanistiche”, in *Zeitschrift für Romani-sche Philologie*, no. 111, no. 2, 1995, pp.206–245.
- CUOMO, L.F., “Una traduzione interlineare giudeo-cristiana del Cantico dei Cantici”, in *Studi di Filologia Italiana*, no. 58, 2000, pp.53–171.
- FOA, A., *Ebrei in Europa dalla Peste Nera all’emancipazione*, Laterza, Roma–Bari 2004.
- FREEDMAN, A., *Italian Texts in Hebrew Characters: Problems of Interpretation*, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1972.
- GUNZBERG, L.M., *Strangers at Home: Jews in the Italian Literary Imagination*, University of California Press, Berkeley (Cal.) 1992.
- KOHEN, M. (ed.), *Mikra’ot Gedolot “Haketer”*, Bar Ilan University, Ramat Gan 1999.
- MACCOBY, H., *Judaism on Trial: Jewish-Christian Disputations in the Middle Ages*, Littman Library, London 1983.
- MCNAMARA, M., *The Targum of the Minor Prophets*, T. & T. Clark, Edinburgh 1989.
- MILANO, A., *Il ghetto di Roma*, Carucci Editore, Rome 1988.
- NEGRONI, C. (ed.), *La Bibbia Volgare secondo la rara edizione del 1 ottobre MCCCCLXXI*, 10 vols., Gaetano Romagnoli, Bologna 1882-1887.
- SCHERMAN, N. and ZLOTOWITZ, M. (ed.s), *Tehillim: A New Translation with Commentary Anthologized from Talmudic, Midrashic and Rabbinic Sources*, Mesorah Publications, New York 1987.
- SCHRECKENBERG, H., *Die christlichen Adversus-Judaeos-Texte und ihr literarisches und historisches Umfeld*, 3 vols., Peter Lang, Frankfurt am Main 1995-1997.
- SERMONETA, G., *Un volgarizzamento giudeo-italiano del Cantico dei Cantici*, G.C. Sansoni, Florence 1974.

László Fekete

Opera omnia con melodie religiose ebraiche. Le parafrasi salmodiche di Benedetto Marcello

La serie delle parafrasi salmodiche, intitolata *Estro poetico armonico*¹, è forse tra le opere più particolari di BENEDETTO MARCELLO, compositore veneziano settecentesco: le 11 intonazioni annotate, sentite presso le sinagoghe tedesche e spagnole dal veneziano, oltre ad essere inevitabili, sono di particolare importanza per la scienza musicale ebraica.

MARCELLO è stato un'artista multiforme e una persona di riguardo nella vita pubblica, di religione non ebraica. Qual è stato mai il motivo che ha spinto il maestro a scoprire i mondi delle melodie ebraiche e dei canti arcaici greci ritrovati in un manoscritto? Perché ha fatto tali ricerche il compositore, da cui prende nome il conservatorio di Venezia, nato in una famiglia dal passato più che millenario, di patrizi colti, con un fratello, Alessandro, anch'egli compositore di fama altrettanto grande, che non dovette mai patire la povertà, che è stato membro dell'amministrazione comunale, governatore (provveditore) di Pola, ciambellano di Brescia, uomo di belle lettere e giureconsulto?

Secondo gli studiosi, ha composto qualcosa di significativo in qualunque genere musicale si sia impegnato.² Il padre gli insegnò a suonare il violino insieme a suo fratello, Alessandro, che è diventato famoso dopo un suo concerto per oboe. Il nome di Benedetto, nonostante egli si ritenesse *nobile dilettante*, grazie, oltre che alla sua musica straordinaria, anche alla sua preparazione teorica approfondita, è reperibile in ogni enciclopedia musicale, nei trattati esigenti e dettagliati di musicologia. I suoi maestri di composizione erano stati Francesco Gasparini e Antonio Lotti; il suo nome di insegnante è stato onorato da due suoi allievi di pregio, Faustina Bordoni, cantante acclamata alla sua epoca, e Baldassare Galuppi, compositore apprezzato anche oggi.³

Spinto dagli entusiasmi giovanili, ha dato inizio alla sua impresa più grande, *l'Estro poetico armonico*. Le parafrasi del testo biblico tradotte in italiano, collegate al nome del re Davide, sono opera di GIROLAMO ASCANIO GIUSTINIANI, che, per rendere più accattivante il testo dei Salmi, l'ha ampliato con una modesta quantità di ornamenti. Queste amplificazioni del testo però potevano essere scritte solo partendo da un testo autentico, non potevano essere realizzate ad arbitrio: la fonte di queste parafrasi bibliche, non rimate, di libera forma poetica e metrica che si riferiscono all'interpretazione della Sacra Scrittura, è costituita dalla Vulgata.

Secondo ELEANOR SELFRIDGE-FIELD – redattrice del catalogo delle opere dei fratelli MARCELLO – dopo il Cinquecento il rimaneggiamento dei Salmi in lingua nazionale non è stato infrequente né nell'Europa protestante, né in quella cattolica. La cosa insolita nelle opere del GIUSTINIANI è il carattere poetico "saporito" (delicato), senza rima, attento alla purezza del testo ebraico – contrariamente al guazzabuglio e all'artificiosità di tante trascrizioni del suo

- 1 L'opera è stata scritta (composta) tra gli anni 1724-1726
- 2 JÁNOS MALINA, "Benedetto Marcello, compositore stravagante", in *Muzsika*, novembre 1992, p.26.
- 3 ANDRÁS SZÉKELY, "Benedetto Marcello, *L'Estro poetico-armonico*", in *Studi di scienza musicale* 1995-96, Budapest, p.44.

tempo. Sia il poeta che il compositore hanno evitato consapevolmente mezzi di espressione amplosi e abbaglianti.⁴

La sorte ha dato a MARCELLO la possibilità di (ri)elaborare cinquanta salmi. Nel suo saggio già menzionato, ANDRÁS SZÉKELY ritiene singolare l'impresa:

Nei secoli della musica rinascimentale e/o barocca c'erano alcuni compositori ebraici che hanno adattato (elaborato) le melodie legate alla pratica religiosa in conformità all'esercizio di musica d'arte della loro epoca, ma, in base alle nostre nozioni attuali, appare del tutto straordinario l'incorporamento delle melodie di sinagoga nell'opera di un musicista non ebreo e in particolare nell'opera di un patrizio veneziano. Aumenta la stranezza e la bizzarria della situazione anche l'elaborazione delle intonazioni gregoriane nei salmi, identici alle melodie ebraiche (adattate, fondamentalmente ad altro contesto).

Le melodie da lui raccolte nelle sinagoghe sono tutte contenute nei volumi I-III-IV. della collezione di ca. otto volumi, e non sono solo contenute, ma fanno anche parte dell'opera stessa! Rimanda più di ogni altra cosa alla sua tecnicità il metodo di cambiare la direzione di scrittura della partitura: infatti, conformemente ai sottotitoli ebraici, sia testo che melodia procedono da destra a sinistra⁵. La sua annotazione è omofonica (monodica), di segnalazione ritmica semplificata, non divisa in battute. Nelle intonazioni di preghiera che risuonano undici volte nelle dieci opere, la continuazione marcelliana è avviata dal motivo ripetuto e strumentato della melodia in questione.

Le relazioni tra MARCELLO e gli ebrei veneziani sono ipotizzabili in base a vari fattori: da ufficiale pubblico doveva incontrare gli esperti finanziari ebrei, rispettati nella vita cittadina, che vivevano nei ghetti, fittamente abitati, delle città-stato insieme ai loro coreligionari; le proprietà immobiliari della famiglia MARCELLO si trovavano lungo le strade che conducevano ai ghetti; inoltre, i suoi interessi, la sua cultura letteraria e teologica e i compiti della vita pubblica, probabilmente stimolavano e portavano con sé visite occasionali alle liturgie comunitarie delle sinagoghe. (Ascolto del disco: *Maoz cur j'suáti* - לָאֲרִשִׁי רוֹצֵ זְוֵעַם וְלָאֲרִשִׁי רוֹצֵ זְוֵעַם e l'aria *De la vita 'l retto calle*)⁶

Nella premessa all'opera, dove fa mostra anche delle sue virtù di musicologo attento alla comparazione, il poeta della musica – dotato di una aspirazione scientifica nella scrittura – riferendosi a Bach e ai grandi pensatori antichi,⁷ mette in evidenza alcuni aspetti importanti e istruttivi. Veniamo a sapere della sua intenzione di ripristinare il suono stilisticamente corretto della musica religiosa. Ha evitato consapevolmente le soluzioni teatrali per la musica e per i libretti, mentre nei generi laici ha avuto una produzione assai fertile (più di

4 "si sono altersi sfuggiti que' gonfi poetici termini e quelle lusinghevoli digressioni". *L'Estro poetico-armonico*, Tomo Primo, 2. (trad. di ÉVA LAX), *Muzsika*, novembre 1992; p.31.

5 Oggi la situazione è peggiore, perchè le pubblicazioni delle partiture ebraiche – presumibilmente obbedendo alle esigenze internazionali – insistono nell'immagine di lettura in direzione da sinistra a destra, mentre le sillabe sotto le note si leggono solo in direzione opposta, ossia da destra a sinistra.

6 *Má oz cur*, prima strofa della poesia di preghiera per Chanukkà, i *Salmi di Davide*. Interpretata da *Rinat Shaham* mezzosoprano e dal gruppo *Fuoco e Cenere*, direttore artistico *Jay Bernfeld* – ATMA, *Baroque* 2001

7 BENEDETTO MARCELLO, "Prefazione al I volume dell'*Estro poetico-armonico*", Venezia 1724 (trad. di ÉVA LAX), *Muzsika*, novembre 1992, pp.31-34.

quattrocento cantate, di libretti per opere liriche, per serenate, per cantate e di pamphlet ironici sull'interpretazione dell'opera lirica)⁸. Il suo ideale è stato un canto religioso vario che si collega a un testo *comprensibile (intelligibile)*, di stile solenne, che ignora i motivi insignificanti ed è disposto con gravità, che rievoca le liturgie antiche e che risuona nelle deposizioni musicali di uno, al massimo due voci, canto a cui si associa attivamente la comunità che prega. Nel sottolineare l'importanza dell'omofonia che suscita le emozioni e le passioni, si appella ugualmente agli ebrei, alla liturgia nei santuari di Gerusalemme, ai Fenici, a Platone e ai greci. Leggendo le sue righe, veniamo a sapere che prima del secolo XI il canto contemporaneo delle varie voci formava una melodia identica. Anche l'accompagnamento strumentale (musicale) risuonava sotto il segno di quest'identità e se ne differenziava solo raramente, solo per alcuni suoni. Nemmeno del modo degli antichi di concepire l'armonia è possibile parlare secondo la storia musicale contemporanea:

[...] l'armonia, per cui noi intendiamo la varia mescolanza dei suoni e di strumenti musicali, dagli antichi non era altro che la successione diversa degli intervalli semplici e complessi, la melopoia. [...] I loro canti e le parti strumentali non confondevano le parole, non offuscavano il loro significato. Se capitava che un coro, composto di numerosi membri, cantava insieme, tutte le parole venivano pronunciate contemporaneamente, non si sentivano delle ripetizioni smisurate o confuse, nè dei passaggi vuoti, ogni intervallo era totalmente percettibile (udibile) e dilettevole⁹.

Ritiene quindi di grande importanza l'effetto all'unisono e il suono, detto *modus*, di alcuni motivi che provocano emozione (nella terminologia ebraica dal così detto *nuszach*). Il suo ideale è l'antichità "robusta e di grave semplicità". (Canto a cappella: *לְאֲרִשֵׁי תְּאֻצְבֵּ*)¹⁰

A suo avviso, l'altezza del suono che tocca le estremità, la polifonia contrappuntata, non attirano abbastanza l'attenzione, così l'ascoltatore si distrae; tutto ciò nel corso del rito non raggiungerebbe il suo obiettivo, dove lo scopo sarebbe appunto la presenza attiva di tutti i presenti. Invece di enfatizzare il suono soprano, MARCELLO dà più rilievo al registro del contralto che sta più vicino alla fascia del suono della gente comune. Possiamo quindi constatare che, nella sua concezione, le cose essenziali sono il registro del suono, il metodo d'uso del canto religioso, in breve lo stile religioso (stile di chiesa). Per sottolineare l'importanza della funzionalità e del canto contemporaneo di tutti, la partecipazione attiva viene a sostituire il criterio usuale/tradizionale, nel quale l'ascoltatore non poteva uscire dal proprio ruolo e rimaneva passivo di fronte all'esecutore del pezzo musicale. Un suo commento degno di attenzione è che nemmeno la così detta *bellezza del suono* acquista un ruolo primario nella sua prospettiva:

[...] non dobbiamo pensare che se i suoni stonati, che differiscono l'uno dall'altro, fanno vibrare l'aria in modo così ruvido da torturare notevolmente il nostro udito, essi

8 *Il teatro alla moda* intorno al 1720, Venezia, in ANDRÁS SZÉKELY, "Benedetto Marcello, *L'Estro poetico armonico*", in *Studi di scienza musicale*, ed. cit, p.44.

9 *Ibidem.*, la *melopoia* dai greci vuol dire l'invenzione delle melodie, l'arte melodica indispensabile per la spiegazione delle poesie, l'oggetto della teoria (Brockhaus Riemann, *Enciclopedia musicale*, vol. II., pag. 514. – Editore di lavori musicali (Zeneműkiadó Vállalat), Budapest, 1984)

10 *B'cét Jisráél* – 1-2 frasi del salmo 114.

non possano nello stesso tempo procurare grande piacere alle orecchie; se vengono perfettamente regolati, sono armonici e consonanti.¹¹

Nella sua concezione, il canto degli ebrei per l'Esodo e per l'apertura miracolosa del mare, è stato cantato sulla stessa melodia (aria), „Mosè non cantava da solo, ma insieme ai figli di Israele”. La musica liturgica di più cori, accompagnata da 24 strumenti musicali, si è sviluppata sotto il dominio di Davide e di Salomone. MARCELLO ritiene che l'interpretazione dei salmi richiede un'esibizione puntuale e senza ornamenti arbitrari „considerando che stanno cantando per D-io¹² di cose divine che, invece degli artifici del bel suono, devono essere espresse piuttosto con l'amore e la penitenza del cor devoto e contrito.”¹³

Al centro delle nostre ricerche sta ovviamente la raccolta delle melodie ebraiche presso le sinagoghe. Nonostante Marcello ragioni in nome dell'ideale musicale dell'antichità, si è sicuramente accorto del fatto che le melodie religiose scelte non sono così arcaiche come l'epoca, in cui la pratica musicale sacrale si presenta come idea nella concezione del compositore. (Alcuni esempi, cantando: יְדוּד הַכֹּל, צְרָאָה לְכָ תְפוּשׁ, שִׁידֵק)¹⁴

Ma proprio l'aspirazione ideale e la ricercatezza creano – per ora con mezzi barocchi – una concezione che denota già dei segni del classicismo, rinviando alle righe scritte nella sua Premessa. Determinare il suo genere non è facile. Secondo András Székely sono cinquanta opere musicali indipendenti: una composizione vocale di diverso metodo strumentale, di diversa esecuzione e soluzione formale e che mostra grandi differenze anche nell'estensione (volume), che è *tenuta unita in modo solido dalle fonti testuali, e in modo più morbido dallo stile*. I gruppi musicali che riportano la tradizione rinascimentale dei mottetti, sono interrotti da recitativi, da arie, da duetti e dai cori, accompagnati da strumenti musicali che suonano da cantate. I vari Salmi sono di estensione estremamente differente: la loro durata varia da alcuni minuti a metà durata di un concerto.

Il gruppo musicale esecutore è altrettanto vario, ma non in modo così marcato: alle 1-4 parti (motivi) del canto si associa anche il *basso continuo*, a volte procedendo insieme al motivo basso cantato. Per il suono solistico e per quello collettivo dà disposizioni relative al pezzo e alla partizione. L'ideale antichizzante di tono serio evita le colorature, gli ornamenti sensuali, seducenti – sono caratteristici il sillabismo, le parti frequenti e lente e l'appartenza di una poesia a un salmo.

Possiamo affermare che l'*Estro poetico-armonico* è un'opera che si muove nel registro del suono basso: il soprano, sia da solo che in coppia, risuona in quattro punti nell'opera, nelle altre partizioni l'imposizione è caratterizzata dalle variazioni di contralto-tenore-basso. Pretende molto dai suoi cantanti – forse contraddicendo anche le righe contenute nella sua premessa. La versatilità (flessibilità) non può mancare neanche qui, il canto dei suoi intervalli improvvisi sopra le ottave di grande *ambitus*, può essere qualificato anche come “rischioso”. Uno dei salmi cantato assolo-basso è per esempio di *ambitus C-f'* (di estensione di due ottave e di una pura quartina). Questa bravura caratterizza piuttosto le sue cantate profane, ma dei suoi intervalli insoliti e grandi anche lo scrittore di queste righe ha fatto

11 BENEDETTO MARCELLO, „Prefazione al I volume dell'*Estro poetico-armonico*”, ed. cit., p.32.

12 Nella vita pubblica religiosa ebraica, il Dio unico da nome proprio – similmente alla pratica del libro di preghiere - viene espresso con diversa scrittura rispetto all'oralità.

13 Ivi., pag. 33.

14 *L'khá dodí* è la frase-ritornello dell'inno per il ricevimento del sabato (Shabbat); *Sofét kol háarec* preghiera di Rosh haShana; *Káddis* con il motivo della liturgia serale per il Rosh haShana.

esperienza interpretativa in relazione all'opera in questione. Un'altra grande sfida, singolare anche per me, è stata quella del canto secondo l'altezza del suono di *la* centrale (di 440 Hz) conforme all'epoca: all'inizio della preparazione ho imparato queste brevi intonazioni nell'accordare *A* di 415 Hz, abituale nella musica antica, ma in seguito si è scoperto – oppure, secondo ANDRÁS SZÉKELY, è almeno da supporre – che a Venezia suonavano anche con gli accordi sopra il 440 Hz. “Il registro estremamente basso dei salmi porta inevitabilmente a questa conclusione”.¹⁵ Ciò voleva dire un canto più alto di un semitono (ovvero di una seconda minore) rispetto all'inizio della preparazione: questo registro di suono alto, non realizzabile ora a causa della trasposizione e della mia voce da basso, portava con sé un compito eccedente piuttosto scomodo.

Questi suoni senza accompagnamento, per i menzionati motivi, sono giunti come un *quasi recitativo antifonico* davanti alla continuazione sciolta (aperta).

Nel corso dell'elaborazione ogni melodia diventa partizione a tempo giusto (di un ritmo e tempo incalzanti) sillabica, di solito poco più che la recitazione della melodia composta in partitura. In altre parti dell'opera si presentano sporadicamente, ma qui sono preponderanti gli unisono e i paralleli delle ottave, a cui partecipa anche un continuo-basso. Alla melodia da elaborare si aggiunge una voce basso in tutto, spesso non più di un registro di suono lungo le battute, arrotondato solo a fine linea da una svolta tonica dominante. Il violoncello o violetta che accompagna le melodie ebraiche con una frequenza sorprendente, acquista un ruolo soprattutto di interludio e/o di preludio e di postludio, al solito si limita a suonare la melodia-motto, di tanto in tanto copre il ruolo del compito di accompagnamento più o meno indipendente e alla prima occasione opportuna si unisce al basso continuo. È considerato eccezionale se il basso numerato fino ad alcune note d'attacco imita lo strumento musicale solo che suona le melodie. Tra le undici melodie solo una diventa la base vera di una partizione coro d'imitazione.¹⁶

(Esempio musicale: יְתִינֵנָּה יְיָ ; *Cui l'empio*)¹⁷

Alcune opere di MARCELLO, accompagnate da strumenti – spesso con le sue arie attraenti, con i suoi complessi insoliti – oggi risuonano esclusivamente in un'interpretazione conforme all'epoca.

La ricezione dell'*Estro poetico armonico* ha destato grande entusiasmo sia fuori che all'interno dell'Italia: la partitura di otto volumi è stata più volte ripubblicata in breve tempo; Telemann e l'assai severo Mattheson addirittura si profondono in lodi dell'opera. Prima della stampa del 1724, diffusa in forma ancora manoscritta, si può leggere dell'enorme successo dei Salmi. In seguito l'opera è stata interpretata in più luoghi, il libretto è stato tradotto in lingua inglese, tedesca, svedese, russa e francese. Alcuni motivi dei vari argomenti salmodici sono stati citati anche da Rossini e da Verdi; Bizet nel 1862 ha pubblicato le trascrizioni per pianoforte di due salmi e, nel Novecento, Respighi ha trascritto una sua cantata. ELEANOR SELFRIDGE-FIELD rende noti anche gli elogi di Charles Burney e di Goethe: il primo apprezza la potenza espressiva del significato delle parole attraverso la melodia, il secondo, nel

15 ANDRÁS SZÉKELY, Benedetto Marcello *L'Estro poetico-armonico* – Studi di scienza musicale 1995-96, Budapest, pag. 49.

16 Ibidem.

17 *Od'khá ki ánitáni* – frase 21. del salmo 118.

suo *Viaggio in Italia*, elogiava invece l'elaborazione ricercata dei Salmi. In seguito al riconoscimento strepitoso ottenuto, Marcello, a partire dal 1724, pubblica la serie in volumi di una forma esteriore particolarmente raffinata, decorati con incisioni di scene bibliche, in stampa da partitura (? la stampa è come se fosse una partitura) e composti accuratamente, per cura di Domenico Lovisa. Oggi, nel momento di nuova fioritura della musica antica, in Ungheria si sono avute le esecuzioni dei gruppi musicali *Cappella Savaria* e *Affetti Musicali*: nel 1992 una schiera di solisti internazionali di fama si è esibita, accompagnata dai musicisti del primo gruppo musicale sopra menzionato, con la direzione artistica di Pál Németh. (Esempio musicale: *A chiunge tal*)¹⁸

Riassumendo: sembra che la raccolta di Marcello, completata con le interpretazioni del compositore, offra anche un forte aiuto pedagogico e didattico: la musica qui non sta in sé, bensì funge da mezzo. Coincide con l'obiettivo dell'istruzione e della preghiera di spirito ebraico, evidentemente in conformità ad altre religioni: le nostre facoltà e nozioni sono in servizio della Sua glorificazione e della ricerca della Sua vera vicinanza.

18 cfr. col CD pubblicato a cura di *Harmónia Mundi* e la *Quintana* (Quintana–Harmonia Mundi CD, 1992).

Kristóf Hajnóczy

Testo e rete nella storia e nella ricostruzione della storia della Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento

Introduzione

Questo mio breve e modesto contributo ai lavori del convegno non vorrebbe essere altro che un discorso introduttivo per delineare il quadro generale all'interno del quale mi muovo nella mia futura tesi di dottorato. Mentre in italiano né "Riforma" né "Italia" sono termini specifici, i due termini analoghi in ungherese riassumono abbastanza bene il tema centrale delle mie ricerche: "reformáció" in ungherese indica precisamente la Riforma protestante del Cinquecento e "Olaszország" è il nome ungherese dell'entità politica esistente sulla Penisola Appenninica dalla breccia di Porta Pia in poi.

La mia domanda principale qui è che cosa sappiamo oggi di come ha vissuto l'Italia la stagione della rivoluzione religiosa del XVI secolo – e quindi un po' anche come interpretiamo noi oggi i fatti di quasi cinque secoli fa.

1. Il contesto storico e culturale

Per la maggioranza degli italiani il protestantesimo in Italia "non c'è stato". GIORGIO TOURN, pastore valdese molto fecondo¹ che stimo molto, in *Italiani e protestantesimo*,² un libro che mi piace molto, e che per questo cito spesso e volentieri (e di cui a qualche anno dalla prima edizione avevo fatto anche una presentazione³), inizia in questo modo l'Introduzione:

- 1 Il teologo e storico GIORGIO TOURN è una delle figure di riferimento nel mondo valdese. Nato a Rorà (Val Pellice, prov. Torino) nel 1930, laureato presso la Facoltà Valdese di Teologia a Roma, è stato pastore valdese a Massello dal 1955 al 1967, poi ad Agape di Prali, a Pinerolo e a Torre Pellice. Ha diretto sino al pensionamento nel 2000 il Centro Culturale Valdese di Torre Pellice, con il quale continua a collaborare. Ha pubblicato numerosi libri, tra cui presso la Claudiana una "storia dei valdesi", intitolata *I valdesi. La singolare vicenda di un popolo-chiesa* (1981²) tradotto in molte lingue e riedito nel 2008; una "storia dei protestanti" dal titolo *I protestanti: una rivoluzione* (1993) seguito da *I protestanti: una società* (2007); *Torino e le valli olimpiche* (2006), anche questo tradotto in varie lingue; vari saggi come *La predestinazione nella Bibbia e nella storia* (2008); *Giovanni Calvino riformatore di Ginevra* (2009), insieme con PAOLO RICCA *Le novantecinqué tesi di Lutero* (1998); due romanzi storici sui valdesi del '600 e dell'800. Ha inoltre curato per conto della UTET la traduzione delle *Istituzioni* di CALVINO.
- 2 GIORGIO TOURN: *Italiani e protestantesimo. Un incontro impossibile?*, Claudiana, Torino 1997; cito dalla prima pagina dell'Introduzione.
- 3 Verbum – Annalecta Neolatina (rivista dell'Istituto di Romanistica della Facoltà di Lettere dell'Università Cattolica Péter Pázmány), Nr. I/2, 1999, pp.275-278.

“Il liberismo è come il protestantesimo”, ha scritto Giorgio Bocca su un settimanale. “In Italia non c’è stato e non ci sarà”. Si tratta di un’affermazione che si impone per il suo carattere incontrovertibile: che in Italia sia il protestantesimo che il liberismo siano realtà inesistenti è un dato di fatto [...].

Per quanto riguarda il protestantesimo, che qui ci interessa, l’affermazione di Bocca esprime l’opinione della maggioranza degli italiani, intellettuali e non, che già a suo tempo Massimo D’Azeglio aveva formulato in questi termini: “Non credo al protestantesimo in Italia, si potrà decattolicizzare ma non si potrà luteranizzare o calvinistizzare”. Siamo però in presenza di un fatto storico, non di un principio assoluto, una norma eterna e, come in tutti i fatti storici, di un intreccio di fattori, di interrogativi, di crocevia da cui si dipartono molte piste che conducono lontano e che vorrei tentare di esplorare nelle pagine che seguono.

La prima pista ci conduce a riflettere sulla nostra storia. L’Italia non conosce il protestantesimo, certo, perché non è giunto o non si è sviluppato nel nostro paese; si tratta di domandarsi perché e di valutare le conseguenze di questo fatto, di questo mancato incontro fra la nostra realtà culturale e la grande rivoluzione religiosa del XVI secolo.

Quando si cerca di tracciare un quadro generale storico-politico della storia generale degli Stati italiani come sfondo alla storia della diffusione delle idee della Riforma protestante in Italia, bisogna far notare soprattutto il fatto che la prima metà del Cinquecento per l’Italia significa essere sostanzialmente teatro di guerra tra Francia e Impero. Barcamenandosi in questo conflitto, uno dopo l’altro falliscono i tentativi degli Stati italiani – gli uni anche a scapito degli altri – di elevarsi, se non a livello di Stato nazionale, almeno a posizione di Stato regionale forte, moderno e consolidato. Venezia deve ritirarsi dal Mediterraneo orientale e in terraferma si trova di fronte la Lega Santa o Lega di Cambrai; Roma, invece di diventare una corte alla pari di Parigi, Londra o Madrid, subisce il Sacco, subito dopo Firenze viene assediata, mentre il Piemonte viene occupato dalla Francia e la Lombardia dall’Impero.⁴

Il quadro generale che può essere riassunto approssimativamente in questo modo è il seguente:⁵

Anziché parlare di Riforma in Italia, bisognerebbe parlare di antiriforma, nel senso che in Italia non si produsse quel fenomeno di rinnovamento religioso e sociale che si registrò in altri Paesi, bensì una reazione volta alla conservazione [al conservatorismo]. I motivi per cui la Riforma non si verificò furono senz’altro numerosi, ma ciò non significa che l’Italia fosse rimasta estranea ai fermenti di rinnovamento che si andavano affermando un po’ dovunque in Europa. La storiografia recente è ormai in grado di documentare tutto un fiorire di reazioni alla religiosità cattolica dominante, che si esprimevano attraverso le conversazioni private, la predicazione [anche se talvolta “mascarata”], la stampa di testi in lingua volgare, la circolazione di libri. Nel XVI secolo, il bisogno di salvezza e di rinnovamento toccò un po’ tutte le regioni italiane e tutti i ceti sociali, a cui appartenevano donne e uomini, umili e illustri, ansiosi di veder risplendere la luce del Vangelo. Tra i fattori che contribuirono a soffocare la Riforma in Italia si possono evoca-

4 Una sintesi secondo me tuttora di grande importanza della storia – anche se prevalentemente della seconda metà – del Cinquecento è la trilogia di grande respiro di FERNAND BRAUDEL: *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell’età di Filippo II*, Einaudi, Torino 1953.

5 www.riforma.net

re: [1] la presenza oppressiva dell'Impero spagnolo, che [...] imponeva la civiltà cattolica [...] all'Italia; [2] la volontà di autoconservazione dei vari principati repubblicani allora esistenti sul territorio italiano, che li rendeva estremamente guardinghi e timorosi di ogni possibile cambiamento; [3] l'incapacità dell'aristocrazia di sottrarsi agli interessi del proprio "particolare" — come scrisse Francesco Guicciardini; [4] la situazione culturale, che, a differenza di altri Paesi europei, aveva visto l'affermarsi dell'umanesimo non in concomitanza con la Riforma, ma prima di essa, e registrava quindi una sua autonomia; [5] la confusione dottrinale, che doveva registrare, accanto alla presenza riformata vera e propria, anche tendenze spiritualistiche, radicali ed ereticali, senza possibilità di chiarificazione; e infine [6], l'azione repressiva della Controriforma. Tutti questi elementi contribuirono a smorzare sul nascere un movimento di ampia portata e a riversare in altri Paesi europei importanti energie di spiritualità e di ingegno.

In ogni caso, nel Cinquecento migliaia di persone dovettero pagare con la propria vita la fedeltà al Vangelo. I rigidi controlli, il fenomeno del «nicodemismo» [tendenza a voler tenere nascosta la fede, per timore del martirio o dell'esilio — conio di Calvino], gli spietati processi, le condanne esemplari e i martiri riuscirono a stroncare il movimento della Riforma in Italia, anche se non impedirono a molte persone toccate dal messaggio evangelico di contribuire in maniera notevole allo sviluppo dell'Europa. Furono infatti molte le personalità che dovettero rifugiarsi all'estero, per non perdere la vita, e che trovarono in altri Paesi il modo per contribuire alla crescita del movimento riformato a livello europeo.

2. Una "piccola storia" all'interno di quella "grande": l'adesione dei valdesi alla Riforma⁶

L'adesione alla riforma dei valdesi del Delfinato, della Provenza, del Piemonte, della Calabria e della Puglia è stato un avvenimento di fondamentale importanza per lo sviluppo del movimento protestante italiano. Parliamo di migliaia di persone, circa 10.000 solo nelle valli del Piemonte, di gruppi familiari consistenti, legati da un'organizzazione sotterranea con un'esperienza secolare di clandestinità.

Il movimento valdese nel Quattrocento era divenuto parte integrante della "internazionale valdo-ussita" di dimensioni europee. All'alba del secolo XVI si era ridotto notevolmente, dopo un secolo di persecuzioni e di distruzione di intere popolazioni. Aveva attenuato lo slancio missionario del ministero itinerante dei *barba*, limitandosi a difendere la continuità dell'insegnamento e della cura degli adepti.⁷

Vi era rimasto l'apprezzamento del valore evangelico della povertà, intesa come sobrietà nell'uso del denaro e dei beni terreni; la maggiore dimestichezza con il libro, manoscritto o stampato, quindi un livello di alfabetizzazione e d'istruzione religiosa superiore a quello delle popolazioni rurali del periodo. Una pietà cristocentrica, fondata sulla lettura dei Vangeli, che costituiva il legame più solido della sensibilità valdese.

6 Sull'adesione alla Riforma dei valdesi vedi: AUGUSTO ARMAND HUGON: *Storia dei valdesi II Dal sinodo di Cnaforan all'Emancipazione (1532-1848)*, Claudiana, Torino 1984, in particolare i capp.I-III, a pp.7-32, e SALVATORE CAPONETTO: *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento*, Claudiana, Torino 1992, in particolare il cap. IX a pp.145-172.

7 Sulla storia dei valdesi nel Quattrocento vedi: AMEDEO MOLNAR, *Storia dei valdesi. I. Dalle origini all'adesione alla Riforma (1176-1532)*, Claudiana, Torino 1974, in particolare i capp.VI-VIII, a pp.121-256.

Sono stati alcuni *barba* lettori di ERASMO e di LUTERO a volere conoscere da vicino non solo i loro insegnamenti, ma i grandi mutamenti da essi originati, e, riuniti nel 1526 a Laus (Laux) nella val Chisone, avevano deciso di spedire una delegazione per prendere contatto a Basilea con Ecolampadio. La delegazione ha preso contatti nel Vaud con GUILLAUME FAREL (1480-1565). FAREL, originario di una regione della Francia dove la presenza valdese era secolare, fu il maggiore intermediario tra i valdesi e Ginevra ed ebbe un peso determinante nello spingere i valdesi alla rottura con la tradizione medievale. Già seguace dell'umanesimo cristiano di LEFÈVRE D'ÉTAPLES, a Basilea, a Berna, a Neuchâtel ha dato inizio a una riforma dottrinale e liturgica di tipo zwingliano. Nel '36 e fino alla morte, divenne il più grande collaboratore di GIOVANNI CALVINO.

Nell'assemblea generale di Mérindol nel Luberon (1530) è stato deciso l'invio di una missione per avere chiarimenti su alcuni punti dottrinali e morali della tradizione valdese, discordanti dall'insegnamento dei riformati. ECOLAMPADIO, discepolo di ERASMO, riformatore della chiesa di Basilea con il consenso della magistratura cittadina, ha sciolto i loro dubbi sul rapporto fra la giustificazione per grazia mediante la fede e le opere e l'accettazione dello Stato. I valdesi da secoli si erano tramandati il valore normativo del sermone sul monte. Questo li portava a dare un'importanza preminente alle opere.

Il riformatore di Basilea e, poco dopo, BUCERO a Strasburgo, davano delle spiegazioni semplici, ma fondate sulla Scrittura. Non è stato difficile persuadere i due delegati sul *sola gratia* e *sola fides*. Più difficile appariva l'accettazione delle leggi dello Stato a chi ne aveva sperimentato, e ne sperimentava ogni giorno l'ostilità e la persecuzione. In questo i delegati hanno incontrato maggiore comprensione da parte di MARTIN BUCERO, riformatore di Strasburgo, in contatto con gli erasmiani di Bologna e con altri italiani, testimoni della impossibilità di una predicazione aperta in Italia.

Dopo due anni di letture, discussioni, ripensamenti e contrasti con i difensori dell'antica tradizione, dal 12 al 18 settembre del 1532, si è riunito a Chanforan, nella Valle d'Angrogna, il *consilium generale* di tutti i *barba* del Piemonte, del Delfinato, della Provenza e, perfino, della Puglia e della Calabria, assieme ai capifamiglia delle Valli.

La secolare interpretazione valdo-ussita si riassumeva in una contestazione di carattere etico e legalistico all'interno della chiesa romana. Nonostante i contrasti, l'assemblea a grande maggioranza ha accettato l'adesione alla riforma svizzera, confermata a Prali nel 1533; negli anni seguenti poi si stabilirà un legame in particolare con Ginevra, dove si era fermato FAREL. Dal 1536 egli era riuscito a ottenere la collaborazione di Calvino, riluttante a fermarsi nella città, dov'era di passaggio per andare a Strasburgo.

Frutto della collaborazione tra valdesi e i riformatori ginevrini è la traduzione della Bibbia in lingua francese dall'ebraico e dal greco di LOUIS OLIVIER, detto PIERRE ROBERT L'OLIVETANO, cugino di CALVINO, compiuta nelle Valli per incarico e a spese dei valdesi fra il 1533 e il 1535.

La costruzione di una *testa di ponte* del protestantesimo europeo nella regione piemontese era dovuta alla secolare presenza valdese in un contesto geografico di continuità territoriale del marchesato di Saluzzo con il Delfinato e la Provenza, nella parte meridionale, e della Savoia e della Vai d'Aosta con Losanna e Ginevra. Ma la si deve altresì al rivolgimento politico causato dalla dominazione francese nel quarto di secolo dal 1536 al 1559.

3. Testi nella Riforma italiana del Cinquecento

All'inizio c'era il "testo". *In principio erat Verbum* – dice il Vangelo secondo Giovanni nella versione della Vulgata. Nella versione della Società Biblica di Ginevra il testo è così:

[1] Nel principio era la Parola, la Parola era con Dio, e la Parola era Dio. [2] Essa era nel principio con Dio. [3] Ogni cosa è stata fatta per mezzo di lei: e senza di lei neppure una delle cose fatte è stata fatta. [4] In lei era la vita, e la vita era la luce degli uomini [5] La luce splende nelle tenebre, e le tenebre non l'hanno soprafatta. [...]

[14] E la Parola è diventata carne ed ha abitato per un tempo fra di noi, piena di grazia e di verità: e noi abbiamo contemplato la sua gloria, gloria come di unigenito dal Padre.

Nell'elencare i fattori che hanno contribuito alla diffusione delle idee della Riforma alcuni elencano, mentre altri tralasciano, l'effetto prima di tutto psicologico poi politico ed economico esercitato dalla scoperta delle Americhe e delle Indie, molti vi collocano l'invenzione delle armi da fuoco, ma quasi tutti sono convinti dell'importanza dell'invenzione della stampa a caratteri mobili. Raramente un'invenzione ha avuto un'influenza decisiva su un fenomeno spirituale come quella della stampa sulla Riforma⁸. I riformatori stessi, a cominciare da LUTERO, la considerarono un dono divino. Nel 1563 JOHN FOXE, nel *Book of Martyrs*, scriveva:

Il Signore ha cominciato a lavorare per la sua chiesa non con la spada e lo scudo per sottomettere il suo grande avversario, ma con la stampa, la scrittura e la lettura. Quante saranno le macchine da stampa nel mondo, tanti saranno i forti contrapposti all'alto castello di Sant'Angelo, cosicché o il papa dovrà abolire la conoscenza e la stampa, oppure la stampa dovrà alla fine sradicarlo.

Anche in Italia nella stessa prima fase della diffusione delle nuove idee, attraverso la parola parlata dal pulpito, anche se non veniva mai fatto il nome del frate scomunicato, si era intensificato il desiderio di sapere di più di lui e della sua dottrina, di leggere con i propri occhi l'affermazione della necessità ineluttabile di un ritorno al Vangelo di Cristo per una vera riforma della chiesa.

Libro di fondamentale importanza, non solo in Italia e non solo nel Cinquecento, è la Bibbia. Oltre ad ogni predica o colloquio, più o meno segreto, poi stampato, oltre ad ogni scritto dei riformatori tedeschi e svizzeri tradotti in italiano o editi in Italia in latino, la traduzione della Bibbia è forse la conquista più importante della Riforma, sotto vari punti di vista. Dal punto di vista teorico, perché i capisaldi dell'insegnamento dei riformati, riassunti nei quattro "soli", è un insieme inestricabile: *sola gratia, sola fide, sola Scriptura, solus Iesus*. Ci si convince della verità della giustificazione per fede nella grazia divina grazie al beneficio dell'opera salvifica di Gesù Cristo solo se si ha libero accesso alla Bibbia, preferibilmente in lingua madre. Dal punto di vista tecnico, perché c'è stata una comunanza di presupposti e obiettivi nel rapporto tra ERASMO e LUTERO ancora prima della loro rottura del 1524, che si deve soprattutto ad una traduzione della Bibbia. Nel 1516 esce il *Novum Instrumentum*,

8 Cfr. L. EISENSTEIN, *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Il Mulino, Bologna 1985, parte 2^a, cap. IV: *La nuova scenografia della Riforma*.

l'edizione greco-latina del Nuovo Testamento che ERASMO dà alle stampe a Basilea. Cinque edizioni, sempre più accurate, di quest'opera vedranno la luce solo nel corso della vita di ERASMO e sulla seconda di queste, uscita nel 1519, lavorerà Lutero per la sua traduzione tedesca del 1522.⁹ Infine dal punto di vista pratico, perchè i riformatori sono convinti che la Bibbia parla da sé, e comunque, data in mano a possibilmente sempre più persone, si ottiene molto di più di quanto non si riesca con i loro sforzi umani.

Sono quindi da menzionare le traduzioni in lingua italiana della Sacra Scrittura di ANTONIO BRUCIOLI, di MASSIMO TEOFILO e, per i valdesi delle Alpi, la traduzione in francese di PIERRE ROBERT OLIVIER, detto l'OLIVETANO (1535), cugino di GIOVANNI CALVINO. Le traduzioni erano accompagnate da prefazioni degli autori oppure da testi riformati. La traduzione del Nuovo Testamento del BRUCIOLI (Venezia 1530), poi due anni dopo la traduzione di tutta la Scrittura fu uno dei più efficaci veicoli di divulgazione delle idee della Riforma. Ristampata più volte, accompagnata da un imponente commento biblico, edito fra il 1540 e il 1546, dominò il mercato librario per oltre un quarto di secolo, penetrando in tutti gli strati della società italiana: nelle corti di Urbino, di Mantova, di Ferrara, di Firenze, nei palazzi di professionisti e di mercanti, nelle case di artigiani, di operai, e perfino di contadini. Il traduttore fiorentino usava un linguaggio semplice e accessibile a tutti.¹⁰

Dal punto di vista della diffusione della teologia luterana in Italia è di fondamentale importanza il testo de *I Principii de la Theologia di Ippofilo da Terra Negra*, cioè la traduzione italiana per opera di LUDOVICO CASTELVETRO dei *Loci communes theologici* di FILIPPO MELANTONE, apparsa a Wittenberg nel 1521. L'operetta uscì presso Paolo Manuzio, fra il 1530 e il 1534. I *Loci* del 1521 sono la prima sistemazione dell'insegnamento luterano. Sono una tormentata riflessione sulla finitudine dell'uomo dinanzi a Dio e sull'impossibilità di conoscere Dio. MELANTONE, professore di greco, scrivendo con logica e organicità e in un latino molto chiaro, lascia da parte PLATONE e ARISTOTELE, mentre continua ad usare il metodo umanistico del ritorno *ad fontes*, indispensabile per la fede fondata sulle Sacre Scritture e sulla storia della chiesa apostolica e dei primi secoli. La traduzione di CASTELVETRO ebbe una diffusione enorme da Venezia a Roma, da Modena a Lucca e Siena, da Firenze a Napoli. A Roma, per oltre un anno, sono stati venduti dei *Principii* senza che nessuno li identificasse con i *Loci* di MELANTONE. Dopo la scoperta tutti gli esemplari sono stati bruciati, tanto che il libro non compare in nessuno degli Indici dei libri proibiti.¹¹

Prima della comparsa dei *Loci* la conoscenza di Lutero in Italia era circoscritta a chi era in grado di leggere i controversisti cattolici e i loro riferimenti.

I processi inquisitoriali in tutta Italia, a partire dagli anni trenta fino ai primi decenni del Seicento, e gli inventari di libri sequestrati a inquisiti e a librai dimostrano l'entrata in Italia di una quantità impressionante di libri di LUTERO, MELANTONE, BUCERO, ZWINGLI, CALVINO, BRENZ, ecc., ai quali si devono aggiungere, dopo il 1542, le opere, i libelli e le prediche di OCHINO, VERMIGLI, NEGRI, CURIONE, GIULIO DELLA ROVERE, GIROLAMO DONZELLINO, ANTONIO BRUCIOLI, PIER PAOLO VERGERIO, FRANCESCO BETTI, GIROLAMO CATO e tanti altri, nascosti dall'anonimato o dagli pseudonimi.

- 9 Sul tema, interessantissimo, del rapporto tra Rinascimento e Riforma vedi FIORELLA DE MICHELIS PINTACUDA, *Umanesimo e riforma*, in C. VASOLI (a cura di), *Le filosofie del rinascimento*, Mondadori, Milano 2002, pp.293-325.
- 10 Sulla Bibbia di BRUCIOLI vedi il cap. III. 5 (pp.40-42) dell'op. cit. di S. CAPONETTO: *La Riforma ...*; più ampiamente G. SPINI: *Tra Rinascimento e Riforma. Antonio Brucioli*, Nuova Italia, Firenze 1940.
- 11 Sui *Loci* vedi il cap. III. 2 (pp. 33-36) dell'op. cit. Di S. CAPONETTO o più ampiamente S. SEIDEL MENCHI: "Le traduzioni di Lutero nella prima metà del Cinquecento", in *Rinascimento*, n.s., XVII, 1977.

La diffusione clandestina di questi libri suppone un elevato numero di lettori. In realtà dietro ci sono due tipi di pubblicazioni di livello diverso. Da una parte c'era il livello dei testi originali dei riformatori in lingua latina e nelle traduzioni italiane per teologi, umanisti, professori universitari, maestri di scuola, avvocati, medici e notai, i quali seguono con interesse le dispute teologiche. Dall'altra parte c'era il livello di opere di propaganda in lingua volgare, adatte a persone di media istruzione, ma anche all'artigiano, all'operaio, al contadino.

Ma il testo più importante è il *Trattato utilissimo del beneficio di Giesù Christo crocifisso verso i christiani* (Venezia, 1543, Bernardino de Bindonis)¹², un trattatello in veste dimessa di una piccola stampa poco elegante e priva del nome dell'autore, che, anche non si può credere che in sei anni circa se n'erano stampate e vendute 40.000 copie nella sola Venezia, come scrive PIER PAOLO VERGERIO, certo ha avuto una diffusione immensa e l'operetta è stata ristampata più volte. Siamo dopo il fallimento dei colloqui di Ratisbona, dopo la sconfessione dei mediatori MELANTONE e Contarini. La rottura fra la chiesa di Roma e le chiese della Riforma è ormai quasi consumata. Contarini poi muore nell'agosto del 1542 e Bernardino Ochino e Pietro Martire Vermigli, seguaci ed amici del Valdés, scelgono la via dell'esilio in terra elvetica. L'Inquisizione romana, istituita con la bolla *Licet ab initio* (21 luglio 1542), si organizzava per lo zelo del cardinale Gian Pietro Carafa. I lettori potevano trovare in questo libriccino un rifugio, una consolazione, una risposta alla domanda diventata il loro rovello: che cosa dobbiamo fare per essere salvati?

Il libro da una parte viene apprezzato ed esaltato per la profonda spiritualità da dotti e prelati come il benedettino Gregorio Cortese, il principe-vescovo di Trento Cristoforo Madruzzo, i cardinali Giovanni Morone, Tommaso Badia, Reginald Pole – dall'altra viene presto bollato come libro luterano da inquisitori e teologi. Nel 1546 i padri conciliari a Trento ne fanno a un'esplicita condanna con l'intervento di Galeazzo Florimonte, vescovo d'Aquino e Sessa, amico di FLAMINIO da lunga data. Posto nel *Catalogo dei libri proibiti*, compilato da GIOVANNI DELLA CASA nel 1549, la caccia degli inquisitori in pochi anni ne distrugge quasi tutti gli esemplari. Il libriccino, prezioso per cattolici, protestanti e filoprotestanti, brucerà nelle piazze italiane assieme a libri di ERASMO, LUTERO, MELANTONE. Chiunque lo possiederà, sarà indiziato di eresia luterana e processato. Mentre per l'Europa si spargevano le traduzioni francese, inglese, croata e spagnola, l'originale italiano diventava sempre più raro, e dopo il 1556 se ne perde la traccia.

Il libro è opera in primo luogo di BENEDETTO FONTANINI DA MANTOVA ed è stata curata da MARCANTONIO FLAMINIO. Il *Beneficio* è molto vicino alla *Libertà del cristiano* di LUTERO, dal quale riprende la dottrina della giustificazione gratuita. Segue inoltre *Locì* del '21 nella triade tematica di peccato-legge-grazia, nei concetti, nell'esegesi, nelle avvertenze e ammonizioni e nelle immagini bibliche. Ma è un'opera valdesiana per l'accentuazione dell'imitazione di Cristo, dell'opera dello Spirito santo e per il linguaggio. Diversa è l'impostazione, in quanto BENEDETTO DA MANTOVA e MARCANTONIO FLAMINIO volevano scrivere prima di tutto un'opera di edificazione sulla giustificazione per la sola fede per consolare i dubbiosi e gli incerti.

Il *Beneficio di Cristo* ha inoltre una sua originalità in quanto riprende da AGOSTINO e da CALVINO il motivo dell'appello a tutti i cristiani a non contaminare il sacramento della comunione con la sfiducia nella promessa evangelica della salvezza gratuita o con la lacerazione dell'unità del corpo di Cristo.

12 Sul *Beneficio* vedi tra l'altro B. CROCE: "Il «Beneficio di Cristo»", in *La Critica*, XXXVIII, 1940, pp.115-125, o l'introduzione e le note dell'ultima edizione a cura di CAPONETTO (Claudiana, Torino, 1991).

4. Reti nella Riforma italiana del Cinquecento

Per facilitare la ricostruzione delle reti di diffusione delle idee della Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento le suddividerei in tre categorie.

Nella prima collocherei i gruppi "eterodossi" più o meno organizzati perlopiù in stretti rapporti tra di loro, nati spesso intorno a un gruppo di persone riunite in forme di cenacolo o colloquio, dietro la predica di qualche monaco fuoriuscito o sopra la riflessione su un libro appena arrivato.

Da Venezia, il più grande centro europeo di produzione libraria, partì una vastissima rete di diffusione clandestina di libri eterodossi. Il contrabbando era capace di superare i controlli civili ed ecclesiastici almeno fino all'organizzazione del tribunale del Sant'Uffizio (1542), tanto che in molte librerie italiane la vendita di queste opere non trovava difficoltà, anzi, significava un affare per i librai, per i tipografi e per gli editori, anche quelli non favorevoli alla Riforma.

Vi erano poi librai convertiti, come Andrea di Giorgio Arrivabene, oppure librai-editori come il lucchese Pietro Perna, emigrato a Basilea e divenuto il tramite fra Basilea e Venezia, Bergamo, Padova, Lucca.

C'erano poi luoghi di raccolta e di smistamento di libri in località periferiche come Conzandolo, appartenente alla signoria di Ferrara, dove con l'aiuto della duchessa Renata, seguace di CALVINO, fu organizzato un deposito di libri protestanti.

Per quanto riguarda i circoli e cenacoli, basti qui menzionare tra i tanti i forse più importanti circoli umanistici: quello raccolto nel Veneto intorno a PIETRO BEMBO (1470-1547), e due eminenti cardinali erasmiani come Jacopo Sadoletto (1477-1547) e Gasparo Contarini (1483-1542); quello dell'*ecclesia viterbensis* di Reginald Pole (1500-1558) futuro primate d'Inghilterra e, soprattutto importante per l'ampiezza degli influssi esercitati – tra l'altro anche su questi circoli di prima – il gruppo facente capo a Napoli a JUAN DE VALDÉS (1498 ca.-1541)¹³.

L'alumbrado di Napoli ha predicato il ridimensionamento dei riti e dell'uso dei sacramenti, privilegiando la religiosità interiore. Fino alla morte è stato un punto di riferimento. Maestro spirituale rifuggente dalle polemiche, guida allo studio delle Scritture per conoscere le vie della salvezza, ebbe numerosissimi "discepoli": Mario Galeota, Marcantonio Flaminio, don Benedetto Fontanini, Apollonio Merenda, Vittore Soranzo, vescovo di Bergamo, Pietro Carnesecchi, Andrea Sbarra, Ferrante Trotta, Giovan Tommaso Minadois, Ferrante Braccaccio, Antonio Imparato, Antonio d'Alessio, Giovan Tommaso Blanco, il barone Consalvo de Bernaudo, Cesare Carduino, Gian Francesco Alois, Pietro Cirillo, Simone Fiorillo, Scipione d'Afflitto, Sigismondo Mignoz, Piero Boccapanola, Giovan Vincenzo Abbate, Ambrogio de Apuzzo, Marcantonio Villamarino, Juan de Villafranca, l'arcivescovo di Otranto Pietro Antonio di Capua. Lattanzio Ragnoni, Donato Antonio Altomari, Galeazzo Caracciolo marchese di Vico, l'abate Girolamo Busale, Giovan Francesco Verdura, vescovo di Cheronissa, Bartolomeo Spadafora, Bernardino Ochino, Pietro Martire Vermigli. Fra le donne: Giulia Gonzaga, donna Brianda, Isabella Bresegna.

Giulia Gonzaga, Mario Galeota, Marcantonio Flaminio e Pietro Carnesecchi furono i discepoli più sensibili, più ricettivi e più fedeli. Spetta a loro il grande merito di avere salvato i manoscritti del maestro, di averli fatti copiare, di averli fatti tradurre e stampare.

13 Il circolo valdesiano di Napoli ha una vasta letteratura a cominciare dall'edizione curata da B. CROCE dell'*Alfabeto cristiano* (Laterza, Bari 1938); CAPONETTO se ne occupa nel cap. V. (pp.81-94) della *Riforma...*

Sarà Giulia Gonzaga (1513-1566) ad organizzare con il Galeota la diffusione del pensiero del maestro nei modi consentiti dai sospetti degli inquisitori e poi dalla persecuzione dei valdesiani sotto Paolo IV. A Magno fu affidata la traduzione e l'edizione dell'*Alfabeto cristiano* a FLAMINIO le *Cento e dieci divine considerazioni* e i *Trattatelli*, i quali, se non erano tutti del maestro, ne esprimevano i pensieri attraverso la stesura del FLAMINIO o di altri.

VALDÉS non cita le sue fonti, non si richiama ai padri della chiesa, né all'istituzione ecclesiastica. Per lui, ripetendo AGOSTINO, ripreso da LUTERO, da MELANTONE e da CALVINO, la vera chiesa è la chiesa degli eletti di Dio e giustificati, di cui è capo Gesù Cristo. Ignora Roma, come Wittenberg e Ginevra. L'insegnamento valdesiano è uno dei tramiti determinanti, anche se meno evidenti per l'assenza di polemica antiromana, della diffusione della dottrina centrale della teologia luterana: la giustificazione per la sola fede, riassunta spesso dallo spagnolo nel sintagma melantoniano del *beneficio di Cristo*. Il *Dialogo de doctrina cristiana* traduce letteralmente, o parafrasa numerosissimi passi dei *Decem praecepta praedicata populo* del 1518 e della *Explanatio dominicae orationis pro simplicioribus* del 1520, di MARTIN LUTERO.

Un secondo tipo di rete è rappresentato dalle comunità valdesi di cui abbiamo già parlato, gli unici gruppi organizzati in vera e propria chiesa protestante sul territorio italiano.

Il terzo tipo di rete è quello degli ordini monastici. Infatti i primi propagandisti della Riforma sono stati gli stessi confratelli di LUTERO, forse all'inizio sentitisi chiamati in causa dagli attacchi contro il monaco sassone. La rete degli agostiniani, predicatori di dottrine luterane, si dirama per tutta l'Italia da Venezia a Palermo.¹⁴

Già nel 1529 si registra il processo a Palermo di frate Geremia da Tripedi, e a Firenze di frate Alessio Casani da Fivizzano. Buona parte degli agostiniani inquisiti erano stati conquistati dalla teologia di LUTERO, per quanto risulta delle loro deposizioni ma anche delle loro predicazioni, fondate sulla Scrittura e sulla teologia della croce, contro gli scolasticismi di molti quaresimalisti, disputanti dal pulpito le loro tesi filosofiche, spesso concluse trionfalmente con citazioni aristoteliche.

Il numero dei frati agostiniani sospetti era talmente alto, che tutto l'ordine agostiniano, fra il 1530 e il 1550, era in mala voce – e non più (o almeno non solo) per via di Lutero: oltre ad Agostino da Fivizzano menzioniamo Francesco da Gambassi, Andrea Ghetti da Volterra, Andrea Bauria, Gabriele da Bergamo, Stefano da Mantova, Pietro Grataro, Giovanni Gigliuto, Andrea di Lanza, Giulio Della Rovere da Milano, Giuliano Brigantino da Colle Valdelsa, Agostino Museo da Treviso, Ambrogio Cavalli da Milano, Ambrogio Bolognesi da Palermo, Nicolò da Verona, Agostino Mainardi. Questi agostiniani, maestri di teologia, reggenti dei loro conventi, professori negli Studi più rinomati dell'ordine, spesso bene inseriti nell'ambiente culturale, ebbero un'influenza nel dibattito religioso assai maggiore di quella di tutti gli altri ordini monastici.

Dopo processi, carcerazioni, sospensione dall'insegnamento e dalla predicazione, alcuni sfuggirono all'estero, molti altri invece finirono questa loro breve esperienza luterana con la sottomissione e l'ubbidienza alla disciplina della chiesa romana – anche perché ancora in attesa del concilio ecumenico.

Un'altra rete simile a questa ma di decisamente minori dimensioni è costituita dai francescani conventuali, i primi diffusori della riforma luterana in territorio veneto, come Girolamo Galateo, BARTOLOMEO FONZIO (al quale è stata attribuita la traduzione del *Libro de la emanatione et correctione dil stato christiano* di Lutero), Alessandro Pagliarino di Pieve di

14 Sugli agostiniani luterani in Italia vedi il cap. II. 2. (pp.24-28) in CAPONETTO.

Sacco, in carcere a Padova, Tommaso da Casale, cui seguiranno Baldo Lupatino di Albona e Giulio Morato di Capodistria. Oltre a loro sono da menzionare anche Giovanni Buzio e Cornelio Giancardo.¹⁵

La storia più interessante però è del senese BERNARDINO "OCHINO" TOMMASSINI (1487 ca.-1565). Francescano dal 1523, anno della formazione dell'ordine dei cappuccini, cappuccino dal 1532, da quello stesso anno superiore nella provincia di Siena e dal 1533 vicario generale, nel 1535 è Difinitore generale e nel 1536 collaboratore alla stesura delle nuove Costituzioni dell'Ordine; nel 1538 è Vicario Generale. Partecipa del circolo valdesiano a Napoli, è un predicatore molto originale e attivo in tutta l'Italia: Napoli, Firenze, Ferrara, Bologna, Lucca, Faenza, Pisa, di nuovo Firenze, Lucca, Napoli, poi Palermo e Venezia. Nel 1542 a causa di una sua predicazione quaresimale denunciata viene convocato a Roma, ma lui, dopo un colloquio con Contarini sul letto di morte, depone il saio e fugge prima a Ginevra dove dà alle stampe le Prediche, I dialoghi sette e la *Immagine di Antecristo*, poi, entrato in conflitto con CALVINO a causa delle sue idee antitrinitarie prosegue verso la Transilvania. Sulla via verso l'Est gli muoiono tutti i famigliari e alla fine neanche lui raggiunge la meta desiderata. È una delle figure più suggestive di questo mondo italiano, punto di riferimento per moltissimi compatrioti che lo seguiranno sulla via dell'esilio per motivi religiosi.

5. Testi nella ricostruzione della storia

Qui devo fare un omaggio alla casa editrice Claudiana. L'impegno prioritario della Claudiana sin dalla sua fondazione nel 1855 rimase sempre quello di far conoscere possibilmente a tutti gli italiani la Bibbia, che per i quattro secoli dell'Indice era il libro proibito. Ma accanto a questa attività evangeizzatrice sono molto importanti anche le pubblicazioni di carattere storico¹⁶. Fin dai primi anni del periodo fiorentino la Claudiana pubblicò alcune biografie popolari dei riformatori, tradotte e adattate per il pubblico italiano: un *Lutero* di G.A. HOFF, un *Calvino* di F. BUNGENER e una *Riforma in Italia* di autore anonimo. TITO CHIESI scrisse una biografia di U. Zwingli.

EMILIO COMBA (1839-1904), docente alla Scuola teologica di Firenze, storico valdese dell'epoca, durante il suo ministero pastorale a Venezia aveva condotto molte ricerche all'Archivio dei Frari. Iniziò quindi a pubblicare articoli sulla "Rivista Cristiana": *Girolamo Galateo*, 1873; *Il processo di Pier Paolo Vergerio*, 1873; *Il marchese Galeazzo Caracciolo*, 1875; *Paolo Veronese innanzi al tribunale della Santa inquisizione*, 1875; *Alberico Gentili*, 1877 ecc., e varie biografie: *Francesco Spiera*, 1872; *Baldo Lupetino*¹⁷, 1875; ristampò la *Historia della vita di Galeazzo Caracciolo chiamato il signor Marchese...*, scritta da NICOLAO BALBANI e stampata a Ginevra nel 1587 (Claudiana, 1875). Curò poi la riedizione di alcune opere della Riforma italiana ritenute perdute: JUAN DE VALDÉS, *Sul principio della dottrina cristiana* (Cinque trattatelli), 1872; *Il Sommario della Santa Scrittura* (1877); *Il beneficio di Gesù Cristo crocifisso* (allora attribuito ad Aonio Paleario) (1877). Nel 1882 diede inizio a una *Biblioteca della Riforma in Italia*: [I.] PIER PAOLO VERGERIO, *Trattatelli*; [II.] VERGERIO, *Trattatelli*; *Storia di Francesco Spiera*; [III.] PIETRO M.

15 Sui francescani luterani in Italia vedi sempre l'op. cit di CAPONETTO, i capp. IV. 2 e IV. 3 (pp.56-62).

16 Sulle pubblicazioni della Claudiana vedi: CARLO PAPINI, GIORGIO TOURN, *Claudiana 1855-2005. 150 anni di presenza evangelica nella cultura italiana*, Claudiana, Torino 2005, e *Claudiana 1855-2005. Catalogo storico*, Claudiana, Torino 2005.

17 Scrivendo sempre Lupetino invece di Lupatino.

VERMIGLI, *Credo; Catechismo di Heidelberg*; [IV.] Juan de Valdés, *Istruzione cristiana e Trattato della vera chiesa* [V.] BERNARDINO OCHINO, *Dialoghi sette*, a c. di K. Benrath; [VI.] *Vera narrazione del massacro di Valtellina* (attribuita al pastore Vincenzo Parravicino).

Comba poi si dedicò a divulgare la Storia dei Valdesi (1893) per dimostrare la sua origine da Valdo di Lione nel XII secolo, con una serie di articoli sulla "Rivista Cristiana". La sua opera fondamentale sulla storia dei Valdesi prima della Riforma uscì in francese, in due volumi, nel 1898 e nel 1901.

Nel 1895-97 pubblicò i due volumi de *I nostri protestanti: I. Avanti la Riforma* (una cartellata di precursori) e *II. Durante la Riforma nel Veneto e nell'Istria*, un volume ricchissimo di documenti inediti. La morte prematura gli impedì di portare a termine molti progetti.

Nel 1870 GIULIO BONNET pubblicò un saggio su *Olimpia Morato*, donna della Riforma. Nel 1873 venne edito *l'Atto di accusa di A. Paleario contro i papi di Roma*, tradotto dal latino da LUIGI DESANCTIS. Nel 1874 la Claudiana tradusse l'opera di E. FROSSARD, *Le origini del Protestantismo e della Riforma*; ancora nel 1874 pubblicò una *Vita di Paolo Sarpi* (di anonimo). Nel 1883 il 4° centenario della nascita di LUTERO diede luogo a molte pubblicazioni destinate a presentare in una nuova luce il Riformatore agli italiani: *Martin Lutero secondo i suoi scritti* (a c. di M. HILDEBRANDT), una importante scelta di scritti del Riformatore tradotti in italiano; *Il Piccolo Catechismo*; *Paternoster da un cristiano del sedicesimo secolo* (a due colori) (riproposta anonima de *Il Padre Nostro spiegato ai semplici laici*); *Due Inni di Lutero con musica*. Infine, nel 1890, uscì un'ampia biografia: *Martin Lutero, riformatore*, scritta da BARTOLOMEO PONS, l'editore dei periodici della Claudiana.

Anche Giovanni Luzzi, biblista e traduttore della Bibbia, si dedicò all'argomento: *La San Bartolomeo della Valtellina* (1885) e *Camillo Mapei esule, confessore, innografo* (1895).

Nel 1897 il pastore battista inglese N.H. SHAW pubblicò una serie di profili dal titolo *I grandi Riformatori*. Alcuni libri divulgativi cercarono di illustrare la vita quotidiana reale in momenti particolari della storia cristiana: D. ALCOCK, *Una famiglia a Ginevra ai tempi di Calvino* (1903).

Nel 1912 uscì ancora una *Storia dei Valdesi* in francese (completa) ad opera di TEOFILIO GAY: *Histoire des Vaudois refaite d'après les plus récentes recherches*, destinata a un grosso successo. Nel 1914 JEAN JALLA riuscì a pubblicare la sua *Storia della Riforma in Piemonte fino alla morte di Emanuele Filiberto (1517-1580)*, ricchissima di documenti (sarà ristampata nel 1982). Il secondo volume (postumo) uscirà soltanto nel 1936.

Nel 1924, ormai alla vigilia del trasferimento dell'editrice a Torre Pellice, la Claudiana pubblicò: ENRICO MEYNIER: *Storia del Cristianesimo dalle origini ai giorni nostri* e AUGUSTO JAHIER: *Riformatori e riformati italiani dei secoli XV e XVI* (50 profili biografici di uomini e donne). Nel 1927 il pastore ARTURO MUSTON pubblicò *Lettere di un carcerato*, biografia e lettere del pastore GIAN LUIGI PASCALE DI CUNEO, arrestato in Calabria e condannato a morte a Roma nel 1561.

Nel 1946 esce GIOVANNI MIEGGE, *Lutero I. L'uomo e il pensiero fino alla dieta di Worms (1483-1521)*, cui doveva seguire un secondo volume che l'autore non ha potuto scrivere. È un'acuta indagine teologica su quella «theologia crucis» che si conferma al centro del pensiero di LUTERO. Il libro sarà ristampato due volte da Feltrinelli (*Lutero giovane*, 1964 e 1977) e poi ripreso ancora dalla Claudiana nel 2004.

Tuttavia, ancora nella seconda metà degli anni '50 del secolo scorso SALVATORE CAPONETTO – nonostante le opere di THOMAS MACCREE, di CESARE CANTÙ, di BARTOLOMEO FONTANA, di EMILIO COMBA, di EMMANUEL-PIERRE RODOCANACHI, nonché di GIUSEPPE MORPURGO, di GIOVANNI JALLA, di FRANCESCO LANZONI, di ARTURO PASCAL, di FRANCESCO RUFFINI, di LUIGI FIRPO, di GIORGIO SPINI – ha considerato

pressoché impossibile la sintesi della storia della Riforma italiana del Cinquecento, soprattutto a causa della mancanza di documenti sepolti negli Archivi di Stato e negli archivi vescovili, non tutti ancora accessibili allo studio. Ma gli studi di CROCE, di CHABOD e di CANTIMORI avevano aperto un'immensa prospettiva di ricerche,

Trent'anni più tardi, negli anni '80 la storiografia italiana ed europea si era invece ormai arricchita di una vasta serie di biografie su figure della Riforma italiana come VALDÉS, OCHINO, VERMIGLI, PALEARIO, CARNESECCHI, VERGERIO. Una generazione di giovani storici, cresciuta alla scuola di CROCE, di CHABOD e di CANTIMORI, si era dedicata con passione allo studio del pensiero e della vita religiosa italiana del Cinquecento. I risultati costituiscono uno dei maggiori filoni della storiografia del Novecento. Accanto a indagini sulle regioni italiane, insieme con scavi in archivi e in biblioteche, si sono susseguite opere importanti sulle correnti di pensiero, legate alla vita religiosa, come il nicodemismo (C. GINZBURG¹⁸), l'evangelismo (P. SIMONCELLI¹⁹) e l'erasmismo (S. SEIDEL MENCHI²⁰). Inoltre il *Corpus reformatorum italicorum*, diretto da L. FIRPO e G. SPINI, metteva a disposizione degli studiosi le edizioni critiche del *Beneficio di Cristo*, delle opere di CAMILLO RENATO, di MINO CELSI e di ANTONIO BRUCIOLI.

Quindi alla fine degli anni '80 è arrivato il momento per il tentativo di ricostruire la storia del movimento protestante in Italia²¹, auspicata fin dalla fine dell'Ottocento al di là degli interessi confessionali.

Rete oggi ovvero conclusione

Non vorrei dilungarmi in questa sede sulle tante possibilità forniteci dalla nuova "rete" né tantomeno di dare l'allarmare riguardo i rischi che comportano soprattutto i monopoli come quello del nostro presunto "buon amico" – vorrei solo richiamare l'attenzione sul fatto che anche in questo nuovo mondo che si sta evolvendo giorno per giorno davanti ai nostri occhi ci sono ancora delle reti convenzionali per condividere e scambiare idee, come questo stesso convegno e gli stessi Atti che state leggendo – magari via internet.

- 18 cfr. CARLO GINZBURG, *I costumi di don Pietro Manelfi*, Sansoni-The Newberry Library, Firenze-Chicago 1970, oppure *Due note sul profetismo cinquecentesco*, in RSI, LXXVIII, 1966 (pp.184-227), inoltre lemmi nel Dizionario Biografico degli Italiani [Bartolomeo Bartoccio (1535-1569), Marcantonio Varrotta (?-1568) o Niccolò Balbani (1522-1587)].
- 19 P. SIMONCELLI: *Inquisizione romana e Riforma in Italia*, in RSI, CXX, 1988, oppure *Evangelismo italiano nel Cinquecento. Questione religiosa e nicodemismo politico* (Ist. Stor. Età moderna e contemporanea, Roma 1979), o *Il caso di Reginald Pole* (Ed. Storia e Letteratura, Roma 1977).
- 20 Oltre all'opera già citata di S. SEIDEL MENCHI (*Le traduzioni...*), ricordiamo: *Erasmus in Italia 1520-1580*, Bollati Boringhieri, Torino 1987; o ancora *Protestantesimo a Venezia* in *La Chiesa di Venezia fra Riforma protestante e Riforma cattolica* (a c. di GULLINO, Studium Cattolico Veneziano, Venezia 1990, pp.131-181).
- 21 Al giorno d'oggi conosciamo due di questi "tentativi", l'uno è questo stesso testo da cui cito, e cioè il libro di S. CAPONETTO, *La Riforma protestante nell'Italia del Cinquecento* (Claudiana, Torino 1992); l'altro è di M. FIRPO: *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento* (Laterza, Roma-Bari 1993).

Appendice²²



Diffusione delle idee della Riforma nel Nordovest dell'Italia alla metà del Cinquecento

22 La cartina è stata ripresa dalle pp. 144. del libro di CAPONETTO.

Orsolya Száraz

La *Missio Segneriana* nella Provincia Austriaca della Compagnia di Gesù 1714–1730¹

L'importanza del Concilio di Trento nella storia della Chiesa in età moderna è ben nota. La Riforma protestante aveva costretto la Chiesa romana ad una riflessione su di sé in seguito alla quale essa si impegnò ad autodefinirsi a livello dogmatico e a rinnovarsi sul piano morale e spirituale. I decreti tridentini di natura dogmatica servivano al primo, mentre i decreti di riforma miravano al secondo, cioè avevano lo scopo di consolidare la disciplina ecclesiastica e di portare delle riforme all'interno della Chiesa cattolica. I mezzi principali con i quali si pensava di realizzare quest'ultimo erano i seminari, le visite pastorali, il dovere dei vescovi di risiedere e di predicare nella sede ad essi assegnata.

In Ungheria la dominazione turca rese impossibile nei secoli XVI–XVII l'applicazione dei decreti del Concilio di Trento,² in Italia invece altri fattori (il nepotismo, il centralismo, le troppe diocesi, la scarsità di risorse, ecc.) concorrevano a rallentare la loro attuazione.³ Alla fine del XVI secolo alcuni prelati pieni di zelo (Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti, Roberto Bellarmino) diedero in Italia un forte impulso alla Riforma cattolica, i cui promotori nel secolo successivo furono però sempre di meno.

Nell'Italia del Seicento il clero diocesano era scarso di numero e molto spesso esercitava il ministero sacerdotale anche avendo avuto solo una istruzione lacunosa, non era perciò adatto a soddisfare i bisogni religiosi del popolo e non poteva adempiere pienamente ai compiti che gli erano stati affidati.⁴ Nella religione popolare, accanto alle dottrine e pratiche ufficiali, vivevano credenze e riti superstiziosi, considerati spesso sospetti di eresia, cosa che la Chiesa naturalmente non vedeva di buon occhio.⁵ Essa perciò cercava di controllare la devozione popolare e guidarla sulla via ritenuta giusta.

Alla risoluzione dei problemi sopra menzionati contribuirono in gran misura gli ordini religiosi con le loro varie attività, fra esse con le missioni popolari.⁶ In quest'ultimo campo

- 1 La ricerca è stata resa possibile dai contributi della Borsa di Studio "Eötvös" dello Stato Ungherese.
- 2 Cfr. T. A. VANYÓ, *A trienti zsinat határozatainak végrehajtása Magyarországon. A magyarországi római katolikus egyházfegyelem alakulása 1600–1850*, Korda, Pannonhalma 1933.
- 3 Cfr. D. SELLA, *L'Italia del Seicento*, Laterza, Roma–Bari 2000, pp.129–146.
- 4 Cfr. X. TOSCANI, "Il reclutamento del clero (secoli XVI–XIX)", in *Storia d'Italia, Annali*, 9, *La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea* (a c. di G. CHITTOLINI e G. MICCOLI), Einaudi, Torino 1986, pp.579–601.
- 5 Per la religione popolare in Italia si veda C. GINZBURG, "Folklore, magia, religione", in *Storia d'Italia*, I, *I caratteri originali* (coordinatori dell'opera R. ROMANO e C. VIVANTI), Einaudi, Torino 1973, pp.603–676; Per l'ambito europeo J. DELUMEAU, *Cristianità e cristianizzazione. Un itinerario storico*, Marietti, Casale Monferrato 1984.
- 6 Cfr. G. ORLANDI, "La missione popolare in età moderna", in *Storia dell'Italia religiosa*, II, *L'età moderna*, a cura di G. DE ROSA e T. GREGORY, Laterza, Roma–Bari 1994, pp.419–452.

la Compagnia di Gesù si distinse sin dall'inizio.⁷ Le missioni popolari, che miravano ad istruire i cattolici nelle verità della fede e a ricondurli alla pratica della vita cristiana, dal punto di vista metodologico avevano due forme principali: la missione catechetica e quella penitenziale. I singoli metodi unirono in sé, in misura diversa, i caratteri sia dell'una che dell'altra. Mentre in Francia e nei Paesi a maggioranza protestante si diffusero soprattutto le missioni catechetiche, in Italia e in Spagna si preferì la missione penitenziale. Nemmeno quest'ultima poteva fare a meno della catechesi, ma le lasciava meno spazio.⁸

Il metodo di Paolo Segneri, missionario tra il 1665 e il 1692 in Italia centrale e settentrionale, era di tipo penitenziale e si avvaleva della tradizione missionaria gesuitica e delle proprie esperienze acquisite durante le missioni.⁹ Il suo metodo, chiamato anche "centrale" poiché veniva scelto un villaggio come centro della missione, mirava a coinvolgere quasi l'intera diocesi dando l'avvio nella stessa diocesi a più missioni di 8–10 giorni.¹⁰ La stagione missionaria iniziava dopo Pasqua e terminava con l'arrivo del freddo autunnale.

La missione segneriana era ricca di manifestazioni: all'entrata del "centro" ai missionari si dava accoglienza solenne; si svolgevano cerimonie pubbliche di pacificazione e processioni penitenziali serali durante le quali i partecipanti – indossati gli abiti adatti, coronati di spine e carichi di grosse croci sulle spalle – cantavano il *Miserere*; alla fine della processione uno dei missionari faceva pubblica penitenza che induceva i presenti all'imitazione. La missione si concludeva con una processione festosa, si teneva l'ultima predica sulla perseveranza nel bene, si bruciavano al rogo carte e cose magiche, si cantava il *Te Deum*; i missionari, infine, impartivano la benedizione papale.

Il metodo missionario segneriano ebbe molti seguaci in Italia,¹¹ ma sin dalla fine del XVII secolo e soprattutto nella prima parte del successivo aumentarono le critiche, e non soltanto al di fuori dell'Ordine.¹² Era opinione generale che questa specie di missione non fosse altro che uno spettacolo occasionale in seguito al quale tutto restava immutato nella vita religiosa popolare. Anche le autorità ecclesiastiche e laiche avevano manifestato la loro di-

- 7 Sulle missioni gesuitiche in Italia si veda A. GUIDETTI, *Le missioni popolari. I grandi gesuiti italiani. Disegno storico-biografico delle missioni popolari dei gesuiti d'Italia dalle origini al Concilio Vaticano II*, Rusconi, Milano 1988.
- 8 Cfr. G. ORLANDI, "Missioni parrocchiali e drammatica popolare", in *La drammatica popolare nella valle padana*, Atti del 4° convegno di studi sul folklore padano, Modena 23–24–25–26 maggio 1974, E.N.A.L.–Università del Tempo Libero, Modena 1977, pp.305–333.
- 9 Sulle missioni popolari di Paolo Segneri si veda V. MARUCCI, "Paolo Segneri e le missioni rurali", in *Paolo Segneri: un classico della tradizione cristiana*, Atti del convegno internazionale di studi su Paolo Segneri nel 300° anniversario della morte (1624–1694), Nettuno 9 dicembre 1994, 18–21 maggio 1995 (a c. di A. FEDI e R. PATERNOSTRO), Forum Italicum, New York 1999, pp.141–154.
- 10 Una descrizione particolareggiata del metodo segneriano si trova in *Pratica delle missioni del Padre Paolo Segneri della Compagnia di Gesù, predicatore pontificio, continuata dal P. Fulvio Fontana della medesima religione per lo spazio d'anni ventiquattro, per una gran parte d'Italia, e di là da' Monti, nella Elvezia, Rezia, Valesia, e Tirolo*, presso Andrea Poletti, Venezia 1714.
- 11 Per i missionari segneriani in Italia si veda GUIDETTI, *op. cit.*, pp.125–143.
- 12 Per le varie critiche si vedano F. GIORGINI, "Le forme penitenziali durante le missioni popolari", in *La predicazione in Italia dopo il Concilio di Trento tra Cinquecento e Settecento*, Atti del X Convegno di Studio dell'Associazione Italiana dei Professori di Storia della Chiesa, Napoli 6–9 settembre 1994 (a c. di G. MARTINA e U. DOVERE), Edizioni Dehoniane, Roma 1996, pp.497–498; L. MEZZADRI, *Storiografia delle missioni*, ivi, 477; L. CHATELLIER, *La religione dei poveri. Le missioni rurali in Europa dal XVI al XIX secolo e la costruzione del cattolicesimo moderno*, Garzanti, Milano 1994, p.92, p.94.

sapprovazione nei confronti delle pratiche penitenziali, elementi imprescindibili delle missioni segneriane, che poi alla fine del XVIII secolo furono soppresse.

Nel 1706 Michelangelo Tamburini, sostenitore del metodo segneriano, venne eletto nuovo generale della Compagnia di Gesù. La missione segneriana perciò non cessò di esistere, anzi venne sostenuta nel conquistare altre parti d'Europa. Nel primo decennio del XVIII secolo Tamburini fece introdurre quel metodo nella Provincia Germanica e in quella Austriaca, poi fu la volta, rispettivamente nel 1735 e nel 1739, della Boemia e della Slesia.¹³ Nel 1757 fu istituita una fondazione nobiliare per le missioni segneriane in Polonia.¹⁴ Negli anni Venti e Trenta del XVIII secolo il metodo elaborato da Paolo Segneri si diffuse in tutta l'Europa centrale, anzi si può dire che vi conobbe una grande fioritura, nello stesso tempo in cui in Italia lentamente cadde in oblio.

Prima di addentrarsi nella storia della *Missio Segneriana* nella Provincia Austriaca occorre presentare brevemente le fonti utilizzate nella nostra ricerca. La maggior parte di esse si trova nell'Archivio Romano della Compagnia di Gesù e possiamo dividerle in tre gruppi: 1) lettere dei generali; 2) *litterae annuae*; 3) relazioni sulle singole missioni. Tutte ovviamente sono strettamente legate all'Ordine, perciò va sottolineato che il loro punto di vista non può dissociarsi da quello dei Gesuiti. Le lettere annuali delle case gesuitiche inviate a Roma e le relazioni sull'esperienza missionaria erano strumenti di autorappresentazione e contribuirono alla costruzione di un'immagine favorevole alla Compagnia. I loro dati perciò vanno accolti con prudenza.

Va premesso che qui la storia delle missioni segneriane svolte nella Provincia Austriaca viene presentata sulla base delle fonti gesuitiche e spetta alla ricerca futura trovare nuovi documenti (registri parrocchiali, verbali di magistratura, ecc.) grazie ai quali si potrà approfondire ulteriormente l'argomento.¹⁵ In questa sede non possiamo seguire tutte le vicende storiche del metodo segneriano fino alla soppressione dell'Ordine: dobbiamo perciò limitarci all'esame del periodo che va dal 1714 fino al 1730.

L'introduzione della missione segneriana in Europa centrale vide come protagonisti il generale Tamburini e il missionario Bernardo Cerroni.¹⁶ Non si sa con certezza come e dove Cerroni abbia incontrato e conosciuto per la prima volta il metodo, ma fu probabilmente in Italia, poiché per anni vi lavorò come missionario castrense. E magari, nel 1710, quando gli fu dato il permesso di andare a trovare i missionari castrensi della Provincia Napoletana.¹⁷

La prima missione che si svolse secondo il metodo segneriano nella Provincia Austriaca ebbe luogo a Bregenz e nei suoi dintorni, nel marzo e nell'aprile del 1714.¹⁸ Il protagonista dell'evento, ricordato nelle *litterae annuae*, fu un missionario castrense il cui nome però resta nell'ombra. L'ipotesi che si trattasse di Cerroni viene avvalorata dal fatto che tra il 1703 e

13 ORLANDI, *Missioni parrocchiali...*, ed. cit., pp.327-332.

14 K. S. ZAŁĘSKI, *Jezuici w Polsce*, IV/II, W. L. Anczyca, Kraków 1904, p.898.

15 Di tale tipo di documenti per ora ne conosciamo solo uno e probabilmente si tratta di un registro di una città, al quale si riferisce senza dare una precisa indicazione: A. MOHL, "Kis-mártoni missiók a XVIII. században", in *Magyar Sion*, Nr. 165, 1883, pp.655-670.

16 Su Cerroni si vedano Archivio Romano della Compagnia di Gesù (d'ora in poi ARSI), Aust. 195, ff. 258-259v; L. LUKÁCS, *Catalogus generalis seu Nomenclator biographicus personarum Provinciae Austriae Societatis Iesu (1551-1773)*, I-III, IHSI, Romae 1987-1988, I, pp. 160-161.

17 ARSI, Aust. 11, f. 328.

18 ARSI, Aust. 172, ff. 39-40.

il 1714 egli ebbe la stessa funzione nel campo nord-italiano e che negli anni successivi, fino alla sua morte, si affaticò, instancabilmente, per introdurre il metodo in tutta la provincia.

Alla prima missione fecero seguito, il 15 giugno 1714, due lettere patenti di Clemente XI indirizzate rispettivamente al cardinale Cristiano Augusto e al vescovo di Vienna.¹⁹ Poco dopo venne istituito anche un fondo finanziario a favore delle missioni chiamate allora “vaghe”.²⁰

Da un estratto in lingua italiana di una lettera scritta da Vienna il 5 ottobre 1715 veniamo informati che Cerroni voleva iniziare il lavoro nello Szepes (Scepusius).²¹ Il provinciale aveva promesso di dargli in Ungheria un compagno che conosceva la “lingua boema e schiavona”, ma dopo che il missionario da Vienna era giunto a Besztercebánya (Neosolium), seppe dal padre direttore della casa professa che il provinciale non aveva dato alcun ordine in merito. Il provinciale era in visita in Transilvania e nell’Alta Ungheria: Cerroni avrebbe quindi aspettato invano una pronta soluzione della faccenda; decise perciò di partire da solo per nuova meta, recandosi nel comitato più vicino di Turóc.

Le *litterae annuae* del 1715 indicano Neustuben e Hodritsch come luoghi della missione.²² All’inizio, nelle zone con maggioranza cattolica, la missione aveva dato dei buoni risultati, ma da lì proseguì per luoghi abitati da comunità piene di protestanti che opposero non poche difficoltà.²³ Sebbene la nostra fonte affermi che il missionario superò tutti gli ostacoli frapposti dai protestanti, non possiamo escludere che quest’esperienza risultò determinante quando nell’anno successivo vennero scelti per accogliere la missione alcuni paesi cattolici dell’Ungheria occidentale. Dalle *litterae annuae*, sempre dell’anno 1715, sappiamo che, oltre la missione nello Szepes e in Germania, se ne fece una terza che ebbe inizio in agosto nei dintorni di Gorizia e Cormons e durò otto giorni.²⁴

La prima missione in Ungheria – di cui parlano non solo le *litterae annuae* del 1716 ma anche una relazione a parte – iniziò il 13 maggio ed ebbe sedici stazioni nell’arcipretura di Sopron e Locsmánd.²⁵ È molto probabile che nello scegliere i luoghi della missione si richiedevano due condizioni: 1) la popolazione doveva essere in gran parte cattolica; 2) gli abitanti dovevano essere di madrelingua tedesca oppure conoscere quella lingua. La prima la richiedeva il metodo stesso, originariamente ideato per cattolici, la seconda dipendeva dalle competenze linguistiche dei missionari (Bernardo Cerroni e Ignatius Grembs), le cui lingue di comunicazione erano il latino e il tedesco.²⁶

Sebbene lo scopo dichiarato delle missioni popolari sia stato il rafforzamento della fede cattolica (anche il metodo segneriano era stato elaborato a tale scopo), né i missionari né i loro superiori restarono indifferenti alla possibilità di convertire al cattolicesimo i mem-

19 ARSI, Aust. 173, ff. 14v–15.

20 Biblioteca Universitaria Eötvös Loránd, Collectio Prayana, tom. V., n. 70; ARSI, Aust. 172, f. 40; Aust. 173, f. 15.

21 Per la lettera si veda ARSI, Aust. 229, ff. 104^a–104^b.

22 ARSI, Aust. 172, f. 40.

23 ARSI, Aust. 229, ff. 104^a–104^b.

24 ARSI, Aust. 172, f. 40.

25 ARSI, Aust. 173, ff. 14–19v, Aust. 229, ff. 101–103Av. Non mi soffermo qui sui particolari perché ISTVÁN FAZEKAS ha già presentato la missione basandosi sulle stesse fonti che ho utilizzato pure io: I. FAZEKAS, “A «Missio Segneriana» kezdetei Magyarországon (1714–1717)”, in *Perlekedő évszázadok. Tanulmányok Für Lajos történész 60. születésnapjára* (a c. di I. HORN), ELTE, Budapest 1993, pp.410–431.

26 ARSI, Aust. 65, 322/n. 39–40.

bri di altre confessioni. Almeno questo lo si può dedurre dalla statistica dei convertiti che troviamo nella relazione secondo la quale l'entusiasmo e lo zelo dei partecipanti cattolici vi attirarono molti non cattolici che infine rinnegarono Lutero e Calvino e ritornarono nel seno della Chiesa madre romana.²⁷

La missione in Ungheria del 1717 cominciò agli inizi di maggio ed ebbe stazioni nei possedimenti degli Esterházy, nei territori della famiglia Batthyány e nelle proprietà fondiarie dell'Imperatore a Óvár: tutti luoghi dei comitati di Moson e Vas, abitati da una maggioranza tedesca.²⁸ Sulla situazione confessionale del territorio la relazione ci dice che, nonostante Leopold Karl von Kollonitsch avesse restaurato il cattolicesimo, vi erano ancora molti luterani e perfino cattolici che vivevano seguendo gli insegnamenti di Lutero.²⁹

Le *litterae annuae* del 1717 ci informano – senza però scendere molto nei particolari – non solo di questa missione ma anche di un'altra che ebbe luogo nella diocesi di Esztergom.³⁰ In questo caso, invece, la lingua della missione fu l'ungherese, e il ruolo missionario venne affidato ai padri István Kolb e János Szendrei.³¹

In autunno le escursioni apostoliche terminarono e i missionari si ritirarono in una delle case dell'Ordine. A Cerroni per l'inverno venne assegnata la casa professa a Vienna.³² In primavera egli avrebbe dovuto riprendere il lavoro insieme a Grembs a cui però la febbre impedì di continuare le missioni. Stando ai dati del catalogo annuale per l'anno 1718, Szendrei lo sostituì temporaneamente³³ e, insieme a Cerroni, fece missioni nella diocesi di Esztergom, in centocinquanta luoghi dei comitati di Nógrád e Kishont.³⁴

Si trovò nel frattempo un nuovo compagno per Cerroni: Franciscus Ruck, che con molta probabilità si mise al lavoro nell'estate del 1718 nell'Austria Inferiore. Qui i due gesuiti fecero missioni in tre diocesi: Wiener Neustadt, Passau e Vienna.³⁵ Negli anni precedenti i missionari non si erano trovati davanti a serie difficoltà, nel 1718 invece divennero oggetto di più attacchi e non solo da parte protestante.

Nella convinzione che i padri gesuiti erano venuti a controllarli per poi fare un rapporto ai vescovi, i parroci fecero tutto per impedire ai fedeli di partecipare alla missione. Ma infine – dice la relazione – i missionari erano riusciti a liberarli dai pregiudizi e i parroci ormai collaborarono amichevolmente e volentieri al successo della missione, anzi decisero di scegliere come argomenti per le loro prediche gli stessi temi di cui i padri avevano parlato durante la missione.³⁶

In questo periodo l'incremento delle missioni fu sempre all'ordine del giorno, ma v'era l'ostacolo dello scarso numero dei missionari adatti al compito. In genere i candidati non erano privi di entusiasmo, zelo e vocazione, ma ad essi mancavano un forte fisico e competenze linguistiche. Queste missioni, infatti, imponevano ai missionari un peso molto mag-

27 ARSI, Aust. 229, f. 102v.

28 ARSI, Aust. 174, ff. 25–27; Aust. 229, ff. 104ⁱ–104^v.

29 Aust. 229, f. 104ⁱ.

30 ARSI, Aust. 174, ff. 27–30.

31 ARSI, Aust. 128, f. 49.

32 ARSI, Aust. 11, f. 858.

33 ARSI, Aust. 128, f. 63.

34 Per la missione si veda ARSI, Aust. 175, ff. 75–81.

35 ARSI, Aust. 11, ff. 925–926; Aust. 175, ff. 43–74.

36 ARSI, Aust. 175, ff. 46–47.

giore delle escursioni apostoliche nei dintorni delle case gesuitiche. I missionari segneriani erano in viaggio e lavoravano per più mesi, con soste e riposi di breve durata, e dovevano flagellarsi in ogni missione. I problemi relativi alla conoscenza linguistica sorgevano non quando si cercavano missionari conoscitori del tedesco o dell'ungherese, ma quando si volevano trovare padri che parlavano il croato, lo sloveno o il romeno.

Nel gennaio del 1721 Carlo VI confermò con un diploma imperiale l'attività missionaria dei gesuiti e garantì loro sostegno finanziario e protezione.³⁷ Ma né il diploma imperiale né l'approvazione del generale e del provinciale poterono però prevenire lo scandalo avvenuto nel 1721 in Stiria, dove quattro gesuiti del collegio di Leoben chiamarono pubblicamente il missionario Cerroni *sacer istrio* esprimendo così il loro giudizio sul metodo segneriano che ritenevano inutile nei confronti dei protestanti.³⁸ Il caso dimostra chiaramente che nei luoghi in cui vivevano comunità protestanti di un certo numero i cattolici locali, ecclesiastici e laici che fossero, pretendevano dalla missione la funzione di convertire i non cattolici.

Negli anni Venti del XVIII secolo la missione segneriana si diffuse sempre di più nella parte ungherese della provincia.³⁹ Alla fine del 1722 Cerroni si recò a Lubiana per introdurre anche lì il metodo missionario italiano. Nel 1725 il suo lavoro organizzativo diede i primi risultati: in Carinzia, in Carniola e in Croazia iniziò l'attività missionaria secondo la pratica segneriana.⁴⁰ In seguito a questo incremento, nel 1726 il numero dei missionari vaghi salì a otto⁴¹ e, oltre a quella austriaca, operarono altre quattro missioni: la *Missio Illyrica, Ungarica, Croatica e Flumine*.⁴²

Nel 1726 nacque il progetto di fare missioni segneriane anche in Transilvania,⁴³ dove il ruolo di missionario venne affidato a Pál Kolosvári.⁴⁴ La Transilvania multiconfessionale si presentava come una vera e propria sfida, perciò l'intento di introdurre il metodo avvalorò l'ipotesi che in questa fase di espansione gli obiettivi delle missioni non si limitarono solo a rafforzare la fede dei cattolici ma si proposero anche la conversione dei protestanti. Kolosvári, essendosi convertito dall'unitarianismo, fu un'ottima scelta anche da questo punto di vista.⁴⁵

Le prime missioni transilvane in cui il compagno di Kolosvári fu János Berzeviczi,⁴⁶ neofita egli stesso, si svolsero nel 1727 con il permesso dell'imperatore e del governatore.⁴⁷ In una lettera il vescovo invitò i parroci della diocesi a partecipare alla missione che vide coinvolti i paesi di Alcsík, Felcsík és Kászon. Nelle *litterae annuae* si legge che vi accorsero soprattutto secleri e armeni cattolici e, per curiosità, anche alcuni non cattolici. I padri insegnarono loro l'esame di coscienza e distribuirono carte stampate in cui fu spiegato come praticare la religione. Alla fine, risultarono essere diciassettemila quelli che avevano fatto

37 Fanno riferimento al diploma di Carlo VI le *litterae annuae* del 1720: ARSI, Aust. 177, ff. 45–46.

38 ARSI, Aust. 12, ff. 80v–81.

39 ARSI, Aust. 178, f. 21; ARSI, Aust. 179, f. 28v; ARSI, Aust. 180, f. 22.

40 ARSI, Aust. 182, f. 46.

41 ARSI, Aust. 128a, f. 20.

42 ARSI, Aust. 183, f. 25v.

43 ARSI, Aust. 12, f. 233.

44 *Ivi*, ff. 234, 234v, 241.

45 Su Kolosvári si vedano ARSI, Aust. 188, ff. 561–585; LUKÁCS, *op. cit.*, II, p.760; Biblioteca Universitaria Eötvös Loránd, *Collectio Kaprinayana*, tom. V, ff. 95–102, 103–108.

46 ARSI, Aust. 128, f. 175v.

47 ARSI, Aust. 184, ff. 23v–26.

la comunione. Finita la missione, i padri si ritirarono nel collegio di Kolozsvár (Claudiopolis) per il riposo invernale.

Nell'estate dell'anno successivo i missionari ripresero il lavoro nelle province di Kovászna, Udvarhely, Maros-Torda.⁴⁸ Il giorno di santi Pietro e Paolo, verso le dieci del mattino, i presenti alla missione di Miklósvár assistettero ad un prodigio che in seguito un "eretico" rievocò così: "Mentre Voi Padre predicavate, io vedevo che sudore sgocciolava attraverso il naso di sua Maestà Divina".⁴⁹ Il predicatore non era altro che il padre Kolosvári.

Stando alla testimonianza delle nostre fonti nel 1729 Kolosvári ricondusse tante pecorelle smarrite nell'ovile e in molti luoghi istituì congregazioni del Rosario.⁵⁰ I missionari percorsero un lungo itinerario, andando a trovare i fedeli di Jegenyé, Sebesvár, Bánffyhungyad, Fenes, Bács, Kolozsvár.⁵¹ A Szamosvár anche gli armeni, che si erano lì stabiliti all'inizio del secolo, parteciparono alla missione e per loro vi fu una persona incaricata di far da interprete durante le prediche. Le tappe successive furono Dés, Csicsókeresztúr, Enyed, Gyulafehérvár, Abrudbánya e Szlatina: in quest'ultimo luogo il ruolo di interprete per i romeni lo assunse il parroco. Tutta la missione si svolse in ungherese e in tedesco. Essa interessò i bulgari ad Alvinc e Déva, gli ungheresi, i militari tedeschi e i romeni ortodossi a Hátszeg, per poi proseguire fino a Kötelesmező, Szászváros, Torda, Ernye, Erked, Marosvásárhely e Bözödújfalú, quest'ultimo chiamato anche il nido dei sabbatariani. A dar retta alla relazione, in undici giorni la missione avrebbe estinto la "setta ereticale" di quel paese.⁵²

Kolosvári contribuì al grande progetto dell'evangelizzazione non solo con le missioni, ma anche con i suoi scritti. Nell'elogio composto per la sua morte leggiamo che egli fu anche autore di un libro che si prefiggeva di insegnare la *communis vivendi norma*.⁵³ Quest'opera doveva essere le *Keresztény oktatások* (Istruzioni cristiane) nella cui premessa il gesuita ungherese si prefigge di spiegare ampiamente ai lettori cattolici le dottrine della Chiesa di Roma.⁵⁴

La ricerca suppone che Kolosvári sia stato anche l'autore dell'opera intitolata *A' Jesus Társaságából való szerzetes papok által Erdélyben tartandó apostoli missiók alkalmatosságával öszve gyűlt hivektől ének, vagy fel szóval mondani szokott aitatosságok* (Devozioni che cantano o recitano i fedeli riuniti in occasione delle missioni apostoliche dei padri della Compagnia di Gesù in Transilvania), pubblicata la prima volta nel 1729 e poi varie volte ristampata.⁵⁵ Le biografie ricordano un'altra sua opera che si intitolerebbe *Missiók könyvecskéje*

48 ARSI, Aust. 185, ff. 36v–39.

49 *ivi*, f. 38. Le *litterae annuae* insolitamente riportano le sue parole anche in ungherese: "Mikor még Atyaságod praedikáll vala, láttam én hogy az ő Felsége orrámm tsepeg vala le á vereiek."

50 ARSI, Aust. 12, ff. 309v–310; Aust. 186, ff. 28–33v.

51 ARSI, Aust. 186, f. 28.

52 ARSI, Aust. 186, f. 31v.

53 ARSI, Aust. 188, f. 568.

54 P. KOLOSVÁRI, *Keresztény oktatások*, Akadémiai betűkkel, Kolozsvár 1772⁵. Cfr. G. PETRIK, *Magyarország bibliographiája 1712–1860. Könyvészeti kimutatása a Magyarországon s hazánkra vonatkozólag külföldön megjelent nyomtatványoknak*, Dobrowsky Ágost, Budapest 1888, II/1, p.437; C. SOMMERVOGEL, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, O. Schepens–A. Picard, Bruxelles–Paris 1893, IV, p.1186.

55 Cfr. PETRIK, *op. cit.*, p.280; *Magyarország bibliographiája 1712–1860. VII. Pótlások Petrik Géza Magyarország bibliographiája 1712–1860 c. művéhez 1701–1800 között megjelent magyarországi (és külföldi magyar nyelvű nyomtatványok)* (compilato da L. BAYER et al., a c. di I. PAVERCSIK), OSzK, Budapest 1989, p.272, p.337.

(Libello per le missioni): il condizionale è d'obbligo dal momento che non ci è pervenuto nessun esemplare di esso ma solo fonti indirette ci parlano di una sua pubblicazione.⁵⁶

Certo, il padre Kolosvári non fu l'unico a cercare di approfittare delle possibilità offerte dalla stampa. Nel 1731 il padre Jacobovich chiese al generale il permesso di poter dare al popolo libri italiani e croati.⁵⁷ Nella relazione sulla missione che si fece nel 1730 nelle diocesi di Győr e Zagabria si fa riferimento ad un *libellus Missionis* che il maestro di scuola aveva avuto dai padri gesuiti nell'anno precedente.⁵⁸ Durante la missione del 1731, anche nella diocesi di Eger vennero distribuiti libri di canti stampati a Kolozsvár: ma i partecipanti furono così numerosi che non tutti riuscirono ad averne una copia.⁵⁹

Nel 1730, oltre alle missioni nelle diocesi di Győr e Zagabria che possiamo ormai chiamare tradizionali, i missionari fecero escursioni apostoliche anche nelle diocesi di Eger e Várad godendo della protezione dei vescovi Gábor Erdődy e Imre Csáky.⁶⁰ La missione di Várad si svolse dopo quella transilvana e perciò anche qui i missionari furono Kolosvári e Berzeviczi. A Debrecen i padri non poterono ottenere grandi successi perché la magistratura non permise ai cittadini non cattolici di partecipare alla missione. Sebbene i missionari non abbiano convertito alcun "eretico", riuscirono però ad insegnare ai cattolici del luogo l'essenza del cattolicesimo e il senso di essere cattolico.⁶¹ Nonostante questo esito negativo continuarono il lavoro e andarono a trovare i cattolici di Kárásztelke, (Szilágy)Somlyó, Nemes Kerek nel comitato di Békés, Bélfenyér, Belényes e Gyula.

Sulla base di quanto sinora detto possiamo affermare che la *Missio Segneriana*, negli anni successivi alla sua introduzione, si diffuse sempre di più nella Provincia Austriaca. Il nuovo metodo, originariamente italiano, talora incontrò rifiuti, soprattutto da parte protestante, ma fino al 1730, limite della nostra attuale indagine, tese sempre ad incrementarsi.

Bibliografia

CHÂTELLIER, L., *La religione dei poveri. Le missioni rurali in Europa dal XVI al XIX secolo e la costruzione del cattolicesimo moderno*, Garzanti, Milano 1994.

DELUMEAU, J., *Cristianità e cristianizzazione. Un itinerario storico*, Marietti, Casale Monferrato 1984.

FAZEKAS, I., "A «Missio Segneriana» kezdetei Magyarországon (1714–1717)", in *Perlekedő évszázadok. Tanulmányok Für Lajos történész 60. születésnapjára* (a c. di I. HORN), ELTE, Budapest 1993, pp.410–431.

56 Secondo STÖGER e SOMMERVOGEL l'opera la prima volta venne pubblicata nel 1749 a Nagyszombat, e in seguito sarebbe stata ripubblicata a Kassa, a Kolozsvár e a Buda. [J. STÖGER], *Scriptores Provinciae Austriacae Societatis Jesu*, Typis Congregationis Mechitharisticae, Viennae 1855, I, p.193; SOMMERVOGEL, *op. cit.*, p.1186. Ilona PAVERCSEK la registrò tra le opere uscite dalla tipografia di Kassa come edizione sconosciuta stampata probabilmente tra il 1749 e il 1752: I. PAVERCSEK, *A kassai könyvek útja a nyomdától az olvasóig*, (Az Országos Széchényi Könyvtár Füzetei, 2.), OSzK, Budapest 1992, Nr. 1045.

57 ARSI, Aust. 12, ff. 359–359v.

58 ARSI, Aust. 187, f. 39.

59 ARSI, Aust. 188, f. 174.

60 ARSI, Aust. 187, ff. 25–41.

61 ARSI, Aust. 187, f. 32v.

- GINZBURG, C., "Folklore, magia, religione", in *Storia d'Italia, I, I caratteri originali* (coordinatori dell'opera R. ROMANO e C. VIVANTI), Einaudi, Torino 1973, pp.603–676.
- GIORGINI, F., "Le forme penitenziali durante le missioni popolari", in *La predicazione in Italia dopo il Concilio di Trento tra Cinquecento e Settecento*, Atti del X Convegno di Studio dell'Associazione Italiana dei Professori di Storia della Chiesa, Napoli 6–9 settembre 1994 (a c. di G. MARTINA e U. DOVERE), Edizioni Dehoniane, Roma 1996, pp.491–502.
- GUIDETTI, A., *Le missioni popolari. I grandi gesuiti italiani. Disegno storico-biografico delle missioni popolari dei gesuiti d'Italia dalle origini al Concilio Vaticano II*, Rusconi, Milano 1988.
- KOLOSVÁRI, P., *Keresztény oktatások*, Akadémiai betűkkel, Kolozsvár 1772⁵.
- LUKÁCS, L., *Catalogus generalis seu Nomenclator biographicus personarum Provinciae Austriae Societatis Iesu (1551–1773)*, I–III, IHSI, Romae 1987–1988.
- Magyarország bibliographiája 1712–1860. VII. Pótlások Petrik Géza Magyarország bibliographiája 1712–1860 c. művéhez 1701–1800 között megjelent magyarországi (és külföldi magyar nyelvű nyomtatványok)* (compilato da L. BAYER et al., a c. di I. PAVERCSEK), OSzK, Budapest 1989.
- MARUCCI, V., "Paolo Segneri e le missioni rurali", in *Paolo Segneri: un classico della tradizione cristiana*, Atti del convegno internazionale di studi su Paolo Segneri nel 300° anniversario della morte (1624–1694), Nettuno 9 dicembre 1994, 18–21 maggio 1995, a cura di A. FEDI e R. PATERNOSTRO, Forum Italicum, New York 1999, pp.141–154.
- MEZZADRI, L., "Storiografia delle missioni", in *La predicazione in Italia dopo il Concilio di Trento tra Cinquecento e Settecento*, Atti del X Convegno di Studio dell'Associazione Italiana dei Professori di Storia della Chiesa, Napoli 6–9 settembre 1994, a cura di G. MARTINA e U. DOVERE, Edizioni Dehoniane, Roma 1996, pp.457–489.
- MOHL, A., "Kis-mártoni missiók a XVIII. században", in: *Magyar Sion*, Nr. 165, 1883, pp.655–670.
- ORLANDI, G., "La missione popolare in età moderna", in *Storia dell'Italia religiosa, II, L'età moderna*, a cura di G. DE ROSA e T. GREGORY, Laterza, Roma–Bari 1994, pp.419–452.
- ORLANDI, G., "Missioni parrocchiali e drammatica popolare", in *La drammatica popolare nella valle padana*, Atti del 4° convegno di studi sul folklore padano, Modena 23–24–25–26 maggio 1974, E.N.A.L.–Università del Tempo Libero, Modena 1977, pp.305–333.
- PAVERCSIK, I., *A kassai könyvek útja a nyomdától az olvasóig*, (Az Országos Széchenyi Könyvtár Füzetek, 2.), OSzK, Budapest 1992.
- PETRIK, G., *Magyarország bibliographiája 1712–1860. Könyvészeti kimutatása a Magyarországon s hazánkra vonatkozólag külföldön megjelent nyomtatványoknak*, II/1, Dobrowsky Ágost, Budapest 1888.
- Pratica delle missioni del Padre Paolo Segneri della Compagnia di Gesù, predicatore pontificio, continuata dal P. Fulvio Fontana della medesima religione per lo spazio d'anni ventiquattro, per una gran parte d'Italia, e di là da'Monti, nella Elvezia, Rezia, Valesia, e Tirolo*, presso Andrea Poletti, Venezia 1714.
- SELLA, D., *L'Italia del Seicento*, Laterza, Roma–Bari 2000.

SOMMERVOGEL, C., *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, IV, O. Schepens–A. Picard, Bruxelles–Paris 1893.

[STÖGER J.], *Scriptores Provinciae Austriacae Societatis Jesu*, I, Typis Congregationis Mechitharisticae, Viennae 1855.

TOSCANI, X., "Il reclutamento del clero (secoli XVI–XIX)", in *Storia d'Italia, Annali*, 9, *La Chiesa e il potere politico dal Medioevo all'età contemporanea* (a c. di G. CHITTOLINI e G. MICCOLI), Einaudi, Torino 1986, pp.573–628.

VANYÓ, T. A., *A trienti zsinat határozatainak végrehajtása Magyarországon. A magyarországi római katolikus egyházfegyelem alakulása 1600–1850*, Korda, Pannonhalma 1933.

ZAŁĘSKI, K. S., *Jezuici w Polsce*, IV/II, W. L. Anczyca, Kraków 1904.

Dénes Mátyás

Pier Vittorio Tondelli: *Altri libertini* – un libro “scandaloso” degli anni Ottanta

Nel XX secolo, verso la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta, si può notare un certo cambiamento di prospettiva tanto nel campo della letteratura quanto nella politica editoriale. Gli anni Sessanta e Settanta sono decenni dominati dalla neoavanguardia e dai dibattiti teoretici del *Gruppo 63*¹ e caratterizzati, di conseguenza, da una relativa “crisi” del genere romanzesco a favore della produzione saggistica.² Tale crisi della narrativa è causata anche dalla fruizione, negli anni Settanta, delle idee e delle teorie postmoderne nelle quali ebbero un posto preminente il centralismo del testo, le regole combinatorie e le teorie di narrazione. Negli ultimi anni del decennio si vede – parallelamente al rilievo ininterrotto del postmoderno, segnalato, per esempio, dal successo, anche internazionale, di *Se una notte d’inverno un viaggiatore* di ITALO CALVINO – un’emergente esigenza da parte del pubblico di avere a che fare con “vere” storie, legate e riferibili alla propria realtà, alla propria vita. Questo è dovuto anche al fatto che durante il suddetto periodo, nel quale si annunciava ormai la “morte” della letteratura,³ il successo di alcuni libri rilevanti come, per esempio, quello di CALVINO, *La storia* di ELSA MORANTE (1974) oppure *Il nome della rosa* di UMBERTO ECO (1980) ridà fiducia alla letteratura, alle possibilità di narrare e – soprattutto gli ultimi due – di raccontare storie.⁴ Parallelamente, anche l’editoria culturale cambia il suo punto di vista e comincia a cercare “storie” e a promuovere, accanto a certi autori già “arrivati”, anche scrittori giovani e sconosciuti, le cui pubblicazioni presentano il doppio vantaggio di essere il simbolo di nuove voci letterarie e di rappresentare, per le case editrici, un onere meno gravoso rispetto a quelle dei narratori più illustri.⁵

- 1 In riferimento all’influsso della neoavanguardia e del *Gruppo 63* si veda, per esempio: C. BENUSSI, “Il romanziere giovane, anni Ottanta”, in AA.VV., *Pubblico 1987. Produzione letteraria e mercato culturale*, a c. di VITTORIO SPINAZZOLA, Rizzoli-Milano Libri, Milano 1987, pp.12-15; S. TANI, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Mursia, Milano 1990, pp.33-36, p.197; G. MANACORDA, *Letteratura italiana d’oggi 1965-1985*, Editori Riuniti, Roma 1987, pp.91-142, pp.190-191, p.335; R. PETITO, *Andrea De Carlo e la narrativa degli anni Ottanta*, Studio LT2, Venezia 2005, pp.11-12.
- 2 In riferimento al predominio della saggistica si veda: BENUSSI, *ibidem*; TANI, *op. cit.*, pp.36, p.42, p.130; PETITO, *op. cit.*, p.12.
- 3 F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, p. 16; G. PICONE, “Tornando a casa”, in AA.VV., *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista* (a c. di FULVIO PANZERI e GENEROSO PICONE), Bompiani, Milano 2001, p.19.
- 4 LA PORTA, *op. cit.*, pp.10-11, pp.23-24; G. BONURA, “Tondelli tra stile e prosa”, in *Panta*, Nr. 9, 1992, pp.29-30; vedi anche TANI, *op. cit.*, pp.130-131.
- 5 Sull’editoria dell’ultimo Novecento e i suoi meccanismi si veda, per esempio: TANI, *op. cit.*, pp.130-140; F. PANZERI, “Variazioni da un’anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta”, in AA.VV., *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni ‘80 e ‘90* (a c. di RAFFAELE CARDONE, FRANCO GALATO e FULVIO PANZERI), Marcos y Marcos, Milano 1996, pp.15-24; LA PORTA, *op. cit.*, p.12.

Non è un puro caso, quindi, se negli anni Ottanta appare un nuovo gruppo di scrittori, etichettato sotto il nome di “giovani narratori”, che non sono solo, prevalentemente, esordienti, ma apportano nella letteratura italiana nuovi approcci per affrontare la realtà e nuovi modi per descriverla. L’uso del plurale non è causale: il panorama di questa “giovane narrativa” si dimostra, infatti, alquanto variegato e i percorsi dei singoli autori sono, di conseguenza, difficilmente raggruppabili. Di fatto, anche l’etichetta stessa è più un prodotto dell’industria editoriale (creata tanto per motivi di vendite quanto per facilitare un discorso “complessivo” su questi scrittori) che un termine di identificazione plausibile per la descrizione degli aspetti linguistici e formali delle opere dei “nuovi” narratori,⁶ tra cui troviamo anche PIER VITTORIO TONDELLI. Eppure, una somiglianza assai importante che, oltre alla giovinezza, si potrà notare tra questi scrittori (sia tra i “giovani narratori” degli anni Ottanta che tra gli esponenti della nuova narrativa di fine Novecento in generale) è quella loro volontà e capacità di scrivere e *raccontare* che permette loro di osservare il reale e di “guardarsi intorno senza pregiudizi, aperti a riconoscere i connotati e i simboli di una nuova società”,⁷ quella degli anni Settanta-Ottanta.

Questa nuova generazione di scrittori sembra esser caratterizzata da un rinnovato interesse per la realtà circostante, che essi cercano di afferrare con diverse tecniche, spesso soggettive, a seconda delle scelte proprie dei singoli scrittori. Del resto, anche lo stesso TONDELLI dice in un’intervista:

Ciò che ha caratterizzato l’emergere di nuovi autori nella letteratura italiana di questi anni è stata l’assoluta individualità dei percorsi. [...] C’è chi ha usato il parlato, chi uno stile più letterario, chi il retrò e chi ancora quello più prettamente cinematografico.⁸

Comunque sia, sembra che nelle opere di questi scrittori, rispetto ai decenni precedenti, si possa vedere un forte ritorno al “reale”, per cui, a mio parere, non è sbagliato parlare, in merito alla narrativa italiana a cavallo tra gli anni Settanta e Ottanta, di un (nuovo) ritorno al realismo o, appunto, di un nuovo realismo degli anni Ottanta: un realismo che, magari, non era del tutto assente neanche prima ma che, in questi anni, si manifesta in maniera più energica e definita.

Come si è detto, questa svolta comporta, nello stesso tempo, a causa del nuovo contesto, dello sviluppo tecnologico e dei cambiamenti sociali e culturali del secondo Novecento, anche nuove tecniche e nuovi modi di affrontare e descrivere la realtà, il che è rintracciabile in un certo cambiamento, all’interno della narrativa, dei mezzi letterari. Anzi, guardando la letteratura italiana di questi decenni da questo punto di vista mi pare che ci siano delle opere (o, forse, proprio un filone di opere) caratterizzate non solo da certi cambiamenti formali ma, se vogliamo, proprio da una *riduzione* dei mezzi letterari usati. Penso, tra gli altri, a romanzi come *Treno di panna* (1981) di ANDREA DE CARLO in cui la narrazione si svolge tutta in superficie, senza rivelare le regole profonde dei meccanismi sociali o le motivazioni delle

6 LA PORTA, *ibidem*.

7 TANI, *op. cit.*, p.139; per quanto riguarda le altre caratteristiche comuni degli scrittori della nuova narrativa (e, quindi, non solo dei rappresentanti del fenomeno dei “giovani narratori”), si veda l’elenco che cerca di darne: LA PORTA, *op. cit.*, pp.9-10. Su alcuni mutamenti della società si veda, per esempio: MANACORDA, *op. cit.*, p.219; TANI, *op. cit.*, p.17.

8 F. PANZERI, “Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Pier Vittorio Tondelli”, in AA.VV., *Tondelli. Il mestiere di scrittore...*, ed. cit., p.74, p.76.

singole azioni dei personaggi; oppure, ancora prima del libro di DE CARLO, l'opera d'esordio di PIER VITTORIO TONDELLI, *Altri libertini* (1980), in cui una certa riduzione è visibile, prima di tutto, nella scelta di un linguaggio fortemente contaminato da espressioni volgari e contenente vari elementi fino ad allora poco consueti (se non del tutto sconosciuti) nell'ambito della produzione letteraria "ufficiale", ma altresì nella scelta delle vicende narrate che sono, allo stesso modo, il riflesso di un certo "abbassamento" di stile.

Ritengo importante notare, comunque, che tutto ciò non vuol dire accusare di impoverimento la letteratura contemporanea; tali osservazioni non devono, quindi, essere interpretate come un "giudizio negativo" su essa. Anzi, penso proprio che i cambiamenti suddetti non solo non si abbiano a condannare ma, al contrario, essi dovrebbero essere accolti come una possibilità in più, una nuova, originale via per la letteratura italiana. Tali cambiamenti possono racchiudere, per di più, complessità sorprendenti supportate da scelte stilistiche consapevolmente progettate e ben fondate. Ciò che possiamo osservare nella nuova narrativa di questi anni è, quindi, non tanto una degradazione del genere narrativo quanto, invece, un suo rinnovamento assai interessante.

...

Dopo queste osservazioni preliminari, questa breve rassegna del secondo Novecento letterario italiano fino all'inizio degli anni Ottanta (ritenuta importante per avere un quadro della narrativa del periodo e un contesto in cui poter posizionare *Altri libertini*) passeremo, ora, all'analisi del già citato libro di TONDELLI. Ciò che cercherò di fare in questa analisi sarà individuare gli elementi indicanti la riduzione di cui abbiamo parlato e, allo stesso tempo, tenterò di dimostrare quanto siano essi, in realtà – e nonostante la loro apparenza – frutti di un'operazione molto complessa. Cercherò, in questo modo, di dare altresì prova dell'efficacia di tale scrittura che possiamo a buon diritto definire "riduttiva".

L'opera d'esordio di TONDELLI esce nel 1980 e suscita subito grande eco – e anche scandalo. Infatti, il libro (o "romanzo a episodi", come preferiva definirlo lo scrittore⁹) che contiene sei racconti, nonostante ottenga un buon successo da parte del pubblico, viene presto messo sotto sequestro (prosciolto, poi, nel 1981) per le novità tematiche e linguistiche che presenta. *Altri libertini* rispecchia, infatti, un linguaggio parlato e quotidiano incensurato, ricco di espressioni gergali e turpiloqui; allo stesso modo, anche i temi narrati sono spesso "bassi": i sei racconti narrano le storie di giovani (e gruppi di giovani) "spensierati" – tra cui anche drogati, spacciatori, omosessuali, ecc. – dell'Emilia Romagna della fine degli anni Settanta.

Non a caso, gran parte della critica ha sottolineato, in riferimento all'ambientazione e al carattere generazionale, l'aspetto "sociologico" e prettamente "generazionale" che il libro presenta, ma si è soffermata molto meno sulle sue caratteristiche letterarie.¹⁰ È soprattutto da questo punto di vista che il romanzo è stato associato al *Boccalone* (1979) di ENRICO PALANDRI e a *Casa di nessuno* (1981) di CLAUDIO PIERSANTI, anch'essi, in qualche modo, lavori legati alla

9 Si veda lo scritto di TONDELLI riportato in: "Note ai testi – Altri libertini", in P. V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti* (a c. di FULVIO PANZERI), Collana Classici, Bompiani, Milano 2001, p.1123 (lo scritto intero di TONDELLI si trova a pp.1123-1125).

10 Si veda, a riguardo: "La Fortuna critica", in AA.VV., *Tondelli. Il mestiere di scrittore...*, ed. cit., pp.122-124.

società e alla cultura italiana degli anni Settanta, al clima culturale dell'epoca, al movimento '77 e alla disillusione che ne seguì.¹¹

Nel libro di TONDELLI si sente un forte legame con quegli anni¹², ma non perché caratterizzato da un discorso ideologico. Come lo stesso autore afferma, infatti, le sue opere "dimostrano sostanzialmente un rifiuto dell'ideologia"¹³, la cui assenza, però, non è concepita come una mancanza: "Se ne occupavano gli altri [della politica, dell'ideologia]. [...] Questo non vuol dire che sia uno scrittore disimpegnato, perché credo ci sia un importante risvolto sociale nei miei libri."¹⁴ Ed è proprio in questo "risvolto sociale" che si nasconde il rapporto di *Altri libertini* con il decennio precedente, perché gli "episodi" del libro raccontano la realtà della generazione giovanile degli ultimi anni Settanta: giovani stanchi di politica e di qualsiasi ideologia, scrutati nella loro vita privata e quotidiana, attraverso la quale, però, è possibile intravedere anche una loro immagine *collettiva* (tanto che secondo certi critici in alcune "storie di *Altri libertini* l'io è sostituito da un indefinito e corale *noi*"¹⁵). Infatti, tramite i riferimenti culturali generazionali

[i]l libro si offre come attendibile catalogo di tutti i miti e le figure dell'immaginario giovanile di quegli anni, almeno relativamente ad un'area diciamo "alternativa" (movimento del '77 e dintorni, comprese le frange meno politicizzate) [...].¹⁶

Sembra, quindi, che in *Altri libertini* TONDELLI sia sicuramente riuscito a realizzare uno degli obiettivi maggiori, e cioè che "dai [suoi] libri scaturisse l'espressione di un'età, di un periodo"¹⁷. Perciò non si oppose neanche all'applicazione del termine "generazionale" in riferimento al suo libro, anzi, disse che era stato lui stesso che "avev[a] cercato in un certo senso di raccontare quelli che potevano essere chiamati dei «percorsi generazionali»".¹⁸ E la generazione di cui voleva parlare TONDELLI era la sua, anche se nel suo libro spesso ha scelto,

- 11 Sugli aspetti comuni tra questi libri si veda, fra gli altri: PETITO, *op. cit.*, p.24 (PETITO cita dall'introduzione di G. PICONE alla riedizione, del 1993, di *Casa di nessuno* di PIERSANTI); PICONE, *op. cit.*, pp.19-20; M. BELPOLITI, *Settanta*, Einaudi, Torino 2010, p.319, p.325; BENUSSI, *op. cit.*, pp.17-18; R. CARNERO, *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara 1998, pp.40-42.
- 12 Tanto che secondo TANI "il vero inizio del fenomeno «giovane narrativa», con tutto il suo peso di aspettative generazionali, sia non tanto *Altri libertini* [...] che chiude un decennio, quanto piuttosto *Treno di panna* (1981) che ne apre un altro" visto che il libro di TONDELLI "rientra nel novero di quelle operazioni editoriali tipiche di Feltrinelli [...] che sono tanto più fruttuose quando si collocano sul crinale di un momento ancora ibrido, come appunto il 1980, situato fra le ultime convulsioni di un decennio di grandi sommovimenti politico-sociali e l'inizio di un massiccio ritorno all'ordine". In: TANI, *op. cit.*, p.199.
- 13 "Ipotesi romanzesche sul presente sul presente. Conversazione con Stefano Tonchi", in P.V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni* (a c. di FULVIO PANZERI), Collana Classici, Bompiani, Milano 2001, p.944.
- 14 PANZERI, "Il mestiere di scrittore...", ed. cit., p.63.
- 15 D. ZANCANI, "Pier Vittorio Tondelli. The Calm after the Storm", in AA.VV., *The New Italian Novel* (a c. di ZYGMUNT G. BARAŃSKI e LINO PERTILE), Edinburgh University Press, Edinburgh 1993, p.221 (la citazione è traduzione di R. CARNERO in: CARNERO, *op. cit.*, p.40). Si veda anche: A. TAGLIAFERRI, "Sul motore tirato al massimo", in Panta, ed. cit., p.14: "la dimensione soggettiva e quella collettiva diventano interconnesse al punto di condizionarsi a vicenda".
- 16 F. LA PORTA, "Tra mimesi e dissimulazione", in Panta, ed. cit., p.263.
- 17 PANZERI, "Il mestiere di scrittore...", ed. cit., p.47.
- 18 *Ivi*, p.54.

come protagonisti, personaggi al margine della società (ma sempre adatti a caratterizzare quegli anni), per così dire, “ragazzi di vita” a lui contemporanei.¹⁹ Per altro, l’essere contemporaneo o la “contemporaneità”, che TONDELLI definisce nel “registrare fedelmente le osservazioni su ciò che [gli] avviene intorno”²⁰, è già in sé uno degli elementi fondanti della sua scrittura,²¹ tanto che definendo – un decennio dopo la pubblicazione di *Altri libertini* – cosa ha significato per lui fare lo scrittore negli anni Ottanta, è proprio questo l’aspetto che più sottolinea, in quanto: “Ha voluto dire avere una scrittura in grado di comprometersi con la contemporaneità, con i gerghi, con il parlato, con lo slang giovanile, con il sottofondo del rock e delle sue subculture.”²²

Come è facile osservare anche in questa citazione, essere contemporaneo e poter parlare di certi gruppi della generazione giovanile significa anche trovare il modo adatto per farlo (il contesto, il linguaggio, ecc.). TONDELLI questo modo, sebbene attraverso un certo “abbassamento” stilistico, l’ha sicuramente trovato. Da qui le sue scelte contenutistiche e linguistiche nuove e inconsuete, delle quali si serve non solo per introdurre certe novità nella letteratura italiana, ma anche per descrivere la nuova realtà di fine anni Settanta (o almeno determinati settori di essa). Si vede, quindi, che TONDELLI non è del tutto inconsapevole della portata “scandalosa” che il suo libro avrebbe probabilmente assunto²³ e lavora secondo un progetto pensato: quello di creare situazioni verosimili, capaci di rappresentare “la vita, i problemi, le ansie, le frustrazioni, gli entusiasmi”²⁴ della sua generazione, e di trovare un linguaggio altrettanto efficace.

TONDELLI nel suo lavoro – sia nel contenuto che nel linguaggio – non era, comunque, sprovvisto di modelli cui far riferimento. Il suo stile e le sue scelte letterarie devono molto – come sottolinea spesso la critica e come l’autore stesso conferma esplicitamente – alla letteratura americana, alla *beat generation* e, soprattutto, a JACK KEROUAC, che lo ha affascinato in quanto “portatore di un nuovo stile”, per aver

19 Il riferimento al romanzo di PIER PAOLO PASOLINI (*Ragazzi di vita*, 1955) in relazione ai personaggi tondebelliani di *Altri libertini* è di ENRICO MINARDI in: MINARDI, *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Fiesole (Firenze) 2003, p.59.

20 “Ipotesi romanzesche sul presente...”, ed. cit., p.945.

21 “Io cerco di riprodurre nelle pagine e nel ritmo dei miei romanzi quegli elementi con cui vengo a contatto ogni giorno, [...] il ‘qui e ora’”. In: *ivi*, p.944.

22 PANZERI, “Il mestiere di scrittore...”, ed. cit., p.66.

23 *Ivi*, p.45.

24 CARNERO, *op. cit.*, p.26.

messo al centro della narrazione le piccole cose di ogni giorno, i personaggi emarginati, gli accadimenti quotidiani, sempre visti e descritti attraverso la lente deformante e sublime della poesia.²⁵

Allo stesso modo, risulta assodata, sulla sua opera, l'influenza letteraria di WILLIAM BORROUGHS, altro esponente della corrente americana (per altro tossicodipendente e incline all'omosessualità, fattori che influenzano i suoi temi e il suo stile e che ricorrono anche nella narrazione di *Altri libertini*). L'omosessualità è un argomento frequente anche in un altro autore americano apprezzato da TONDELLI: JAMES BALDWIN, la cui importanza per l'opera del nostro autore non risiede solo nella questione dell'omosessualità ma anche in altri temi considerati, all'epoca, tabù inviolabili, quali, ad esempio, la discriminazione razziale (si ricordi che BALDWIN era un afro-americano).

TONDELLI menziona, inoltre, anche altri scrittori americani del Novecento, legati alla letteratura violenta e anticonformista, come RICHARD PRICE o HUBERT SELBY, mentre la critica paragona la sua scrittura anche a quella di CHARLES BUKOWSKI²⁶ (il che non è un caso, visto che gli elementi "bassi" della vita quotidiana, rintracciabili anche in *Altri libertini*, sono tra i temi preferiti di BUKOWSKI). In riferimento ad *Altri libertini*, poi, TONDELLI ricorda, tra le influenze straniere (e non solo americane, ma anche europee), anche i nomi di LUISS-FERDINAND CÉLINE, per il suo lavoro sul flusso del parlato, e di MIKHAIL MIKHAILOVICH BACHTIN che gli "è servito soprattutto dal punto di vista del discorso, del linguaggio [e gli] ha aiutato lo studio sia della parola dialogica che della struttura polifonica del romanzo"²⁷. Nelle conversazioni con FULVIO PANZERI, uscite con il titolo *Il mestiere di scrittore* e datate circa un decennio più tardi alla pubblicazione di *Altri libertini* (e in cui, quindi, è possibile che TONDELLI parli anche di scrittori che ha conosciuto solo dopo la scrittura del suo libro d'esordio), oltre alle influenze d'oltreoceano (tra le quali appare anche quella di una donna, CARSON McCULLERS), si riferisce anche a quelle di scrittori francesi (ROLAND BARTHES), austriaci (INGERBORG BACHMANN, PETER HANDKE) e inglesi (CHRISTOPHER ISHERWOOD).

Nonostante fosse uno scrittore attento al panorama letterario internazionale, TONDELLI è stato anche uno scrittore fortemente *italiano*, e non solo perché l'ambientazione dei racconti di *Altri libertini* è prevalentemente costituita da "scenari" italiani (Correggio, Reggio Emilia e dintorni) e la sua narrativa è profondamente legata all'Italia (soprattutto alla regio-

- 25 P.V. TONDELLI, "Il mestiere dello scrittore", in *Id., Opere. Cronache...*, ed. cit., p.787. Ma sull'influenza di KEROUAC, come anche su quella della letteratura della *beat generation* e delle sue tematiche, si veda l'intero capitolo ("Nei sotterranei della provincia", pp.786-790). Inoltre, sempre in riferimento agli scrittori *beat*, ma anche alle altre influenze letterarie, si veda lo scritto di TONDELLI riportato nelle "Note ai testi – Altri libertini", ed. cit., pp.1123-1125 (in particolare a p.1123); e le conversazioni con PANZERI (soprattutto a pp.84-86) in: PANZERI, "Il mestiere di scrittore...", ed. cit., pp. 39-86. Per confermare l'attenzione della critica sul legame di TONDELLI con la letteratura americana (in cui anche quella *beat*), mi limito a citare qui solo alcune opere come, per esempio: LA PORTA, "Tra mimesi e dissimulazione", ed. cit., p.265; F. PANZERI, "La musica della pagina. Il suo ritmo", in AA.VV., *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta* (a c. di BRUNO CASINI), Tosca, Firenze 1994, p.21; TAGLIAFERRI, *op. cit.*, p.12; MINARDI, *op. cit.*, p.58; L. LEVRINI, *Il tramando emiliano nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, Centro di documentazione «Pier Vittorio Tondelli», Comune di Correggio–Guaraldi, Rimini 2007, pp.108-112; E. BUIA, *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Fernandel, Ravenna 1999, pp.80-81, pp.92-94.
- 26 Per esempio LA PORTA, "Tra mimesi e dissimulazione", ed. cit., p.265. Si veda, a riguardo, anche: E. PALANDRI, "Altra Italia", in *Panta*, ed. cit., pp.18-19.
- 27 "Note ai testi – Altri libertini", ed. cit., p.1123.

ne emiliana, come ha dimostrato esaurientemente LUIGI LEVRINI²⁸), ma anche per i suoi legami con i modelli italiani: ALBERTO ARBASINO, GIOVANNI TESTORI e GIANNI CELATI. Infatti, a proposito di ARBASINO e TESTORI, TONDELLI dice che

[...]leggendo per esempio *Il ponte della Ghisolfa* di Testori o *Fratelli d'Italia* o *Le piccole vacanze* di Arbasino si ha la netta sensazione di come gli anni Cinquanta e Sessanta siano stati vitali e lo siano ancora in questi libri. Saltano fuori con una potenza espressiva straordinaria. [...] Sono racconti di straordinaria attualità.²⁹

Ed è proprio questo l'obiettivo che vorrebbe raggiungere anche lui nelle sue opere (e in *Altri libertini*), in quanto afferma: "Se così fosse, fra vent'anni, per *Altri libertini*, sarei contento..."³⁰.

Per poterlo fare, non si limita all'orizzonte della letteratura, ma tiene conto anche di altri canali di comunicazione e di cultura, quali il cinema, la musica, il fumetto, le arti figurative, essendo anche questi elementi fondamentali della realtà giovanile e contemporanea che poi, di conseguenza, lasciano la loro traccia anche sul suo stile. Anzi, TONDELLI ritiene la loro influenza determinante quanto quella della letteratura se non ancora di più:

Io credo che la mia formazione sia culturale sia generazionale [...] abbia come suoi referenti il cinema, la televisione, il fumetto, e tutta la mitologia legata ai personaggi del pop, del rock, anche la droga all'interno di questa mitologia, piuttosto che l'alta cultura.³¹

Ma da questo punto di vista è, inoltre, interessante tener presente quanto l'autore ci confessa circa il suo rapporto con gli scrittori coetanei: "Sinceramente mi sento più legato non agli scrittori ma a certi gruppi teatrali o musicali, più a certe riviste musicali che a riviste letterarie".³²

È in questo contesto che diventa possibile capire, oltre alle scelte tematiche, anche quelle linguistiche di *Altri libertini*: osservando, cioè, l'attaccamento di Tondelli alla realtà attuale, per cui la sua scrittura viene contaminata anche con dei generi extra-letterari, e considerando il suo impegno per dipingere in modo veritiero questa realtà. È in parte per questo che il linguaggio del libro mima il parlato quotidiano, ricco di espressioni del gergo giovanile: è questo il modo di esprimersi, chiacchierare, scherzare e soffrire che la generazione giovanile degli anni Settanta (o almeno parte di essa) utilizzava.³³

L'attenzione di TONDELLI è volta, quindi, al quotidiano, agli avvenimenti e alle cose di ogni giorno, il che è favorito anche dall'uso della lingua parlata, cioè di "un linguaggio molto diretto, più simile a quello che usav[a] nelle lettere che scrivev[a] agli amici", per cui "[l]

28 LEVRINI, *op. cit.*

29 PANZERI, "Il mestiere di scrittore...", *ed. cit.*, p.85.

30 *Ibidem.*

31 "Una scena per l'età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi", in P.V. TONDELLI, *Opere. Cronache...*, *ed. cit.*, p.953.

32 *Ivi*, p.958.

33 Per un'analisi del linguaggio delle opere di TONDELLI si veda: U. D'ANGELO-F. FEOLA, "Il trip letterario di Tondelli", in AA.VV., *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana degli anni Settanta a oggi* (a c. di VALERIA DELLA VALLE), Minimum Fax, Roma 1997, pp.165-171.

a scrittura era diventata più narrativa, meno riflessiva e letteraria³⁴. Questo linguaggio è, però, come si vede, il risultato di un'operazione complessa, di cui è indice non solo l'influsso esercitato dai generi suddetti, ma anche il palpito insito nel testo stesso, il ritmo che emana. Anche "l'assunzione nei [...] racconti [...] di tematiche 'individuali', 'private', 'minimaliste'³⁵ ha lo scopo di dare un ritmo alla narrazione, di riempirla di emozione, perché quello che TONDELLI intende fare è, come spiega lui, una "letteratura emotiva":

La mia letteratura è emotiva, le mie storie sono emotive; l'unico spazio che ha il testo per durare è quello emozionale; [...] [l]a letteratura emotiva è quella più intimamente connessa alla lingua; la letteratura emotiva esprime le intensità intime ed emozionali del linguaggio [...].³⁶

Il ruolo del primo GIANNI CELATI – scrittore e professore di letteratura angloamericana al DAMS di Bologna – è stato fondamentale nella formazione di una tale *ars poetica*, in quanto anche CELATI, nelle sue prime opere, lavorava molto sulla lingua e sul flusso del parlato.³⁷ Grazie a lui TONDELLI ha conosciuto anche CÉLINE (di cui CELATI era il traduttore) e tale incontro, come è già stato sottolineato, è risultato altrettanto fondamentale. Oltre a loro, anche la lezione di ARBASINO è stata importante perché, per rendere la sua scrittura emotiva, TONDELLI intendeva, come ARBASINO, "inventare sulla pagina il sound del linguaggio parlato".³⁸

Questo lavoro di scrittura non poteva neppure fare a meno di prendere in considerazione il richiamo della musica e il ruolo che quest'ultima (il rock, soprattutto) esercitava sul linguaggio, sulla vita e le esperienze della generazione giovanile degli anni Settanta. Il TONDELLI di *Altri liberini* (ma anche delle opere successive) vuol parlare, quindi, anche dell'importanza della musica, e lo fa, oltre ai riferimenti diretti a gruppi musicali e a canzoni, anche con l'operazione sul linguaggio, perché, come dice: "il rapporto che si aveva con le canzoni era esattamente identico a quello con la letteratura e la poesia colta: bisogno di capire, di interpretare, di memorizzare".³⁹ Perciò il suo "desiderio è [stato] quello di produrre un testo che abbia un adamento interno analogo a certi ritmi musicali".⁴⁰

Il risultato di questa grande consapevolezza nella scrittura è un'importante novità linguistica, per cui TONDELLI può essere considerato, per certi aspetti, anche come uno scrittore "sperimentale". Infatti, il lavoro linguistico in *Altri libertini* è così determinante che GIUSEPPE BONURA trarrà addirittura una conclusione secondo cui i "personaggi [sono] una conseguenza della scelta del linguaggio, e non viceversa (ammesso che si possano separare le due cose)".⁴¹ Si può accettare quest'affermazione o anche rifiutarla, ma è innegabile, comunque, che ciò che esce fuori dal progetto tondelliano è una forte vitalità della narrazione, un lin-

34 PANZERI, "Il mestiere di scrittore...", ed. cit., p.46.

35 CARNERO, *op. cit.*, p.21.

36 TONDELLI, "Il mestiere dello scrittore", ed. cit., p.779 (il titolo del capitolo, che si trova a pp.779-782, è "Colpo d'oppio").

37 Si veda, per esempio: BELPOLITI, *op. cit.*, pp.148-149.

38 TONDELLI, "Il mestiere dello scrittore", ed. cit., p.780 (TONDELLI cita dall'opera di ALBERTO ARBASINO, *L'animato lombardo*).

39 P.V. TONDELLI, "Un weekend postmoderno", in *Id.*, *Opere. Cronache...*, ed. cit., p.340.

40 PANZERI, "Il mestiere di scrittore...", ed. cit., p.51.

41 BONURA, *op. cit.*, p.33.

guaggio scorrevole ma, allo stesso tempo, anche molto complesso e “palpitante”; un libro molto “rock”, a detta del cantante LUCIANO LIGABUE.⁴²

Il libro d’esordio di TONDELLI è, quindi, in un certo senso sperimentale, mentre è innegabile, come abbiamo visto, anche un suo carattere realistico, benché sembri giusta anche l’osservazione di FULVIO PANZERI, secondo cui “solo apparentemente *Altri libertini* si situa in una corrente di realismo estremo”.⁴³ In effetti TONDELLI stesso non pensa di scrivere storie neorealiste, ma non nega neppure che, nella sua scrittura – e nella narrativa degli anni Ottanta in genere – “la ricerca di ‘narratività’, di leggibilità e di presa diretta con la realtà in qualche modo ricostituisce un rapporto col filone del realismo”.⁴⁴ Comunque sia, le caratteristiche tematiche e linguistiche di *Altri libertini* (l’attenzione della narrazione sulle cose quotidiane, il linguaggio parlato, la descrizione degli avvenimenti minimi, privati, di ogni giorno) ci permettono, entro certi limiti, di mettere in relazione questo romanzo anche con un’altra tendenza di fine Novecento: quella del minimalismo o, per la precisione, del “post o neominimalismo” (definito tale dalla grande studiosa di letteratura americana, FERNANDA PIVANO⁴⁵), ossia quell’ondata di scrittori minimalisti che appaiono e pubblicano le loro prime opere negli anni Ottanta e appartengono, dunque, a una generazione successiva a quella dei “primi” minimalisti (di RAYMOND CARVER, ANN BEATTIE, MARY ROBISON, ecc.). Infatti, come nelle opere (neo)minimaliste – quelle di BRET EASTON ELLIS, DAVID LEAVITT, JAY MCINERNEY, uscite però solo parecchi anni più tardi del romanzo tondelliano – anche in *Altri libertini* c’è una preponderanza dei fatti minimi, anche qui “[i] personaggi sono “quello che fanno e la morale è implicita nell’azione e nel gesto”,⁴⁶ mentre le “unità di base della narrativa [sono] i framment[i] esistenzial[i] [...] assunti come degli assoluti”.⁴⁷ Rifacendoci a queste caratteristiche potremmo perfino asserire che TONDELLI è stato, in un certo senso, uno dei primi esponenti di tale corrente neominimalista in quanto egli, come dice BONURA, “ha anticipato la moda [...] del cosiddetto minimalismo americano”,⁴⁸ anche se la sua narrativa e il suo linguaggio sembrano meno “asciutti”, meno asettici e obiettivi di quanto non lo sia, ad esempio, un romanzo ellisiano.⁴⁹

...

In queste pagine si è cercato di analizzare le novità che *Altri libertini*, il libro d’esordio di PIER VITTORIO TONDELLI, presenta nel campo della narrativa italiana: quella certa tendenza al realismo che è rintracciabile sia sul piano contenutistico che su quello formale e che implica

42 Si veda: L. LIGABUE, “Altri libertini: un libro così rock”, in AA.VV., *Tondelli e la musica...*, ed. cit., pp.88-90.

43 F. PANZERI, “Pianura Progressiva”, in P.V. TONDELLI, *Opere. Romanzi...*, ed. cit., p.XVIII.

44 “Una scena per l’età del rock...”, ed. cit., p.957.

45 Sul minimalismo e neominimalismo (americani) si veda il saggio di F. PIVANO, “Minimalisti e postminimalisti hemingwayani”, Postfazione a B.E. ELLIS, *Meno di zero*, Tullio Pironti, Napoli 1986, pp.219-268.

46 BONURA, *op. cit.*, p.31.

47 *Ivi*, p.34.

48 *Ivi*, p.31. Si veda anche: PANZERI, “Variazioni da un’anticamera postmoderna...”, ed. cit., p.17: “Il mondo di Leavitt, di Bret Easton Ellis, di certo McInerney (e anche quello del solitario e originalissimo Raymond Carver) è incluso in parte nel mondo di Tondelli.” (PANZERI cita dalla relazione di G. BONURA pronunciata al convegno “Nuovi narratori 90”, organizzata ad Ancona il 20-22 aprile 1990.)

49 Si veda, a riguardo, per esempio: BUIA, *op. cit.*, pp.92-93.

spesso la scelta di una narrazione cruda e, a tratti, scurrile. Oltre ad aver tentato di identificare tali innovazioni mi sono proposto anche di analizzare le motivazioni da cui erano sorte tali scelte e, allo stesso tempo, di capire e spiegare come *Altri libertini* si inserisce nel quadro letterario italiano novecentesco e si relaziona con certe tendenze simultanee della letteratura mondiale.

Tutto questo tenendo conto anche di ciò che ho definito come “scrittura riduttiva”, nella cui cornice, a mio parere, si può inserire anche *Altri libertini*. Come ho ribadito sin dall’inizio, il mio discorso sulla “riduzione” nella scrittura non vuol essere un modo per riferirmi ad essa come a qualcosa di degradato o di bassa qualità, al contrario: si tratta di un fenomeno alquanto ricco di possibilità formali e concettuali. Perciò, oltre ad esaminare le scelte stilistiche e linguistiche del nostro autore, mi sono riproposto altresì di dimostrare l’efficacia del sistema narrativo di tale libro, il quale, nonostante la tecnica “ridotta” adottata nella lingua e nello stile, riesce a rimanere di sorprendente complessità. Spero che la mia analisi sia valsa ad avvallare quanto asserito in questo articolo, la cui ragion d’essere muove anche dall’importanza che TONDELLI ha avuto sulle successive generazioni di scrittori; non solo per il suo costante lavoro atto a propagare la fama di molti giovani narratori degli anni Ottanta (si pensi, per esempio, al progetto *Under 25*, nell’ambito del quale scrittori oggi oramai affermati – come GIUSEPPE CULICCHIA, SILVIA BALLESTRA, ecc. – hanno avuto la possibilità di pubblicare i loro primi scritti), ma anche per il grande influsso che le sue scelte narrative hanno avuto sui loro modi di scrivere (si pensi, per esempio, agli scrittori *pulp* e a quelli “cannibali”, per i quali TONDELLI fece, in un certo senso, da capofila⁵⁰).

Bibliografia

BELPOLITI, M., *Settanta*, Einaudi, Torino 2010.

BENUSSI, C., “Il romanziere giovane, anni Ottanta”, in AA.VV., *Pubblico 1987. Produzione letteraria e mercato culturale* (a c. di VITTORIO SPINAZZOLA), Rizzoli-Milano Libri, Milano 1987, pp.11-32.

BONURA, G., “Tondelli tra stile e prosa”, in *Panta*, Nr. 9, 1992, pp.29-35.

BUJA, E., *Verso casa. Viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Fernandel, Ravenna 1999.

CARNERO, R., *Lo spazio emozionale. Guida alla lettura di Pier Vittorio Tondelli*, Interlinea, Novara 1998.

D’ANGELO, U.–FEOLA, F., “Il trip letterario di Tondelli”, in AA.VV., *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana degli anni Settanta a oggi* (a c. di VALERIA DELLA VALLE), Minimum Fax, Roma 1997, pp.165-171.

DE CARLO, A., *Treno di panna*, Einaudi, Torino 1981.

50 Si veda, a riguardo: F. PEZZAROSSA, *C’era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, CLUEB, Bologna 1999, pp.206-211; E. MONDELLO, “La giovane narrativa degli anni Novanta: ‘cannibali’ e dintorni”, in AA.VV., *La narrativa italiana degli anni Novanta* (a c. di ELISABETTA MONDELLO), Meltemi, Roma 2004, pp.25-26; e l’intera opera (ma in particolare a pp.15-48) di quest’ultima: MONDELLO, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisioine nella narrativa degli anni novanta*, Il Saggiatore, Milano 2007.

- "Ipotesi romanzesche sul presente. Conversazione con Stefano Tonchi", in P.V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni* (a c. di FULVIO PANZERI), Collana Classici, Bompiani, Milano 2001, pp.943-947.
- "La Fortuna critica", in AA.VV., *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista* (a c. di FULVIO PANZERI e GENEROSO PICONE), Bompiani, Milano 2001, pp.121-155.
- LIGABUE, L., "Altri libertini: un libro così rock", in AA.VV., *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta* (a c. di BRUNO CASINI), Tosca, Firenze 1994, pp.88-90.
- LA PORTA, F., *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
- LA PORTA, F., "Tra mimesi e dissimulazione", in *Panta*, Nr. 9, 1992, pp.263-273.
- LEVRINI, L., *Il tramando emiliano nell'opera di Pier Vittorio Tondelli*, Centro di documentazione «Pier Vittorio Tondelli», Comune di Correggio-Guaraldi, Rimini 2007.
- MANACORDA, G., *Letteratura italiana d'oggi 1965-1985*, Editori Riuniti, Roma 1987.
- MINARDI, E., *Pier Vittorio Tondelli*, Cadmo, Fiesole (Firenze) 2003.
- MONDELLO, E., *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisioine nella narrativa degli anni novanta*, Il Saggiatore, Milano 2007.
- MONDELLO, E., "La giovane narrativa degli anni Novanta: 'cannibali' e dintorni", in AA.VV., *La narrativa italiana degli anni Novanta* (a c. di ELISABETTA MONDELLO), Meltemi, Roma 2004, pp.11-37.
- "Note ai testi – Altri libertini", in P.V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti* (a c. di FULVIO PANZERI, (Classici), Bompiani, Milano 2001, pp.1109-1135.
- PALANDRI, E., *Boccalone. Storia vera piena di bugie*, L'Erba Voglio, Milano 1979.
- PALANDRI, E., "Altra Italia", in *Panta*, Nr. 9, 1992, pp.18-25.
- PANZERI, F., "Il mestiere di scrittore. Conversazioni con Pier Vittorio Tondelli", in AA.VV., *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista* (a c. di F. PANZERI e G. PICONE), Bompiani, Milano 2001, pp.39-94.
- PANZERI, F., "La musica della pagina. Il suo ritmo", in AA.VV., *Tondelli e la musica. Colonne sonore per gli anni Ottanta* (a c. di B. CASINI), Tosca, Firenze 1994, pp.9-22.
- PANZERI, F., "Pianura Progressiva", in P.V. TONDELLI, *Opere. Romanzi, teatro, racconti* (a c. di F. PANZERI), Collana Classici, Bompiani, Milano 2001, pp.VII-XXX.
- PANZERI, F., "Variazioni da un'anticamera postmoderna. Scenari & trend della narrativa italiana tra anni Ottanta e Novanta", in AA.VV., *Altre storie. Inventario della nuova narrativa italiana fra anni '80 e '90* (a c. di RAFFAELE CARDONE, FRANCO GALATO e FULVIO PANZERI), Marcos y Marcos, Milano 1996, pp.15-52.
- PETITO, R., *Andrea De Carlo e la narrativa degli anni Ottanta*, Studio LT2, Venezia 2005.
- PEZZAROSSA, F., *C'era una volta il pulp. Corpo e letteratura nella tradizione italiana*, CLUEB, Bologna 1999.
- PICONE, G., "Tornando a casa", in AA.VV., *Tondelli. Il mestiere di scrittore. Un libro intervista* (a c. di F. PANZERI e G. PICONE), Bompiani, Milano 2001, pp.16-28.
- PIERSANTI, C., *Casa di nessuno*, Feltrinelli, Milano 1981.

- PIVANO, F., "Minimalisti e postminimalisti hemingwayani", Postfazione a B.E. ELLIS, *Meno di zero*, Tullio Pironti, Napoli 1986, pp.219-268.
- TAGLIAFERRI, A., "Sul motore tirato al massimo", in *Panta*, Nr. 9, 1992, pp.12-17.
- TANI, S., *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta*, Mursia, Milano 1990.
- TONDELLI, P.V., *Altri libertini*, Feltrinelli, Milano 2000.
- TONDELLI, P.V., "Il mestiere dello scrittore", in *Id.*, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni* (a c. di F. PANZERI), Collana Classici, Bompiani, Milano 2001, pp.777-939.
- TONDELLI, P.V., "Un weekend postmoderno", in *Id.*, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni* (a c. di F. PANZERI), Collana Classici, Bompiani, Milano 2001, pp.3-635.
- "Una scena per l'età del rock. Conversazione con Angelo Mainardi", in P.V. TONDELLI, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni* (a c. di F. PANZERI), Collana Classici, Bompiani, Milano 2001, pp.948-960.
- ZANCANI, D., "Pier Vittorio Tondelli. The Calm after the Storm", in AA.VV., *The New Italian Novel* (a c. di ZYGMUNT G. BARAŃSKI e LINO PERTILE, Edinburgh University Press, Edinburgh 1993, pp.219-238.

Zsuzsanna Falusi Haraszti

Jews in the short stories of Giorgio Pressburger (Summary)

Let me begin with an introduction to the life and various works of GIORGIO PRESSBURGER. He was born in the eighth district of Budapest, in 1937. He immigrated to Italy in 1956 where he made his artistic career as a fiction writer, filmmaker and a theatre director. He studied at "Accademia d'Arte Drammatica" of Rome, had a diploma in directing. Later he also studied biological science at the University of Rome. He went on teaching directing and acting at "Accademia d'Arte Drammatica" during 1968–76. He taught the history of theatre at the University of Lecca in 1971, and at the University of Rome in 1974. Between 1998 -2002 he moved back to Budapest again since he was the director of the Institute of Italian Culture.

He wrote for the newspapers "*Corriere della Sera*" and "*La Repubblica*", and for periodicals including "*Granta*". He won a lot of awards, including Premio Selezione Campiello (1989); Premio Basilicata (1989); Premio San Vidal (1991); *Independent Foreign Fiction Award* (1992); Premio Stagnelli di Caserta (1993); Premio Viareggio (1998).

Pressburger also translated works by KLEIST, GEORG KAISER, KARL VALENTIN, ÁRPÁD GÖNCZ, BARTÓK, KODÁLY, AND ISTVÁN ÖRKÉNY. He directed plays by GOLDONI, KLEIST, PETER SHAFFER and others. He developed works of others and produced original pieces for radio, winning several prizes. He also directed television shows, films, and operas.

In 2009 he was nominated independent candidate for Italia dei Valori in the European Parliament. Nowadays he is living in Trieste.

In my paper I will attend to draw a closer picture of GIORGIO PRESSBURGER'S Jewish characters by presenting the historical and economical background which concerns the Jewish population of the eighth district of Budapest before World War II and the postwar years up to the emigration of the author in 1956. I will also introduce the socio-psychological nature of this unique ethnic minority which has strongly affected the works of PRESSBURGER. I will closely analyse the nature of the Jewish family and its social relations.

A comparison will be drawn between PRESSBURGER'S and another well-known Jewish author, BERNARD MALAMUD'S art of writing about Jews of poor background. There are a lot of similarities, yet a great difference in the perception of the Jewish soul between the two highly talented artists. One similarity is that neither of them suffers from an inferiority complex in their way of writing about Jews. In their fiction it is always taken granted that the characters are most often Jews; being a Jew is never a moral judgement merely a life condition. However, for MALAMUD it means a life long suffering, and his topic becomes universal for all mankind.

As for PRESSBURGER a Jew is simply a Jew, he often depicts his characters frankly not even trying to hide their moral vice. He writes about Jews who had struggled for life yet survived the terrors of the war period. However, being a Jew is not a celebration just a fact.

The unique microcosm of the eighth district depicted in PRESSBURGER'S writings still thrives on in our days even though the number of the Jewish community has diminished enormously due to the religious disillusionment after the Holocaust. The synagogue of Nagyfúvaros Street is still the heart of the existing religious community over-extending the bor-

ders of the eighth district. A lot of Jews visit this synagogue because it restores a specific atmosphere of the old days which cannot be felt elsewhere. The essential members of this community still bear a strong resemblance to the characters of the short stories discussed in the lecture. Not to mention that PRESSBURGER used to visit the Sabbath service here quite regularly during his stay in Budapest.

I made an interview with Rav Alfréd Schöner, the rabbi of the Jewish Theological Seminary also located in the eighth district. He was also born here so he could give a very intimate insight into the life and atmosphere of this place. Typical to this unique district they have known each other from childhood. He provided a lot of thought-provoking ideas of the era.

Before looking at the well-known Ten Commandments and the less-known Tables of the Law by PRESSBURGER's character, Selma Grün let me draw a comparison between the notions of the Jewish and Christian way of thinking by citing a Yiddish proverb. It can be referred to the "poverty" theme in many of the short stories of the eighth district. This area has always been a melting pot of all cultures especially of various ethnic minorities and religions.

As men soll aufhengen auf der Wand alle Peklech, wollt sich jeder geschapt zu seinem.
If people could hang their problems on the wall, everyone would grab their own.

This remark might ring a bell from the following Christian idea:
Everyone should carry their own cross

Division of the Ten Commandments by religion/denomination

Commandment	Jewish (Talmudic)	Anglican Reformed, and other Christian	Orthodox	Catholic, Lutheran
I am the Lord your God	1	preface	1	
You shall have no other gods before me	2	1		1
You shall not make for yourself an idol		2	2	
You shall not make wrongful use of the name of your God	3	3	3	2
Remember the Sabbath and keep it holy	4	4	4	3
Honor your father and mother	5	5	5	4
You shall not murder	6	6	6	5
You shall not commit adultery	7	7	7	6
You shall not steal	8	8	8	7
You shall not bear false witness against your neighbour	9	9	9	8
You shall not covet your neighbour's wife	10	10	10	9
You shall not covet anything that belongs to your neighbour				10

The Tables of the Law of Selma Grün¹

- 1 You shall live in darkness.
- 2 Greet everybody especially your enemies.
- 3 You shall always have change on you. You might need to go to the toilet.☺
- 4 You shall learn music. You can earn money with it anywhere.
- 5 You shall not trust anyone not even your own brother.
- 6 *Do to others* as much as you feel like doing but for *yourself* make even the impossible.
- 7 You are as worth as many languages you speak.
- 8 You shall trust the police as yourself.
- 9 At the end there will be only one language, the language of the Almighty.
- 10 Close the door, you shall not let life escape.

Selma's laws have ambiguous morals but they are good enough to survive. It is fiction but the short story gives an opportunity for the reader to decide what morally acceptable or adaptable to everyday life is. Thus the text creates a moral dispute.

Let me list the selected writings of the author.

Stories

Storie dell'ottavo distretto, with NICOLA PRESSBURGER, 1986; as *Homage to the Eighth District* (translated by GERALD MOORE), 1990.

La legge degli spazi bianchi, 1989; as *The Law of White Spaces* (translated by PIERS SPENCE), 1992.

La nieve e la colpa, 1998; as *Snow and Guilt* (translated by SHAUN WHITESIDE), (Novels) 2000.

L'elefante verde, with NICOLA PRESSBURGER, 1988; as *The Green Elephant* (translated by PIERS SPENCE), 1994.

Il sussurro della grande voce [Murmuring of the Great Voice], 1990.

La coscienza sensibile [The Tender Conscience], 1992.

Denti e spie, 1994; as *Teeth and Spies* (translated by SHAUN WHITESIDE), 1999.

I due gemelli [The Two Twins], 1996.

Other

Esecuzione [Performance], 1963

La parabola [The Parable], 1972.

La partita [The Game], 1974.

Eroe di scena, fantasma d'amore [Stage Hero, Spectre of Love], 1986.

Le tre Madri [The Three Mothers], 1995.

1 G. PRESSBURGER, *Homage to the Eighth District*, Múlt és Jövő Kiadó, Budapest 2002, pp.58-73.

References

Literary sources:

Pressburger, G., *Homage to the Eighth District: Tales from Budapest* [Nyolcadik kerületi történetek], Múlt és Jövő, Budapest 2002.

The shadow The temple The seven lovers Franja the fox
The tables of the law of Selma Grün In his own image and likeness
Rachel's memory Sciolet The Christians Nathan.

The Green Elephant [A zöld elefánt], Múlt és Jövő, Budapest 2003.

Film Source:

BEREMÉNYI G., *The Midas Touch* [Eldorado], 1988.

GAUDER Á. and CSÍK Cs. K., *The Eighth District* [Nyócker], 2004.

Interview with Rav. Alfréd Schőner

Literary history

UNGVÁRI T., *Age of Disillusions /Csalódások kora/*, Scolar, Budapest 2010.

Parts of studies:

The Era of Dissimilation (the assimilated group departs from the bigger community between the two WWs)

Who is Jewish, what is Hungarian?

Talents Among the Assimilated Jews in Hungary

History:

HARASZTI Gy., *Downhill (The First 12 Years after the Holocaust of the Hungarian Jewry)* [Lejtmenetben (A magyarországi zsidóság vészorszak utáni első 12 éve)].

Description of the Jewish family:

LUGOSI V., *Ajvé* ['oh my god' in Yiddish], Noran, Budapest 2001.

DONIN H. H., *To Be a Jew* [Zsidónak lenni], Göncöl, Budapest 1998.

OLÁH J., *Judaism* [Judaiztika], Filum, Budapest 2003.

Farkas Mónika

Dal testo alla rete: punto di partenza o cronaca di una morte annunciata?

Introduzione

Molte domande e pochissime risposte. Questo è quello che troverete in questo articolo; infatti, - evitando i soliti luoghi comuni che circolano - vorrei attirare l'attenzione verso il lato positivo della presenza dell'internet nella letteratura e nella didattica dell'insegnamento della letteratura. Quindi, lo scopo di questo mio intervento non è di trovare soluzioni ma di aprire una discussione, come ci direbbe anche ITALO CALVINO: "molti libri non si propongono di esaurire o circoscrivere un argomento - non devono, né possono farlo - ma semplicemente di aprire una discussione su di esso"¹. Probabilmente anch'io comprenderò meglio solo adesso il mio intervento perché come ci ha spiegato il prof. Fontanini nella sua relazione a proposito dell'e-learning: "l'apprendimento è particolarmente efficace quando si costruisce qualcosa da far sperimentare agli altri, cioè si impara insegnando".

Come dottorandi, proviamo a farci delle domande: innanzitutto: perché questa conferenza? Cosa vuol dire dal testo alla rete? Quale grado di compenetrazione è stato raggiunto da questi due mondi? La carta e l'ipertesto sono in contrapposizione o in integrazione? Internet aumenta la quantità e la qualità degli autori che poi approdano su una rivista cartacea? Il Web ha qualcosa da insegnarci, e da suggerirci per rendere più viva la nostra professione?

1. Punto di partenza

Penso che l'era dell'informatica nella letteratura, dove siamo arrivati oggi, sia cominciata con un'invenzione particolare, durante gli anni in cui LUIGI RAVIZZA, avvocato novarese, propose nel 1846 il cembalo scrivano, che pochi si ricordano ma era la prima macchina da scrivere:

Era stato studiato, il cembalo scrivano, cercando qualcosa che permettesse ai ciechi di scrivere. Da poco tempo i ciechi potevano leggere. Attorno al 1836 Louis Braille aveva brevettato il suo sistema di lettura tattile e i ciechi leggevano per mezzo di punti in rilievo sulla carta. Leggere...Ma scrivere?

Ray Charles, Steve Wonder, sono ciechi e possono suonare: bisognava costruire un piano forte che suonasse parole anziché note. E fu Ravizza a costruirlo. Certo non era lo strumento che noi oggi siamo abituati ad utilizzare. Per esempio, aveva i tasti bianchi

1 <http://www.uciimtorino.it/matematica/calvino.htm>

e neri, proprio come i pianoforti, e poi forse perché pensata per i ciechi, la macchina era cieca anche lei: non era stato inventato il rullo, e i martelletti battevano dal basso verso l'alto sotto il foglio. Così il dattilografo poteva controllare quello che aveva scritto soltanto a lavoro ultimato estraendo il foglio. Si batteva alla cieca. E nel buio, nell'oblio cadde anche il povero Ravizza con il suo cembalo scrivano.²

Mentre la scrittura cominciò il suo sviluppo tecnico all'inizio del '900 grazie anche alle prime macchine da scrivere, l'oralità cominciò il suo declino soprattutto durante le guerre mondiali.

Il cambiamento dello strumento ci viene presentato da un saggio scritto tra le due guerre mondiali da WALTER BENJAMIN,³ il quale sosteneva che sicuramente in quel periodo stava avvenendo il tramonto della narrazione perché capitava sempre più raramente di incontrare persone che sapessero raccontare. BENJAMIN avvertiva la mancanza di una facoltà che finora era certa e sicura, cioè la capacità di cambiare esperienze.

Secondo BENJAMIN questo fenomeno è una conseguenza della prima guerra mondiale perché dopo quella guerra gli uomini erano tornati dal fronte non più ricchi, ma più poveri di esperienze da comunicare. Anche se nei primi dieci anni dopo la guerra erano stati pubblicati molti libri sulla guerra stessa, si trattava solo di testimonianze personali e dirette, non di esperienze passate di bocca in bocca, cioè rielaborate collettivamente.

Dopo la guerra la vita di tutti i giorni delle persone era cambiata totalmente. Le esperienze precedenti erano state radicalmente smentite: La guerra di posizione era stata annullata da quella strategica, l'inflazione aveva distrutto le certezze economiche, i detentori del potere superavano irresponsabilmente le certezze morali. Niente era rimasto come prima, e questo cambiamento totale era stata la causa della mancanza della comunicazione.

Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavallo, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esso in un campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell'uomo.⁴

Ma ci furono anche altri fattori che hanno causato il declino della narrazione, tra gli altri, la nascita del romanzo alle soglie dell'età moderna e la diffusione della stampa quotidiana e periodica.

Il romanzo è il risultato di un percorso umano, intellettuale, artistico strettamente personale. Esso non risulta da una tradizione orale; non ci sono esempi, non ci sono consigli, e quasi sempre esprime il profondo disorientamento del protagonista.⁵

La stampa fu ancora più "pericolosa" del romanzo in quanto sarà portatrice di una nuova forma di comunicazione: l'informazione. Ciò che trova più ascolto non è più una notizia che viene da lontano nello spazio e nel tempo, ma l'informazione immediata e spesso pro-

2 CURINO, LAURA-VACIS, GABRIELE, *Olivetti. Alle radici di un sogno*.

3 WALTER BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov in Angelus Novus, Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1995, pp.247-274.

4 BENJAMIN, *op. cit.*, p.248.

5 Interessante notare come BENJAMIN faccia anche un confronto abbastanza lungo e molto interessante fra il romanzo e il racconto.

veniente da un ristretto ambito cittadino o regionale. Tale informazione è sempre controllabile subito e appare sempre plausibile.

“Quasi più nulla di ciò che avviene torna a vantaggio della narrazione; quasi tutto va a vantaggio dell’informazione”.⁶

La narrazione è la forma artigianale della comunicazione perché, a differenza della informazione non trasmette solo il puro accaduto, ma crea un rapporto con la vita stessa del narratore.

A cosa ci è servita quindi l’era di BENJAMIN, con la sua crisi della comunicazione? Sicuramente tanti testi scritti, la nascita dei romanzi di appendice e delle collane economiche e soprattutto nel XXI° secolo il desiderio di rinnovare le vecchie tradizioni. Ovviamente lo sviluppo della tecnologia durante i secoli e soprattutto la nascita dei computer e internet in primo luogo hanno favorito la scrittura ma nonostante i computer, l’internet, e tutte le possibilità tecnologiche, l’uomo è arrivato di nuovo a sentire il bisogno di ascoltare, raccontare leggere e comunicare. Basti vedere il successo crescente dei teatri semplici di racconto come il teatro di narrazione.

Sono d’accordo con MATTEO COLLURA, giornalista del Corriere della Sera, quando dice: “il desiderio di narrare e commentare i fatti non potrà mai venire meno. Indubbiamente i giornali e la televisione hanno ridotto gli spazi, ma non va sottovalutato l’impatto umano di una storia narrata oralmente”.⁷

In questa relazione quindi non cercherò di dimostrare che la tecnica non può vincere sulla tradizione o viceversa, ma piuttosto come questi due possono vivere insieme aiutandosi uno con l’altro di sopravvivere nel tempo.

2. La rete

Dietro il rapporto fra internet e letteratura c’è un’*ansia di rinnovamento*. Infatti, dal punto di vista della lettura, leggere on line non equivale a leggere sulla carta. Il computer influisce non sulla lettura, ma sull’esperienza della lettura. Ed è questa che, probabilmente, il lettore vuole rinnovare.

Questo non è un concetto nuovo: nel 1967, quindi prima dei personal computer, era uscito *Cibernetica e fantasmi*⁸ di ITALO CALVINO, vero e proprio manifesto della nuova letteratura; tuttavia ad accorgersene sono stati in pochi.

CALVINO aveva centrato un elemento a mio parere chiave, cioè che non si possa considerare la letteratura come un corpus unico, ma piuttosto come una realtà articolata a strati, quella che lui chiama “livelli di realtà”.

6 *op. cit.*, p.253

7 COLLURA, MATTEO, “C’era una volta il Cantastorie”, in Corriere della Sera, 11. 10. 1999, p.25.

8 “Stabilito questi procedimenti, affidato al computer il compito di compiere queste operazioni, avremo la macchina capace di sostituire il poeta e lo scrittore? Così come abbiamo già macchine che leggono, macchine che eseguono un’analisi linguistica dei testi letterari, macchine che traducono, macchine che riassumono, così avremo macchine capaci di ideare e comporre poesie e romanzi?”. ITALO CALVINO, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* (1967), in *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano 1995, p.212.

Il punto fondamentale della mia relazione forse è proprio questo: la letteratura non conosce la realtà ma solo livelli. Se esista la realtà di cui i vari livelli non sono che aspetti parziali, o se esistano solo i livelli, questo la letteratura non può deciderlo. La letteratura conosce la realtà dei livelli e questa è una realtà che conosce forse meglio di quanto non s'arrivi a conoscerla attraverso altri procedimenti conoscitivi. È già molto.⁹

Tra informatica e letteratura non c'è solo lo strutturalismo, ma c'è la teoria dell'informazione che apre verso la continuità con la materia e da questa alle varie forme viventi fino all'uomo e alla storia.

3. Il testo

Quanto ho scritto fin ora riguarda l'esperienza di lettura. Ma per il testo invece?

Su questa strada, che coniuga comunicazione e letteratura, moltiplicazione del punto di vista e virtualità, si erano già mossi SAMUEL BECKETT¹⁰ e JORGE LUIS BORGES.¹¹ E, prima di loro, HENRY JAMES¹² ha messo a punto alcune delle svolte decisive del Novecento.

Secondo le teorie testualiste,¹³ il senso non lo decide né l'autore, né tanto meno il lettore: il senso appartiene al testo stesso, ed è depositato a un livello oggettivo. C'è dunque una chiara continuità fra teoria del testo e lo studio informatico della letteratura. È già successo con lo strutturalismo e in seguito con la semiotica; oggi accade con l'informatica e internet.

Tuttavia la situazione oggi non è più questa. Oggi c'è più attenzione al lettore e parliamo di "estetica della ricezione",¹⁴ che ha messo in luce la fondamentale componente della "concretizzazione" che ogni lettore compie su un testo, quasi come se il lettore riscrisse e attualizzasse il racconto, trovando nuovi sensi alla luce della propria storia e dei propri contesti culturali.

Inoltre, si è sempre più enfatizzato il concetto di „conflitto delle interpretazioni" di un testo (vedi il libro di PAUL RICOEUR).¹⁵

9 CALVINO, *I livelli della realtà in letteratura*, p.398.

10 SAMUEL BARCLAY BECKETT (Dublino, 13 aprile 1906–Parigi, 22 dicembre 1989) è stato uno scrittore, drammaturgo e poeta irlandese. Considerato uno degli scrittori più influenti del XX secolo, il suo nome è accostato tanto al modernismo letterario, in quanto discepolo, assistente e amico di JAMES JOYCE, quanto al postmodernismo, come fonte di ispirazione per molti scrittori a lui successivi.

11 JORGE FRANCISCO ISIDORO LUIS BORGES ACEVEDO (Buenos Aires, 24 agosto 1899–Ginevra, 14 giugno 1986) è stato uno scrittore e poeta argentino. È ritenuto uno dei più importanti e influenti scrittori del XX secolo. Narratore, poeta e saggista, è famoso sia per i suoi racconti fantastici, in cui ha saputo coniugare idee filosofiche e metafisiche con i classici temi del fantastico, sia per la sua più ampia produzione poetica.

12 Scrittore statunitense (1843-1916), era interessato al conflitto morale e alle scelte degli individui senza condannare la società per essi ma osservando la società stessa quale causa di ogni dinamica.

13 Secondo le teorie testualiste il testo non appartiene all'autore né tanto meno al lettore. Il senso appartiene al testo stesso.

14 Teoria di HANS ROBERT JAUSS accademico tedesco (21 dicembre 1921- 1 marzo 1997).

15 PAUL RICOEUR nel suo libro afferma che il linguaggio non è soltanto un mezzo della comunicazione ma è anche l'oggetto di una interpretazione. PAUL RICOEUR, *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano 1995.

Ma esiste una realtà oggettiva del testo? O forse piuttosto esiste un suo continuo ri-uso attualizzante?

Oggi, anche grazie a Internet, più che di testo si parla dell'esperienza viva del lettore.

È proprio uno studioso di letteratura italiana, un filologo come RAUL MORDENTI,¹⁶ secondo me riprendendo ITALO CALVINO,¹⁷ a ricordare che l'informatica umanistica presuppone il passaggio dal concetto di testo unico a quello di insieme di testi, stratificati, e che stanno dunque in un rapporto l'uno con l'altro come possibili varianti.

Noi dottorandi, come possiamo leggere questi processi?

Anzitutto, credo che dovremmo abituarci a leggerli, scientificamente con la stessa logica dell'epistemologia. Chiediamoci quindi: quali sono i presupposti? Quali sono le conseguenze culturali di questa dimensione? Cosa, e in che senso, stiamo aiutando a cambiare? Siamo d'accordo con questi processi?

Arriviamo ora alla provocazione di questo intervento: vorrei enunciare una tesi che può sembrare, ma lo è solo apparentemente, estremistica. In un linguaggio molto semplice e diretto, potremmo dire che "Internet è mediazione. ma dove non c'è mediazione non c'è cultura", poiché la mediazione, attraverso i suoi processi fondati su relazioni etiche o di interesse, forma autorità e autorevolezza (cioè il riconoscimento della competenza), senza le quali non si può concepire un testo scritto o qualsiasi altra forma della comunicazione come una fonte di conoscenza.

Abbiamo molte esperienze dirette di "luoghi comuni": la tipica conversazione da ascensore andrà dall'umidità di Venezia alla scomparsa delle mezze stagioni, per tacere delle proprietà miracolose di un bicchiere d'acqua. Ora, mi pare che nei nostri convegni un luogo comune a proposito di Internet contro il quale ci si debba battere è che in Internet sarebbe praticabile una libertà assoluta e che attraverso di esso sia possibile fare a meno delle mediazioni istituzionali per creare e diffondere cultura.

Non è del tutto esatto. Un sito, che è solo una delle forme di comunicazione in internet, alla sua nascita infatti non è completamente autorevole.

I processi attraverso i quali un sito diventa una fonte autorevole di informazione, sono quelli che lo portano da uno stato di anonimato a una condizione di fruibilità collettiva; e coincidono con l'assegnazione di alcune garanzie di affidabilità che il pubblico può anche non riconoscere, e sottoporre a critica, ma solo al prezzo di proporre implicitamente nuove garanzie, nuovi processi, nuovi criteri, che da quel momento potranno sostituire i precedenti.

16 "se il nostro apparato di virtualità, interferisce di continuo ed in modo sempre diverso con i diversi testi critici, ciò non porta forse il movimento della lettura nel cuore stesso del testo, spingendoci a contraddire e contrastare la sua invocata fissità (se non a dubitare della sua esistenza ?)". RAUL MORDENTI, *Oltre il gesto della moglie di Lot: esperienze e proposte di uso dell'informatica per l'edizione critica*, in *Récit et informatique*, citato in Alberto Cadioli, *Il critico navigante. Saggio sull'ipertesto e la critica letteraria*, Marietti, Genova 1998, p.44, nota n. 60.

17 I vari livelli di realtà esistono anche in letteratura, anzi la letteratura si regge proprio sulla distinzione di diversi livelli di realtà e sarebbe impensabile senza la coscienza di questa distinzione. L'opera letteraria potrebbe essere definita come un'operazione nel linguaggio scritto che coinvolge contemporaneamente più livelli di realtà. I. CALVINO, *I livelli della realtà in letteratura, Saggi*, (1945-85), (a c. di M. BARENGHI), Milano 1995, vol. I, p.381.

Altrimenti, c'è il rischio di precipitare in un vuoto di valori culturali condivisi come ci ricorda GIAN CARLO FERRETTI¹⁸ che consigliava ai giovani autori di guardarsi, dalla facile lusinga di pubblicare i loro scritti sul Web. Proprio là dove i loro testi dovrebbero essere pubblicati, cioè vivificati dalla "concretizzazione" dei fruitori, là i loro testi muoiono, perché diventano inefficaci culturalmente; perché sono privi di garanzie di mediazione.

In parole povere, aprire un blog è gratis, è facile, ma in sé il nostro blog non avrà autorevolezza. E l'autorevolezza non viene dal mezzo, ma si conquista coi contenuti. La qualità non si possiede, ma si produce, si narra, si propaga, si consegna e si perpetua.

4. "A qualcuno piace caldo": la teoria di Marshall McLuhan

Secondo la teoria di McLUHAN, ogni medium va studiato secondo dei criteri strutturali in base al modo come esso organizza la comunicazione. Secondo lui quindi il medium o è caldo o è freddo. Si parla di medium caldo se esso porta avanti un unico senso finché non sarà riempito di dati. Un medium freddo invece fornisce una quantità limitata di informazioni.

È inutile cercare il rapporto diretto col lettore, privo di ogni mediazione culturale, asettico. Perché non si può dare alcuna opera intellettuale degna dell'interesse umano che non diventi tale senza una autorevole opera di mediazione e di messa in contatto fra l'autore e il pubblico.

L'espressione "il mezzo è il messaggio", considerata la riflessione più importante di McLUHAN, sta ad indicare che il vero messaggio che ogni medium trasmette è costituito dalla natura del medium stesso. Ogni medium va quindi studiato in base ai "criteri strutturali" in base ai quali organizza la comunicazione; è proprio la particolare struttura comunicativa di ogni medium che lo rende non neutrale, perché essa suscita negli utenti-spettatori determinati comportamenti e modi di pensare e porta alla formazione di una certa forma mentis. Ad esempio, il primo medium analizzato da McLUHAN è stato il medium tipografico. McLUHAN osserva infatti che la stampa ha avuto un grande impatto nella storia occidentale, veicolando la Riforma protestante, il razionalismo e l'illuminismo. Con l'espressione „il medium è il messaggio", il nostro autore intende sottolineare che ogni medium condiziona i propri utenti e contribuisce a plasmarne la mente: li "massaggia". Questo va inteso anche nel senso che li rassicura. Ci sono alcuni medium che, secondo McLUHAN, assolvono soprattutto alla funzione di rassicurare e uno di questi medium è la televisione, che per lui era un mezzo di conferma: non era un medium che desse luogo a novità nell'ambito sociale o nell'ambito dei comportamenti personali. La televisione non crea delle novità, non suscita delle novità, è quindi un mezzo che massaggia, conforta, consola, e conferma.

In *Gli strumenti del comunicare* McLUHAN afferma che "nel regime della tecnologia elettrica il compito dell'uomo diventa quello di imparare e di sapere; tutte le forme di ricchezza derivano dallo spostamento d'informazione".¹⁹

18 Vedi i suoi interventi sul "Manifesto": GIAN CARLO FERRETTI, *Rete, accogli per favore il mio sfogo poetico*, «Il Manifesto», 17 marzo 2001, p.22; *Esordienti, non cadete nella rete*, ivi, 24 marzo 2001, p.7; ivi, *Quei poeti chiusi a chiave nei loro siti*, 7 aprile 2001, p.18.

19 in LUVARÁ, FURNARI, GIUSI (a cura di), *Filosofia e politica*, Rubettino, 2005, p.248.

Conclusioni

E arriviamo così alle conclusioni, cercando di evitare i luoghi comuni:

Internet, come strumento di carattere ipertestuale, aiuta la letteratura nell'organizzazione dei dati secondo una determinata forma culturale e simbolica; il web rimane anzitutto una fonte di informazione. spetta poi a ciascuno di noi dare un valore del tutto soggettivo alla "notizia" letta o digitata.

Quindi Internet è una palestra qualora sviluppi un metro di giudizio o un punto virtuale d'incontro, mentre le fonti letterarie continuano ad essere quelle scritte. Internet può fare di più: archivia testi inediti, gestisce laboratori di scrittura online, scambia informazioni, gestisce giornali online e altro. Il Web deve essere accettato come mediatore culturale. Ma Internet non darà automaticamente né autorevolezza né qualità.

Concludo con una citazione, da *Bartleby e compagnia*, di ENRIQUE VILA-MATAS:

Il passato risorge sempre, con un giro di vite:

Internet per esempio è nuovo, ma la rete è sempre esistita.

La rete con cui i pescatori prendevano i pesci adesso non serve per intrappolare prede,

ma per aprirci il mondo.

Tutto permane ma tutto cambia,

poiché quel che c'è sempre stato si ripete mortale nel nuovo, che passa rapidissimo...²⁰

20 ENRIQUE VILA-MATAS, *Bartleby e compagnia*, Feltrinelli, Milano 2002, p.34.

Sarah Sivieri

Dalla rete al testo: nuove prospettive nel panorama letterario contemporaneo. Il caso ARPANet

Nella seconda metà degli anni Novanta, quando la presenza del web è ormai una costante nella vita di molti utenti, negli Stati Uniti in particolare, editori, critici e scrittori cominciano ad interrogarsi sulle sue potenzialità e sui suoi legami con il mondo dell'editoria. Le posizioni sono diverse e spaziano dal possibilismo al rifiuto assoluto: nota è la dichiarazione della scrittrice ANNIE PROULX, che sentenziò mai nessuno avrebbe voluto leggere un libro da un monitor.

È invece degli ultimi mesi la definitiva affermazione dell'e-book e degli e-book *devices* come alternative alla carta stampata. Per quello che è lo scenario odierno, l'alternativa sta nel vedere quale formato si affermerà sul mercato, se quello proposto da Amazon, il Kindle, o quello della piattaforma di iPad, che aspira a diventare il corrispondente letterario del fortunato portale di download musicale iTunes. Dopo iniziali titubanze, anche il settore editoriale italiano sembra decisamente orientato all'e-book: secondo le dichiarazioni di Maurizio Costa, amministratore delegato di Mondadori, dal prossimo ottobre saranno disponibili in formato elettronico ben 300 nuovi titoli, più 800 tra i best seller degli ultimi anni, con un volume di affari che nel prossimo anno dovrebbe toccare il 10% delle vendite totali.¹

In realtà, come nota GRAZIANO NANI nel suo saggio per *Tirature 2008*, il web, soprattutto nella nuova versione 2.0, ha rappresentato un'opportunità per l'editoria e per il mondo della cultura, proprio per la "possibilità, aperta a tutti, di produrre nuovo contenuto e condividerlo in rete senza il vincolo di competenze tecniche specifiche".² Questa maggiore accessibilità da parte degli utenti ha permesso la creazione di quella che è stata definita *folksonomy*: un modo di comunicare *bottom up* che ribalta le leggi del *broadcasting* tradizionale, dove chiunque può contribuire alla costruzione di un sapere basato direttamente sulle proprie competenze o sui propri interessi, interagendo con gli altri utenti della rete o della community di riferimento. L'esempio più noto di questo fenomeno resta Wikipedia, ma al suo fianco possiamo annoverare, oltre a un numero infinito di blog tematici, webzine di arti varie (ARPAMagazine, MARteMagazine), comunità di lettura quali Anobii³ (www.anobii.com) e riviste letterarie (carmillaonline, ilprimoamore). Inoltre, il mercato editoriale è

- 1 M. SIDERI, "Costa: il peggio è passato", in *Corriere della Sera*, 24 marzo 2010.
- 2 G. NANI, *Dal testo al libro. L'era del Web 2.0. Scorci di scenari futuribili*, in AA.VV., *Tirature 2008* (a c. di V. SPINAZZOLA), Il Saggiatore, Milano 2008, p.184.
- 3 Si tratta di una rete sociale che mette a disposizione di ciascun utente registrato uno spazio per condividere con gli altri la propria biblioteca virtuale, riportando i titoli di libri che sono in lettura, si sono letti o si desidera leggere. Ogni utente ha inoltre la possibilità di proporre una recensione dei testi letti e lasciare commenti a quelli altrui. Recentemente, le recensioni migliori e più curiose sono state raccolte da L. SOFRI nel volume *Anobii – Il tarlo della lettura*, Rizzoli, Milano 2009.

stato investito, almeno dal 2006 in poi, dal fenomeno del *pod* (*print on demand*), il cui esponente più illustre è Lulu.com.⁴

Tuttavia, il sistema della *folksonomy* non è esente da pecche, in primo luogo legate all'affidabilità dei contenuti proposti,⁵ né la rivoluzione digitale può dirsi del tutto avvenuta, se FRANCO CARLINI conclude *Lo stile nel web* considerando che

malgrado tutte le belle novità che dell'Internet si sono qui raccontate, una cosa resta ancora ben solida in questi primi anni del nuovo medium: che la grande maggioranza degli intellettuali, quando ha qualcosa da comunicare che ritiene importante o anche soltanto utile, scrive un libro.⁶

Lo scenario, per quanto magmatico e contraddittorio, ha comunque permesso la nascita di realtà vivaci dal punto di vista culturale, realtà aziendali che hanno saputo integrare con successo tanto le opportunità offerte dalla rete, quanto quelle dell'editoria tradizionale, cogliendo appieno e tempestivamente l'innovazione del web 2.0. Il riferimento va alla società editoriale milanese ARPANet, che in pochi anni è riuscita a passare dalla pubblicazione online alla carta stampata, per finire alla distribuzione nazionale in libreria.

ARPANet nasce infatti proprio nel 1996, quando Paco Simone, il fondatore, realizza Arpanet.org, un sito che offre uno spazio virtuale a chi ama scrivere poesie e racconti. Date anche le caratteristiche del mezzo, l'interazione tra gli utenti è ancora minima e non si creata una *community* vera e propria.

Di lì a poco, vede la luce anche ARPA, una webzine culturale caratterizzata dalla contaminazione tra le varie arti, caratteristica che diventerà stabile nella futura casa editrice online, fondata nel 1998. Nel 1998 il portale culturale ARPANet.org, (www.arpanet.org) comincia a raccogliere infatti pubblicazioni destinate alla vendita. I testi inviati dagli autori vengono sottoposti al vaglio di un comitato redazionale e messi a disposizione sul sito di e-commerce della società, ARPABook.com. Qui, in formato pdf per la stampa o in lit per la lettura da palmare, possono essere acquistati dagli utenti.

Il passaggio definitivo alla carta stampata si ha nel 2002, tramite l'iniziativa editoriale 20*02*2002. L'iniziativa, che si prefigge di pubblicare testi inediti di autori emergenti, inaugura un format articolato in tre fasi e sostanzialmente invariato fino ad oggi. Nella prima fase, l'autore si iscrive tramite il form online, inviando alla redazione sia il testo completo in

- 4 Nella sua accezione originaria il *print on demand* indica la "possibilità di produrre *just in time* e nella quantità richiesta o necessaria un libro attraverso l'uso di una stampante digitale. Più in generale, l'espressione *print on demand* denota oggi una serie di nuove modalità di produzione, immagazzinamento e distribuzione attraverso la connessione delle 'nuove' tecnologie di stampa [...] con le potenzialità comunicative e distributive della rete". LUCA E LEONIDA REITANO, *Scenari digitali*, in: AA.VV., *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*, (a c. di G. RAGONE), (Metodologie), Liguori, Napoli 2005, p.155. In particolare, Lulu.com permette a qualsiasi utente di acquistare uno dei testi virtuali proposti dal sito. Al momento dell'acquisto, il volume viene stampato e inviato in forma cartacea al cliente. A questo sito si affidano in genere scrittori emergenti, ma non mancano le eccezioni. L'autore GIUSEPPE GENNA, che aveva in precedenza pubblicato per Minimum Fax e Mondadori, ha infatti affidato a Lulu.com il romanzo *Medium*.
- 5 Una buona panoramica delle problematiche legate della *folksonomy* è proposta dal volume AA. VV., *Galassia web. La cultura nella rete* (a c. di P. GALLUZZI e P. A. VALENTINO), Giunti, Firenze 2008. In particolare, si veda pp.17-49.
- 6 F. CARLINI, *Lo stile nel web. Parole e immagini nella comunicazione di rete*, (Piccola Biblioteca Einaudi Scienza), Einaudi, Torino 2006, p.174.

formato elettronico, sia un breve abstract. L'abstract viene poi acquisito e messo online in un apposito spazio del sito dell'iniziativa, dove può essere letto e giudicato dalla *community* dei lettori, che hanno l'opportunità di lasciare un commento e attribuirgli un voto che va da 1 a 10. Soltanto gli abstract che abbiano raggiunto un minimo di dieci voti e un giudizio superiore alla sufficienza vengono presi in considerazione dal comitato editoriale. In seguito, la redazione effettua un'ulteriore selezione, scegliendo i testi che verranno pubblicati su carta e distribuiti in libreria.

Di particolare interesse ai fini del discorso fin qui svolto è la seconda fase, in cui il pubblico dei lettori vota gli abstract. Questa scelta evidenzia infatti come la società editoriale sia capace di avvalersi della collaborazione della *community* dei propri utenti in un'ottica di virtuoso scambio reciproco. Da una parte, infatti, gli utenti possono leggere le storie che desiderano perché già li hanno incuriositi, dall'altra la casa editrice ha l'opportunità di avere un'idea dettagliata dei gusti del suo pubblico, orientando in questo modo la propria linea editoriale.

Le iniziative che si sono succedute dal 2002 al 2005 sono state a tema libero, avendo come unico comun denominatore la contaminazione tra autori affermati ed esordienti. Dal processo di selezione, che oltre alla redazione ha visto impegnati alcuni tra gli autori più importanti del panorama italiano quali ANDREA PINKETTS, ALDO NOVE e RAUL MONTANARI, sono uscite varie antologie e pubblicazioni singole, tra le quali spiccano sicuramente la silloge poetica *Parking Luna* di GABRIELE PEPE e *Il nibbio dell'Uccellina*, giallo di GIORGIO DIAZ.

L'idea di contaminazione tra scrittori affermati ed esordienti si fa più forte nel 2005, quando ai partecipanti all'iniziativa viene proposto, oltre al racconto o romanzo a tema libero, la stesura di un prequel o sequel di *Né con te né senza di te* di PAOLA CALVETTI, uno dei best-seller di quell'anno, pubblicato da Bompiani. La sfida viene raccolta e vinta dal bolognese ALESSANDRO BERSELLI, che con *Storie d'amore di morte e di follia* pubblica un prequel, sequel e interquel del suddetto testo.

Dal 2006, invece, le iniziative si susseguono attorno a un tema preciso, quello dell'ispirazione, che inaugura la collana CONCEPTS. Nel 2006 vengono pubblicate due antologie, CONCEPTS Letteratura e CONCEPTS Musica, e un volume singolo, *Il bosco della bella addormentata* di PATRIZIA AZ.

La particolarità di queste raccolte è di presentare, prima del testo vero e proprio, la fonte di ispirazione da cui è nato, assieme a una breve spiegazione dell'autore. Valga, a titolo di esempio, l'apertura di CONCEPTS Letteratura, che comincia con *Logos*, raccolta poetica di GASPARE BITETTO. Aprendo il volume, il lettore si trova davanti a una pagina strutturata come segue:

Logos
GASPARE BITETTO

Ispirato da Aforismi di Wiston Churchill
"A volte l'uomo inciampa nella verità ma, nella maggior parte dei casi, si rialza e continua per la sua strada".

La frase che ispirato buona parte delle poesie di questa raccolta rispecchia pienamente l'attuale condizione umana. In un panorama in cui è sempre più facile avere a che fare con persone la cui cultura e il libero pensiero non hanno significato, neo-antifilosofi, succubi del torpore veicolato dal vivere comune, ritorna prepotente la voglia di porsi le più semplici e classiche domande esistenziali: chi siamo?, dove andiamo?, da dove veniamo?, alla ricerca

del meccanismo in grado di spingere l'uomo alla conquista delle risposte che da tempo ha smesso di cercare.⁷

Alle antologie iniziali ne sono state aggiunte altre, a tema vario: si spazia dalla moda al gusto, al profumo, all'architettura e al design.

L'ultima collana proposta dalla casa editrice è ARPABook, che salda con una nuova modalità ARPANet al pubblico dei suoi lettori. La collana è modellata infatti proprio sui gusti dei lettori, dal momento che è costituita da testi pubblicati originariamente come e-book. Quando le vendite raggiungono un numero considerato congruo, il libro viene pubblicato su carta e immesso nel circuito distributivo su territorio nazionale.

Grazie a questa modalità sono già stati pubblicati una decina di titoli. È interessante notare che i testi, da una parte rispecchiano i trend di mercato, essendo essenzialmente narrativa al femminile, romanzi storici e noir, dall'altra evidenziano una caratteristica della situazione culturale italiana, che sta creando un acceso dibattito, ossia una nuova forma di "realismo". Che in Italia qualcosa stia avvenendo nel campo della letteratura e che si stia affacciando una generazione di scrittori che mostra un nuovo interesse verso la realtà del nostro Paese è indubbio. Tuttavia, la tendenza non ha ancora ricevuto una definizione univoca e si è innescato un dibattito che vede da una parte la definizione di New Italian Epic, proposta dal collettivo di scrittori bolognese WU MING,⁸ e dall'altra il richiamo a una sorta di "nuovo realismo", sostenuta da diversi critici.⁹

Nelle pagine che seguiranno si tenterà di dare le linee generali della querelle, facendo riferimento agli interventi che meglio sembrano rappresentare le differenti posizioni, senza una pretesa di esaustività su una questione ancora aperta e magmatica.

Il "caso" si è certamente scatenato dopo il 2006, con la pubblicazione del best seller internazionale *Gomorra*, di ROBERTO SAVIANO, una narrazione ibrida, difficilmente collocabile entro i canoni del romanzo tradizionale, che mischia linguaggi diversi, alternando una narrazione che potremmo definire "classica" e "romanzesca" al reportage giornalistico, basato sia su esperienze vissute dall'autore in prima persona, sia su documenti di inchieste giudiziarie. In effetti, il dibattito critico si è incentrato sul genere di appartenenza del *Gomorra*, dividendosi in due schieramenti, costituiti da chi inseriva il romanzo nell'area della fiction, intesa nel senso più proprio di opera di "finzione", come WU MING 1, e chi invece lo voleva una non-fiction, ossia resoconto "vero", come FILIPPO LA PORTA. Né sono mancati interventi lucidi come quello di CARLA BENEDETTI e TIZIANO SCARPA, che sulle pagine del "Primo amore" hanno argutamente spostato la questione su un versante differente. La BENEDETTI, in particolare, sottolinea come quello di appartenenza a categorie così ristrette sia un falso problema, dal

- 7 G. BITETTO, *Logos*, in: AA.VV., *CONCEPTS Letteratura*, ARPANet, Milano 2006, p.7. Le poesie della raccolta, di chiara matrice filosofica, alternano composizioni di respiro più ampio a brevi componimenti dal sapore epigrammatico che possono ricordare i versicoli del CAPRONI del *Franco cacciatore*. Si veda, ad esempio, il componimento IV: "La gente che, segnata dalla vita, / resta aggrappata a un fato contingente, / possiede solo ciò che ha fra le dita, / ovvero niente" (*Ivi*, p.11).
- 8 I WU MING sono un collettivo di cinque scrittori bolognesi, che hanno pubblicato best seller internazionali quali *Cinquantaquattro* (Einaudi, Torino 2002), *Manitauana* (Einaudi, Torino 2007) e *Altai* (Einaudi, Torino 2009).
- 9 Oltre a VITTORIO SPINAZZOLA, di cui si parlerà più avanti in questo intervento, vale almeno la pena di citare ROMANO LUPERINI (R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida 2005). Sulla stessa lunghezza d'onda si colloca anche la rivista "Allegoria", che alla nascita di un nuovo realismo dedica un intero numero della rivista (*Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura*, n. 57, gennaio 2008).

momento che SAVIANO instaura con il lettore un patto chiaro, basato sul coinvolgimento personale di chi parla, spiccato al punto da farsi testimonianza, e in grado di scatenare quattro forze. L'intimità con il territorio, dovuta al fatto che i dati riportati non sono soltanto frutto d'inchiesta, ma toccano in prima persona l'autore, che è nato e vissuto in quel contesto; il raccontare come ribellione, che presuppone un distacco dell'autore dalla situazione in atto, con tutte le conseguenze che potrebbero derivarne; la necessità del dire nonostante il pericolo effettivo delle proprie dichiarazioni, ben sottolineata anche da SCARPA, che parla a proposito di parresia.¹⁰ La quarta forza, indicata come quella della parola conquistata, è direttamente connessa dalla critica con la scelta di SAVIANO di non servirsi, nella stesura, di un genere codificato, come il noir. Infatti, conclude la BENEDETTI, questa decisione gli consente di conquistare la forza della parola come vero atto di ribellione o sfida molto più che se si fosse celato dietro la maschera di una convenzione letteraria, in cui la parola è legittimata dalla tradizione stessa. In questo modo, la sua narrazione può essere davvero una "forza agente" nel reale, "forza di verità, forza eversiva, forza rigenerante".¹¹

Di diverso avviso è invece WU MING 1 che, a libro appena uscito, dalle pagine web di "Nandropausa" considera quello di Saviano un romanzo, anzi una vera "epopea collettiva";¹² con un coraggio non solo politico e civile, ma anche poetico e stilistico. In particolare, contestando anche in questo caso le diatribe relative al genere di appartenenza, *Gomorra* viene definito come un "oggetto narrativo" che "vive in un'intersezione che, negli ultimi anni, ha dato ospitalità ad altri oggetti narrativi".¹³ Come esempi di "primato della narrativa su 'corpi estranei'"¹⁴ vengono citati *Romanzo criminale* di GIANCARLO DE CATALDO, *Dies irae* di GIUSEPPE GENNA, e *Asce di guerra* dei WU MING. Il recensore pone poi l'accento su un'altra caratteristica di stile, quella dell'identificazione tra narratore e autore, che a volte racconta fatti di cui è stato testimone in prima persona, altre si immedesima nell'io di personaggi diversi, altre ancora "s'inserisce a metà o alla fine di una storia per darle un urto, inclinarla o rovesciarla, spingerla contro il lettore";¹⁵ trasformando quest'ultimo in SAVIANO stesso e permettendogli di vivere in presa diretta gli eventi narrati.

Le tre caratteristiche sottolineate rispetto a *Gomorra* tornano, ampliate e arricchite, nel memorandum della New Italian Epic, pubblicato da WU MING 1 nel 2008 sulla rivista letteraria "Carmillaonline". Il termine era stato utilizzato per la prima volta dallo stesso WU MING 1 durante una conferenza tenutasi nel marzo del 2008 presso il *Department of Italian Studies* dell'Università McGill di Montreal e costituiva il primo tentativo di definizione organica di quanto stava accadendo nella letteratura italiana contemporanea. Più tardi, il memorandum è stato rivisto e pubblicato su "Carmillaonline" in due versioni scaricabili in pdf. Il successo e le reazioni sono state immediate: 30.000 download e una querelle che ha fatto discutere, e ancora fa discutere, pubblico e critica. Il memorandum (*New Italian Epic 3.0. Memorandum 1993-2008*), la prosa *Sentimiento nuevo*, scritta tra l'agosto e il settembre 2008,

10 T. SCARPA, "L'epica popular, gli anni Novanta, la parresia", in *Il primo amore*, 02 marzo 2009, http://www.ilprimoamore.com/testo_922.html.

11 C. BENEDETTI, *Le quattro forze di "Gomorra"*, in *Il primo amore*, 02 maggio 2008, http://www.ilprimoamore.com/testo_922.html.

12 WU MING 1, "Libri letti, discussi e consigliati da Wu Ming" in *Nandropausa*, n. 10, 21 giugno 2006, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa10.htm>.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.

l'intervento *Noi dobbiamo essere i genitori*, discorso di apertura della conferenza *The Italian Perspective on Metahistorical Fiction: The New Italian Epic*, tenutasi all'Institute of Germanic and Romance Studies dell'University of London il 2 ottobre 2008 e il testo *La salvezza di Euridice*, a cura di Wu MING 2, sono stati raccolti in un volume, *New Italian Epic*, pubblicato nel 2009 da Einaudi nella collana Stile Libero.

Con la formula New Italian Epic (NIE), Wu MING 1 intende descrivere una tendenza di fatto nella narrativa italiana contemporanea. Non si tratta dunque di un manifesto, ma della descrizione di un fenomeno in atto all'interno di un arco temporale preciso, che va dal 1993 al 2008, quando la caduta del muro di Berlino, i conflitti della Ex-Jugoslavia, la tragedia delle Torri Gemelle e la guerra in Iraq avrebbero decretato la fine del postmoderno.¹⁶ All'interno della produzione contemporanea, l'autore ravvisa la presenza di una nubilosa, di una sorta di campo elettrostatico che ha la capacità di attrarre a sé "opere in apparenza difformi, ma che hanno affinità profonde".¹⁷ Si tratta, come si tiene a specificare, non di scrittori, ma di opere singole, che a volte costituiscono un *unicum* nella produzione narrativa degli scrittori in questione. Tra i nomi citati compaiono comunque ANDREA CAMILLERI, CARLO LUCARELLI, VALERIO EVANGELISTI, MASSIMO CARLOTTO, BABSY JONES, PINO CACUCCI, ma anche WALTER SITI, GIUSEPPE GENNA, ANTONIO MORESCO, MARCELLO FOIS, GIANFRANCO MANFREDI, GIROLAMO DE MICHELE, LUIGI GARNIERI, ANTONIO SCURATI e GIANCARLO DE CATALDO.

È bene sottolineare che il termine "epico" utilizzato in questo contesto non ha però nulla a che vedere con le caratteristiche di oggettività generalmente attribuite al termine dalla tradizione letteraria. Le narrazioni a cui Wu MING 1 fa riferimento sono epiche perché

riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le storie di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso.¹⁸

L'epicità della NIE, come notato anche da MAURIZIO VITO, sta nel lavoro sulla dimensione connotativa del linguaggio, in grado di creare narrazioni fortemente allegoriche. Non si tratta però di allegorie "a chiave", che stabiliscono una corrispondenza biunivoca e chiara tra immagine e significato. Il termine è usato piuttosto nell'accezione proposta da WALTER BENJAMIN, secondo il quale l'allegoria è costituita da una serie di rimbalzi imprevedibili, che creano un

16 Utilizzo il condizionale perché, per quanto l'autore della New Italian Epic sia certo di questo avvenimento, altre voci sembrano smentirlo o aprire scenari differenti. Per esempio R. DONNARUMMA, nel suo saggio nella già citata rivista "Allegoria", continua a ravvisare sacche postmoderniste nella produzione contemporanea, soprattutto per quanto concerne il noir. Secondo l'autore, infatti, il noir che si occupa di fatti pubblici, più che a rappresentare la realtà, sembra adatto a una rinarrazione di narrazioni già realizzate da altri media. In questo modo viene a eludere il grande nodo del romanzo contemporaneo, quello di stabilire la relazione tra destini personali e comuni, proponendo una finalità consolatoria e di fuga dal reale per rifugiarsi nella *factio* (R. DONNARUMMA, "Nuovi realismi e persistenze moderne: narratori italiani di oggi" in *Allegoria*, n. 57, 2008, pp.26-54). Allo stesso modo, P. SLOTERDIJK e S. ŽIŽEK, analizzando il trauma delle Torri Gemelle, sottolineano come l'accaduto, per quanto certamente non possa essere ridotto a evento mediatico e virtuale, quindi a realtà fisionale, non si sia sottratto a un processo di de-materializzazione, proprio per la sua stessa natura angosciante e intollerabile.

17 Wu MING, *New Italian Epic*, Einaudi (Stile libero), Torino 2009, p.11.

18 *Ivi*, p.14.

gioco di richiami continui tra quanto descritto nell'opera, le intenzioni dell'autore e i significati che quest'ultima assume a prescindere dalle intenzioni.

L'*epos* della NIE è dunque provocato da questa eccentricità rispetto alla dimensione puramente denotativa, un "di più" creato dalla connotazione, in grado di perturbare e sorprendere il lettore a ogni nuovo contatto con il testo. Così, a livello profondo, tutte le opere della NIE, per quanto difformi tra di loro, contengono richiami alla dimensione del nostro presente e, attraverso stratagemmi testuali definiti allegorismi,¹⁹ guidano chi legge verso le allegorie profonde o mitologemi.²⁰ Il mitologema che WU MING 1 ravvisa nella NIE è la morte del Vecchio, riscontrabile in opere quali il già citato *Gomorra, Manituana*, degli stessi WU MING, *L'uomo che volle essere Peròn* di GIOVANNI MARIA BELLU e *Medium* di GIUSEPPE GENNA. L'ultimo testo è particolarmente illuminante ai fini del discorso. *Medium* rappresenta infatti una vera e propria rielaborazione letteraria della morte del padre dell'autore. Non si ha però a che fare con una narrazione intimista: al contrario, il viaggio che GENNA immagina di compiere a ritroso nel tempo alla ricerca di suo padre nella Germania Est del 1981 ha il valore di un viaggio iniziatico, mediante il quale lo scrittore omaggia il padre "in questa realtà, lo omaggia per aver almeno immaginato un futuro, impresa che le ultime generazioni trovano molto difficile".²¹

La morte del Vecchio significa dunque la morte dei "capostipiti", di quella generazione, o di quelle generazioni che, dagli inizi del Novecento fino agli anni Settanta, erano state in grado di immaginare un futuro che, nel presente, si è rivelato molto meno roseo di quello che avrebbero potuto prevedere. Questa caduta dei capostipiti, a quanto sostiene WU MING 1, ha generato negli anni Ottanta un momento di disincanto, di fine delle illusioni e delle utopie novecentesche a cui la letteratura ha reagito con freddezza, con uno sguardo distaccato, ironico e corrosivo, che presto è diventato scuola e ha costituito la caratteristica dominante del postmodernismo, almeno in Italia. La scrittura si è concentrata così su stessa, privilegiando il *pastiche*, il gioco combinatorio, la riflessione sulle strutture metanarrative e sulla contaminazione dei generi, come mostra in maniera lampante *Il nome della rosa* di UMBERTO ECO.

La NIE segna appunto la fine di questo atteggiamento, eliminando il metanarrativo per tornare al narrativo, al rapporto con un reale difficile che pure non ci si esime più dall'affrontare. Accettando l'invito espresso da DAVID FOSTER WALLACE nella sua intervista per la *Review of Contemporary Fiction*,²² gli scrittori delle opere della NIE non si sottraggono al compito di essere "i genitori, i capostipiti, i nuovi fondatori".²³

WU MING 1 vede, almeno in una parte sostanziale della narrativa contemporanea italiana, un'epicità che assume i tratti di un nuovo impegno etico, sociale e morale della letteratura, un *sentimiento nuevo* che porta gli autori a confrontarsi, in maniere diverse, con la tragicità della realtà che ci circonda, mantenendo sempre una "profonda fiducia nel potere creativo della lingua e delle storie".²⁴ Oltre all'impegno etico, WU MING 1 delinea una serie

19 Il termine "allegorismo" è derivato dalla *game theory* di M. WARK e A. R. GALLOWAY.

20 Il termine mitologema fa riferimento agli studi del KERÉNYI ed è utilizzato nell'accezione da lui proposta di ammasso di materiale mitico formatosi nel tempo attorno a un tema.

21 WU MING, *op. cit.*, p. 108.

22 L. McCAFFERY, "An interview with David Foster Wallace", in *Review of Contemporary Fiction*, n. 2, 1993.

23 WU MING, *op. cit.*, p.121.

24 *Ivi*, p.108.

di caratteristiche che accomunano i testi della NIE. Per la precisione si tratta di: rifiuto del distacco e dell'ironia postmoderne; azzardo del punto di vista; complessità narrativa e attitudine *popular*; storie alternative, ucronie potenziali; sovversione nascosta di linguaggio e stile; oggetti narrativi non identificati; comunità e transmedialità.

Come è stato spiegato poc'anzi, la fine dell'atteggiamento di distacco postmoderno viene considerata *condicio sine qua non* per realizzare narrazioni che riacquistino "fiducia nella parola e nella possibilità di 'riattivarla', ricaricarla di significato dopo il logorio di *topoi* e cliché".²⁵ L'esempio proposto da Wu Ming 1 è *Maruzza Musumeci* di ANDREA CAMILLERI, che tratta del matrimonio tra una sirena e un contadino. I richiami omerici e le caratteristiche della fiaba vengono utilizzate senza ironia, ma anzi con commossa partecipazione.

L'azzardo del punto di vista è invece il tratto che più ricollega la scrittura alla dimensione etica. Come azzardo del punto di vista si intende l'impiego di punti di vista insoliti o prospettive di fatto impossibili, come già segnalato a proposito dell'uso della prima persona in *Gomorra*. In *Cinquantaquattro*, degli stessi Wu Ming, per esempio, parte della narrazione è affidata a un televisore che passa da un luogo all'altro, muovendosi da Napoli a Bologna in seguito a continue vendite. Testimone della situazione storica dell'Italia degli anni Cinquanta, il televisore presenta direttamente al lettore gli eventi di cui è spettatore. Si tratta dunque di un punto di vista "eccentrico" e, proprio in quest'eccentricità, l'autore può a trovare una via alterativa per parlare, per via allegorica, della situazione attuale. Così, nel Ciclo del metallo di VALERIO EVANGELISTI, "la nascita del capitalismo viene vista con gli occhi di Pantera, stregone del culto afrocubano noto come Palo Mayombe".²⁶

L'esempio di EVANGELISTI mostra come i romanzi della NIE spesso coniughino attitudine *popular* con generi quali noir e fantascienza, e intrecci narrativi particolarmente complessi. Le ambientazioni, in seguito a questa scelta, privilegiano tempi o luoghi inesistenti, con vicende che si svolgono in mondi e periodi paralleli (ucronie) oppure che prospettano scenari alternativi. Nel *Signor figlio*, ALESSANDRO ZACCURI, per esempio, racconta di vita di Leopardi a Londra dopo il 1837, anno in cui avrebbe simulato la propria morte per trasferirsi nella metropoli inglese.

Nonostante la complessità delle vicende e la notevole mole, questi testi raggiungono un alto numero di vendite per la loro estrema leggibilità. Da una parte, si servono di espedienti per creare *suspance* (*cliffhanger*, anticipazioni, agnizioni, colpi di scena), dall'altra impiegano una lingua di facile decodifica, all'apparenza semplice. In realtà, il linguaggio viene sovvertito dall'interno, in una maniera non immediatamente percepibile. Come spiega VALENTINA FULGINITI dalle pagine di "Carmillaonline", la lingua della NIE ricalca un'oralità che accoglie al proprio interno tutti i modi – e i tempi – delle forme di comunicazione contemporanea, che include i linguaggi delle chat, degli sms e delle mail. In questa nuova "dimensione conversazionale scrittoria"²⁷ vengono accolti e fusi termini appartenenti a sfere diverse, dal

25 *Ivi*, p.24.

26 *Ivi*, p.27.

27 V. FULGINITI, "Aedi, rapsodi, contastorie. Intorno all'oralità del New Epic", <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Aedirapsodicontastorie.pdf>.

giornalismo alle canzoni pop, passando per la poesia,²⁸ a seconda del ruolo che di volta in volta riveste il narratore che, come segnalato, può assumere punti di vista diversi e insoliti, adeguando il proprio linguaggio di conseguenza. Notevole importanza in questo richiamo a medium diversi assume la disposizione della parola scritta sulla pagina, che si rifà, anche da un punto di vista visivo, al mezzo o al genere a cui si riferisce.²⁹

Il lavoro sulla lingua della NIE conduce a un'altra caratteristica segnalata, quella della transmedialità. Moltissime opere subiscono infatti passaggi a medium diversi, quali il cinema e la televisione, diventando sceneggiati, film o opere teatrali. Inoltre, la loro vita continua di solito in rete, dove bloggers e utenti se ne appropriano, sottoponendoli a nuove trasformazioni.

La commistione continua si riverbera anche nell'ibridazione dei generi. I romanzi della NIE appartengono sovente a una categoria che WU MING 1 definisce UNO, ossia oggetto narrativo non identificato (*unidentified narrative object*). La scelta di non rientrare nelle maglie strette di un solo genere viene proprio dalla necessità di dire degli autori che, per riuscire a esprimere il loro messaggio nella maniera più persuasiva il possibile, fanno ricorso a qualsiasi tecnica e linguaggio, sfuggendo così alle griglie della tradizione letteraria. Caso principe di UNO è proprio *Gomorra*, emblema di quei testi che fondono inchiesta giornalistica e narrazione.³⁰

Nonostante alcuni degli assunti proposti dai WU MING tornino nelle considerazioni di altri, il memorandum è stato accolto con reazioni ostili da parte di molta stampa e critica nazionale. Per esempio, sul "Corriere della Sera", FILIPPO LA PORTA parla in maniera esplicita di "Marketing & Sovversione, Empatia per i sofferenti & Glamour mediatico",³¹ definendo il

28 La studiosa, all'interno dello stesso intervento, sottolinea come, per esempio, GIUSEPPE GENNA, in *Dies Irae*, proponga una versione in prosa dei primi versi di una traduzione di PAUL CELAN, *Todesfuge*, che comincia con "Nero latte dell'alba ti beviamo". In GENNA questi versi diventano: "Il nero passato, il nero latte dell'alba bevuto a ventisei anni, immergi il braccio bucato e livido in quel latte e medicati con la sostanza del nero passato, l'unica che hai assaggiato, non zuccherina, il gustoso approccio del mondo" (G. GENNA, *Dies irae*, Rizzoli, Milano 2006, p.241). *Ibidem*. Per questo tipo di fenomeno di cristallizzazione e citazionismo nell'Italiano contemporaneo si veda anche O. CASTELLANI POLLIDORI, *La lingua di plastica - Vezzi e malvezzi dell'italiano contemporaneo*, Morano, Salerno 1995.

29 Dice a questo proposito la FULGINITI, portando come esempio un brano tratto da *Sappiano le parole mie di sangue* di BABS JONES, un testo a metà tra resoconto giornalistico e romanzo incentrato sull'epurazione compiuta sui bosniaci durante il conflitto nell'Ex-Jugoslavia: "All'oralità tecnologica dell'ascolto si affianca la visione, che permette di sovrapporre le strutture narrative della pagina al percorso percettivo di chi, sulla poltrona di casa, vedrà comodamente l'immagine registrata - la destinazione del racconto e della sua 'confezione' finale".

B. guarda il ragazzo A. e accenna un sorriso. Si avvicina con incedere cauto: sull'asfalto si stende già una poltiglia scivolosa. *La telecamera* mostra i piedi della ragazza, che indossa anfibi militari e, in successione, i piedi di A. e di C., che calzano gli stessi stivali. Quelli del ragazzo A. sono infangati e sformati, Direttore.

(B. JONES, *Sappiano le mie parole di sangue*, Rizzoli, Milano 2007 p.85, corsivo dell'autrice). *Ibidem*.

30 Le origini dell'UNO italiano vengono ricondotte ai lavori a metà tra romanzo e reportage inaugurati già da TRUMAN CAPOTE con *A sangue freddo* e soprattutto a JAMES ELLROY con *My dark places*. Per la genealogia dell'UNO italiano rimando a WU MING, *op. cit.*, pp.90-94 e al già citato articolo di "Nandropausa" su *Gomorra* (<http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa10.htm>).

31 F. LA PORTA, "Macché New Italian Epic. Questo è solo glamour", in *Corriere della Sera*, 7 febbraio 2009, p.35, oppure http://archiviostorico.corriere.it/2009/febbraio/07/Macche_New_Italian_Epic_Questo_co_9_090207058.shtml.

New Italian Epic come “il logo perfetto [...], scritto nella lingua della comunicazione planetaria, per un prodotto appetibile dell’Italian Style”.³² Anche LUCA MASTRANTONIO, recensendo il *New Italian Epic* sulle pagine del “Riformista”, insinua che si tratti di un intervento dal quale non sono escluse finalità di autopromozione e lo paragona a una sorta di cyberbook, pur riconoscendogli il merito di aver colto un cambiamento di rotta esistente nella narrativa italiana.³³

La reazione più forte è però forse quella di CARLA BENEDETTI, che dalle pagine dell’“Espresso”, del “Primo amore”³⁴ si oppone tanto all’etichetta di New Italian Epic sia a quella di un “ritorno al reale” proposta più parti. La critica vede infatti nella NIE, che non esita a definire un’abile trovata di marketing,³⁵ il “volto repressivo del canone”³⁶ che imbriglia le potenzialità della scrittura all’interno di una serie di dettami costruiti a partire da un numero ristretto di opere (gli stessi WU MING, GIANCARLO DE CATALDO e VALERIO EVANGELISTI), che tra l’altro già si impongono sul mercato per cifre di vendita. Un’apologia della propria poetica, dunque, che secondo la BENEDETTI svilisce anche il periodo degli anni Ottanta e Novanta, appiattendolo a un momento di grigiore per far meglio risaltare i testi della NIE. Sulla stessa lunghezza d’onda anche TIZIANO SCARPA che, nel già citato articolo,³⁷ si oppone sia alla valutazione smi-nuente degli anni Novanta, in cui ravvisa le origini della NIE in *Petrolio* di PASOLINI (1992) e in *Insciallah* di ORIANA FALLACI (1990), sia alla visione rigidamente storicistica di WU MING 1, che sembra postulare una corrispondenza biunivoca tra eventi storici e produzione letteraria. Tuttavia, SCARPA è meno severo della BENEDETTI nell’esame del memorandum, di cui mette in luce anche aspetti positivi, soprattutto per quanto riguarda il lato della divulgazione di alcuni concetti, quali allegoria e mitologema.

32 *Ibidem*.

33 L. MASTRANTONIO, “NIE, il cyberbook sull’epica italiana non pacificata”, in *Il Riformista*, 5 febbraio 2009, <http://www.ilriformista.it/stories/Culture/50712/>. Per altri interventi contro il New Italian Epic, si vedano anche almeno R. CHIABERGE, “Wu Ming, attenti a non prendere la scossa”, in *Inserito domenicale del Sole 24 Ore*, 1 febbraio 2009; E. TREVI, “Questo Wu Ming ha le gambe corte”, in *Alias*, 14 febbraio 2009; F. RONDOLINO, “Se questa è letteratura”, in *La Stampa*, 15 febbraio 2009; F. BORGONUOVO, “La rinascita dell’epica italiana? È solo autopromozione”, in *Liberio*, 1 giugno 2008, p.28. A questi interventi, risponde in maniera puntuale WU MING 1, con due articoli, entrambi apparsi su “Carmillaonline”: “New Italian Epic: Reazioni de panza – prima parte” (<http://www.carmillaonline.com/archives/2009/02/002945.html>) e “New Italian Epic – Reazioni de panza / part 2” (<http://www.carmillaonline.com/archives/2009/03/002968.html>). La risposta dell’autore è articolata in tre “griglie” concettuali: fallacia del “non è letteratura”; fallacia del riduzionista; fallacia del pigro o del ritardatario, a loro volta articolate in altri sottoaspetti. Per riassumere, WU MING 1 contesta ai critici di essere arroccati su posizioni passatiste e rigidamente tassonomiche su quanto vada considerato letteratura o meno, utilizzando le citazioni dalla *New Italian Epic* in maniera strumentale per evitare di fatto un confronto serio. Partendo da questo presupposto, dunque, eludono la questione, riducendola a un’etichetta di marketing e dedicando al testo una lettura superficiale.

34 Gli interventi di CARLA BENEDETTI sulla questione sono rispettivamente: C. BENEDETTI, “Stroncatura epica”, in *L’Espresso*, 12 marzo 2009, n. 10; il testo viene poi ampliato per un articolo sul “Primo amore”, dal titolo di “Free Italian epic”, http://www.ilprimoamore.com/testo_1376.html.

35 “Come dicono i manuali di marketing, un nuovo brand deve attirare l’attenzione, suggerire i benefici del prodotto, distinguere il suo posizionamento rispetto alla concorrenza, essere facile da ricordare, facile da tradurre (e questo è già tradotto)” (http://www.ilprimoamore.com/testo_1376.html).

36 *Ibidem*.

37 T. SCARPA, http://www.ilprimoamore.com/testo_1361.html.

Un riconoscimento di valore viene anche dal critico ALBERTO CASADEI che, in un intervento apparso "Carmillaonline", riconosce ai Wu MING l'importanza di aver affrontato la questione della contemporaneità letteraria in rapporto dialettico con il passato, dopo la coazione al nuovo sostenuta dalle avanguardie. CASADEI sottolinea inoltre come "dall'analisi emergano anche a livello interpretativo [...] molti spunti interessanti su testi diversi per genesi e per sperimentalità, da De Cataldo a Babsi Jones, da Carlotto a Camilleri".³⁸

Altri apprezzamenti vengono dalle pagine dell'"Unità" e di "Repubblica", con gli articoli rispettivamente di STEFANIA SCATENI e ALBERTO ASOR ROSA. La SCATENI, dopo un'accurata descrizione delle caratteristiche della NIE, si chiede le ragioni dell'ostilità da parte di molti recensori, riconoscendo invece alla NIE la capacità di essere davvero "contemporanea", ossia di saper osservare e comprendere, proprio per la prospettiva di sbieco che adotta, il presente, realtà in continuo movimento e inafferrabile per i più.³⁹

L'articolo di ASOR ROSA vale un'indagine più accurata, dal momento che il critico propone anche una propria interpretazione della letteratura contemporanea. Lo spunto è sempre offerto dalla New Italian Epic, che il critico vede come un lodevole tentativo – e forse, purtroppo, unico nel suo genere – di analisi della situazione letteraria italiana degli ultimi quindici anni. ASOR ROSA aggiunge alcuni nomi a quelli proposti dal collettivo bolognese, tra i quali MELANIA MAZZUCCO, SIMONA VINCI, GIULIO MOZZI, MAURIZIO TORCHIO, ANDREA BAJANI, MICHELA MUR-GIA, NICOLA LAGIOIA, PAOLO GIORDANO, ROBERTO SAVIANO e ALESSANDRO PIPERNO, e vede l'affermazione di tre tendenze: un mix variegato di realtà e immaginazione; una trascendenza allegorica della dimensione storica vera e propria; un ritorno, anche linguistico, alle "periferie".

La prima tendenza implica la mescolanza continua di narrativa e documentazione appartenente a sfere diverse (atti giudiziari, autopsie, materiali d'archivio), creando un ibrido a metà tra romanzo e inchiesta giornalistica. Ancora una volta, si possono citare *Gomorra* e *Sappiano le mie parole di sangue*.

Alla seconda tendenza sono invece ascrivibili quelle narrazioni che, trascendendo la dimensione storica vera e propria, privilegiano quella allegorica. L'esempio più eclatante è di sicuro *La solitudine dei numeri primi* di PAOLO GIORDANO, pubblicato da Mondadori nel 2008, che si è aggiudicato il Premio Strega nello stesso anno ed è diventato uno dei *long seller* più fortunati degli ultimi anni. *La solitudine dei numeri primi* suggerisce la propria natura allego-

38 A. CASADEI, "NewItalianEpic.Sfideepaure", <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/02/002955.html>.

39 S. SCATENI, "Perché i critici hanno paura della nuova epica italiana?" in: L'Unità, 26 febbraio 2009. Favorevole, sulla Repubblica, anche LOREDANA LIPPERINI, che parla in maniera esplicita di "uno dei più importanti tentativi di sistematizzazione di quanto di nuovo è apparso nella narrativa italiana degli ultimi quindici anni". Si veda L. LIPPERINI, "Il manifesto del New Italian Epic" in: La Repubblica, 24 gennaio 2009, p. 40 oppure anche all'indirizzo <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/01/24/il-manifesto-del-new-italian-epic.html>. Altri interventi a favore della NIE sono apparsi sulla rivista letteraria "La libellula" (B. VAN DEN BOSSCHE, "Epic and Ethics, il NIE e la responsabilità della letteratura", in: http://www.lalibellulaitalianistica.it/blog/?page_id=662); un ulteriore dibattito sulla NIE si può seguire sul blog Letteratitudine di M. MAUGERI (<http://letteratitudine.blog.kataweb.it/2009/02/25/new-italian-epic-incontro-con-wu-ming-1/>). Tra gli interventi apparsi su *carmillaonline* vanno ricordati ancora almeno quello di S. LOSSA, "New Italian Epic and New Italian Criticism", 6 marzo 2009, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/03/002963.html>; G. DE MICHELE "New Italian Epic e allegoria", 27 gennaio 2009 che delinea i rapporti tra la New Italian Epic e il Neorealismo cinematografico rifacendosi alle osservazioni di Deleuze, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/01/002919.html>; C. COLETTA, "Storie di sopravvissuti", 10 dicembre 2008, <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/12/002868.html>.

rica fin dal titolo: i “numeri primi gemelli”, destinati, nonostante la contiguità, a non essere mai divisibili e quindi commensurabili con nessun altro, sono i due protagonisti, Alice e Mattia. GIORDANO costruisce i loro percorsi esistenziali facendone degli emblemi di solitudine e alienazione, che si muovono in scenari-tipo dell’adolescenza e della prima età adulta, sullo sfondo di una città che potrebbe essere Torino e, allo stesso tempo, una qualsiasi metropoli contemporanea, dominata dalla divisione di “caste” e da appartamenti troppo grandi e troppo vuoti. Scenari-tipo, si diceva, ma non stereotipati: dall’adolescenza il bisturi dello scrittore fa emergere la crudeltà di chiunque, a qualsiasi età, si debba scontrare con un ambiente ostile, in cui lottare per affermarsi o per essere incluso all’interno di un gruppo, pur senza raggiungere l’agognata integrazione.

Ai non luoghi, che costituiscono proiezioni dell’anima, descritti con un linguaggio asciutto ad andamento paratattico, fanno da contraltare gli scenari “di periferia”, tratteggiati con mescolanza di lingua e dialetto, che costituiscono la terza tendenza delineata da ASOR ROSA. Scrittori che, dunque, abbandonano le metropoli per concentrarsi su realtà regionali spesso periferiche. La tendenza, inaugurata da ANDREA CAMILLERI con il suo *La forma dell’acqua*, uscito per Sellerio nel 1994, ha poi avuto largo seguito. Emblematici in questo senso i sardi SALVATORE NIFFOI, di cui si può citare *La vedova scalza*, pubblicato da Adelphi nel 2006 e vincitore del Premio Campiello, e MICHELA MURGIA, autrice di *Accabadora*, edito da Einaudi nel 2009. Il testo, particolarmente apprezzato da ASOR ROSA, è ambientato nella Sardegna degli anni Cinquanta, un mondo in bilico tra tradizioni millenarie e modernità incipiente. *Accabadora* è Tzia Bonaria Urrai, in apparenza sarta, in realtà “ultima madre”, figura assimilabile alla strega che, oltre a conoscere il segreto di erbe e sortilegi, amministra con mano pietosa la morte a chi è in agonia, ponendo fine alle loro sofferenze. Il mondo dell’*accabadora*, costituito da riti e tradizioni millenarie, è rievocato con un linguaggio che lascia filtrare la matrice dialettale sia dall’impostazione sintattica sia dalla scelta del lessico.

La chiusura dell’intervento di ASOR ROSA si sofferma proprio sul carattere regionale di queste scritture, sostenendo che il loro pregio consiste nella riscoperta della periferia, descritta con un respiro ampio, che le allontana dal pericolo del bozzettismo regionale.⁴⁰ Un rinnovato interesse per la storia e per la situazione italiana è riscontrato anche da VITTORIO SPINAZZOLA che, un po’ provocatoriamente, intitola *Il New Italian Realism* l’edizione 2010 di *Tirature*. Di fatto, la pubblicazione entra nel dibattito, ancora ben acceso, sul New Italian Epic. SPINAZZOLA è fortemente critico rispetto alla definizione proposta dai WU MING. Nel suo saggio introduttivo si legge infatti:

Dal punto di vista promozionale la locuzione è una trovata sagace: il ricorso alla lingua inglese le dà un’efficacia suggestiva che nella versione italiana svanisce subito, la Nuova Epica Italiana fa soltanto sorridere. Il punto è che per quanto ci si sforzi di ampliare la portata del termine, nel mondo d’oggi non c’è nulla che richiami il carattere costitutivo dell’*epos* classico o del cavalleresco.⁴¹

40 “Questi giovani scrittori hanno riscoperto la strada che dal centro porta alla periferia. Ovviamente, il loro pregio letterario [...] consiste nel mantenere il centro nella periferia: nel non restarci; ma nel non perderlo. In Italia è stata più volte la strada giusta: che lo sia ancora?” A. ASOR ROSA, “Ritorno in provincia. Le cento Italie dei giovani scrittori”, in *La Repubblica*, 15 dicembre 2009, p.60 oppure anche all’indirizzo internet <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/12/15/ritorno-in-provincia-le-cento-italie-dei.html>.

41 V. SPINAZZOLA, *La riscoperta dell’Italia*, in AA. VV., *Tirature 2010* (a c. di V. SPINAZZOLA), Il Saggiatore, Milano 2010, pp.11-12.

SPINAZZOLA boccia dunque l'idea che la contemporaneità possa avere un contenuto epico, anzi: nei romanzi usciti negli ultimi anni, il critico ravvisa proprio uno spirito fortemente antiepico, dato dal fatto che i protagonisti delle storie, immersi in un contesto urbano-borghese, non incarnano per nulla i destini di interi popoli e nazioni. Al contrario, "sono eroi da romanzo, protagonisti di un confronto aperto con le strutture dell'essere collettivo"⁴² ed eroi, aggiungerei, che spesso appartengono o hanno a che fare con una realtà degradata, borgatara nel senso deteriore del termine, come accade al narratore del *Contagio* di WALTER SITI.

Proprio il rinnovato interesse per l'Italia nei suoi contesti più difficili, unito a un fiorire di linguaggi dialettali fanno richiamare al critico la stagione neorealista, con dei dovuti distinguo. Quella sottolineata da SPINAZZOLA non è la ripresa di una situazione storica ormai conclusa, ma la constatazione dell'"attuale emergere di esigenze e proposte in linea con le grandi coordinate della neorealisticità"⁴³.

Queste coordinate possono essere riassunte in: proposito di riscoperta dell'Italia; interazione di verosimiglianza mimetica con inventività estrosa; equilibrio tra resa plastica dei comportamenti esterni dei personaggi e ricostruzione analitica della loro vita interiore; generale abbassamento del tono del linguaggio, che si colora di dialettismi, stranierismi, espressioni gergali e turpiloquio, proprio per descrivere in maniera spregiudicata realtà difficili.

Il fenomeno di riscoperta dell'Italia viene però inserito entro coordinate diverse da quelle dei WU MING o, per meglio dire, il clima storico è il medesimo, ma l'anno scelto come spartiacque un altro. SPINAZZOLA fa riferimento al 1989, sia come momento del crollo del socialismo reale, sia per lo scoppio della vicenda di Mani Pulite in Italia, vicenda che, con le debite eccezioni, ha praticamente spazzato via la classe politica dirigenziale della Prima Repubblica. Nello stesso periodo si verifica anche un disordine istituzionale che obbliga i letterati a rivedere il proprio ruolo, orientandosi in modo più deciso verso un pubblico che predilige il romanzo e possiede una cultura di base non umanistica in senso stretto. Dopo questi anni si afferma allora una forma romanzo ibrida, che concilia il massimo del rigore cronachistico alla fantasia. Oltre a *Gomorra*, la lista può essere allungata con opere di GIANCARLO DE CATALDO, CARLO LUCARELLI, GIANFRANCO BETTIN, ENRICO DEAGLIO e WALTER SITI.

Come nota BRUNO FALCETTO, in questi tesi la preoccupazione dell'autore è principalmente quella restituire alla "visibilità quelle tracce del reale (voci, scritti pubblici e privati, atti giudiziari, resoconti giornalistici, riflessioni saggistiche) che consentono di delineare l'essenziale dei casi raccontati",⁴⁴ come avviene ad esempio in *Gorgo. In fondo alla paura*, di GIANFRANCO BETTIN, pubblicato da Feltrinelli nel 2009. La narrazione tenta di ricostruire un delitto realmente avvenuto in Gorgo al Monticano, in provincia di Treviso, dove tre immigrati, due albanesi e un rumeno, più un fantomatico quarto uomo, sotto l'effetto di droghe hanno sevizato e ucciso una coppia, dopo essere penetrati in casa loro. Il crimine, non del tutto chiarito su piano giudiziario per la difficoltà nel ricostruire le prove e la poca attendibilità delle continue ritrattazioni degli esecutori, non viene però esaminato dal punto di vista psicologico, o per lo meno l'intento di base è diverso. Quel che interessa allo scrittore, così come a quanti affrontano questo tipo di lavoro sul dato reale, non è ripiegare la narrazione

42 *Ivi*, p.12.

43 *Ibidem*.

44 B. FALCETTO, *Ibridare finzione e realtà*, in AA. VV., *Tirature 2010*, ed. cit., p.63.

sul versante intimistico, ma piuttosto fornire una rielaborazione del presente, offrendo un quadro generale dei contrasti tra forze sociali e politiche che segnano il territorio in questo momento storico. Alla base di una scelta simile sta senza dubbio una rinnovata fiducia nella parola come strumento in grado di restituire il reale. Tuttavia, è viva negli autori la coscienza di uno scarto ineliminabile tra evento narrato ed evento effettivo, coscienza che si lega alla consapevolezza del limite che la ricostruzione di fatti non del tutto chiariti (il suddetto omicidio, ma anche accadimenti di portata internazionale, come il G8 di Genova) porta costituzionalmente in sé.

Il bisogno di fare in qualche modo chiarezza nel presente sembra essere una delle motivazioni che spingono molti scrittori ad affidarsi all'autobiografia come genere letterario. Come nota MARIO BARENGHI, infatti "in ogni fase storica di crisi, dove la realtà si presenta opaca, informe, caotica, raccontare la propria vita ha il valore di un gesto primario: una sorta di grado zero dello sforzo di interpretare e capire il mondo".⁴⁵ Ma, come accade nel bel *La ragazza del secolo scorso*, di ROSSANA ROSSANDA, edito da Einaudi nel 2008, il racconto delle esperienze private e dell'evoluzione psicologica e morale della protagonista si salda alle vicende di un'intera nazione dal periodo di regime fino alla Liberazione.

L'esigenza di stabilire un rapporto mimetico con la realtà narrata porta spesso gli scrittori a scegliere un linguaggio abbassato di tono rispetto al canone letterario, che si apre a dialettismi e a forme gergali, quando non al turpiloquio esplicito. L'intento di queste scelte, però, non è sempre quello di ottenere effetti comici o scanzonati, come è di certa tradizione.

Ad esempio, WALTER SITI nel *Contagio*, edito da Mondadori nel 2008, ibrida linguaggio romanesco da borgata a termini colti, finendo però per creare una sorta di monostilismo basato sulla contaminazione, che restituisce un effetto di tristezza e tragedia, come triste è la realtà descritta. Lievemente diversa è la mescolanza di dialetto veneto e registro colloquiale ottenuta da MASSIMO LOLLI nel suo *Il lunedì arriva sempre di domenica pomeriggio*, pubblicato da Mondadori nel 2009. Qui, le vicende del protagonista, ex manager disoccupato e in frustrata ricerca di lavoro, virano dalla tragedia a toni grotteschi.

Con la miscellanea curata da SPINAZZOLA, il dibattito sembra non essersi comunque sopito: qualche mese fa è uscita infatti in libreria la rivista "Letteraria",⁴⁶ che contiene interventi di WU MING 1 e di altri autori NIE per fare il punto sulla questione.

Che si tratti di epicità o di realismo, è indubbio che comunque qualcosa stia accadendo nel mondo delle lettere italiane: come incasellare questo fenomeno resta un compito che si protrarrà negli anni a venire, quando la distanza storica permetterà di trarre conclusioni più stabili.

45 M. BARENGHI, *Ripartire dalla propria storia personale*, Ivi, p.44.

46 Letteraria. Rivista semestrale di letteratura sociale, n.1, 2010.

Bibliografia

Monografie e numeri monografici di riviste:

- AA.VV., *Galassia web. La cultura nella rete* (a c. di P. GALLUZZI e P.A. VALENTINO), Giunti, Firenze 2008.
- AA.VV., *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo* (a c. di G. RAGONE), (Metodologie), Liguori, Napoli 2005.
- AA.VV., *Tirature 2010* (a c. di V. SPINAZZOLA), Il Saggiatore, Milano 2010.
- AA.VV., *Tirature 2008* (a cura di V. SPINAZZOLA), Il Saggiatore, Milano 2008.
- CARLINI, F., *Lo stile nel web. Parole e immagini nella comunicazione di rete*, (Piccola Biblioteca Einaudi Scienza), Einaudi, Torino 2006.
- CASADEI, A., *Stile e tradizione nel romanzo contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2007.
- CASTELLANI POLLIDORI, O., *La lingua di plastica – Vezzi e malvezzi dell'italiano contemporaneo*, Morano, Salerno 1995.
- LUPERINI, R., *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida 2005.
- SOFRI, L. nel volume *Anobii – Il tarlo della lettura*, Rizzoli, Milano 2009.
- SLOTERDIJK, P., *Il mondo dentro il capitale*, Meltemi, Roma 2006.
- WU MING, *New Italian epic*, Einaudi (Stile libero), Torino 2009.
- ŽIŽEK, S., *Benvenuti nel deserto del reale, Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Meltemi, Roma 2005.
- Letteraria. Rivista semestrale di letteratura sociale, n.1, 2010.
- Allegoria, n. 57, 2008.

Articoli:

- ASOR ROSA, A., "Ritorno in provincia. Le cento Italie dei giovani scrittori", in *La Repubblica*, 15 dicembre 2009, p.60.
- BENEDETTI, C., *Le quattro forze di "Gomorra"*, in *Il primo amore*, 2 maggio 2008, http://www.ilprimoamore.com/testo_922.html
- BENEDETTI, C., "Free Italian epic", in *Il Primo amore*, 12 marzo 2009 http://www.ilprimoamore.com/testo_1376.html
- BORGONUOVO, F., "La rinascita dell'epica italiana? È solo autopromozione", in *Libero*, 1 giugno 2008, p.28.
- CASADEI, A., "New Italian Epic. Sfide e paure", <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/02/002955.html>
- CHIABERGE, R., "Wu Ming, attenti a non prendere la scossa", in *Inserito domenicale del Sole 24 Ore*, 1 febbraio 2009.
- COLETTA, C., "Storie di sopravvissuti", 10 dicembre 2008, <http://www.carmillaonline.com/archives/2008/12/002868.html>

- DE MICHELE, G., "New Italian Epic e allegoria", 27 gennaio 2009, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/01/002919.html>
- DONNARUMMA, R., "Nuovi realismi e persistenze moderne: narratori italiani di oggi", in *Allegoria*, n. 57, 2008, pp.26-54.
- FULGINITI, V., "Aedi, rapsodi, contastorie. Intorno all'oralità del New Epic", <http://www.wu-mingfoundation.com/italiano/Aedirapsodicontastorie.pdf>.
- LOSSA, S., "New Italian Epic and New Italian Criticism", 6 marzo 2009, <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/03/002963.html>
- LA PORTA, F., "Macché New Italian Epic. Questo è solo glamour", in *Corriere della Sera*, 7 febbraio 2009, p.35.
- LIPPERINI, L., "Il manifesto del New Italian Epic" in: *La Repubblica*, 24 gennaio 2009, p.40
- MASTRANTONIO, L., "NIE, il cyberbook sull'epica italiana non pacificata", in *Il Riformista*, 5 febbraio 2009.
- SCARPA, T., "L'epica popular, gli anni Novanta, la parresia", in *Il primo amore*, 02 marzo 2009, http://www.ilprimoamore.com/testo_922.html
- SIMONETTI, G., *Sul romanzo italiano oggi. Nuclei tematici e costanti figurali*, in "Contemporanea", n. 4, 2006.
- VAN DEN BOSSCHE, B., "Epic and Ethics, il NIE e la responsabilità della letteratura", in "La libellula", http://www.lalibellulaitalianistica.it/blog/?page_id=662
- WU MING 1, "Libri letti, discussi e consigliati da Wu Ming" in *Nandropausa*, n. 10, 21 giugno 2006, <http://www.wumingfoundation.com/italiano/Giap/nandropausa10.htm>.
- WU MING 1, "New Italian Epic: Reazioni de panza – prima parte", in *Carmillaonline* <http://www.carmillaonline.com/archives/2009/02/002945.html>
- WU MING 1, "New Italian Epic – Reazioni de panza / part 2", in *Carmillaonline* (<http://www.carmillaonline.com/archives/2009/03/002968.html>)

Romanzi:

- AA.VV., *CONCEPTS Letteratura*, ARPANet, Milano 2006.
- BELLU, G. M., *L'uomo che volle essere Peròn*, Bompiani, Milano 2008 .
- BERSELLI, A., *Storie d'amore di morte e di follia*, ARPANet, Milano 2005.
- BETTIN, G., *Gorgo. In fondo alla paura*, Feltrinelli, Milano 2009.
- CAMILLERI, A., *La forma dell'acqua*, Sellerio, Palermo 1994.
- CAMILLERI, A., *Maruzza Musumeci*, Sellerio, Palermo 2007.
- CALVETTI, P., *Né con te né senza di te*, Bompiani, Milano 2005.
- DE CATALDO, G., *Romanzo criminale*, Einaudi, Torino 2002 .
- DIAZ, G., *Il nibbio dell'Uccellina*, ARPANet, Milano 2004.
- ECO, U., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano 1981.
- FALLACI, O., *Insciallah*, Rizzoli, Milano 1990.
- GENNA, G., *Dies irae*, Rizzoli, Milano 2006.

- GENNA, G., *Medium*, Lulu.com, 2007.
- GIORDANO, P., *La solitudine dei numeri primi*, Mondadori, Milano 2008.
- JONES, B., *Sappiano le mie parole di sangue*, Rizzoli, Milano 2007.
- LOLLI, M., *Il lunedì arriva sempre di domenica pomeriggio*, Mondadori, Milano 2009.
- MURGIA, M., *Accabadora*, Einaudi, Torino 2009.
- NIFFOI, S., *La vedova scalza*, Adelphi, Milano 2006.
- PASOLINI, P. P., *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992.
- PEPE, G., *Parking Luna*, ARPANet, Milano 2002.
- ROSSANDA, R., *La ragazza del secolo scorso*, Einaudi, Torino 2008.
- SAVIANO, R., *Gomorra*, Mondadori, Milano 2006.
- SITI, W., *Contagio*, Mondadori, Milano 2008.
- WU MING, *Altai*, Einaudi, Torino 2009.
- WU MING, *Asce di guerra*, Einaudi, Torino 2005.
- WU MING, *Cinquantaquattro* Einaudi, Torino 2002.
- WU MING, *Manitauana*, Einaudi, Torino 2007.
- ZACCURI, A., *Signor figlio*, Mondadori, Milano 2006.



Tropi.
Narrativa, film, architettura,
questioni di linguistica e di storia del teatro

○ ● ● 24 aprile 2010, sabato

Laura Genovese

Scienza delle acque e *ars militaris*: la trasmissione del sapere tecnico nel Mezzogiorno d'Italia tra tardoantico e medioevo

Il presente contributo è tratto dalla ricerca di dottorato sul tema "L'acqua nel castello. Sistemi di approvvigionamento, conduzione e stoccaggio. Alcuni casi di studio", svolta presso l'Università degli Studi dell'Aquila in consorzio con quella di Salerno. Essa ha avuto per oggetto la disamina delle soluzioni idrauliche più comunemente riscontrate nelle fortezze dell'Italia meridionale, in particolare della Campania, tra VI e XV secolo, analizzando le strutture dal punto di vista tecnico, ma anche interpretandole alla luce della cultura tecnologica coeva nel suo rapporto con i modelli antichi.¹

Ciò è stato possibile grazie allo studio di dati di vario genere, da quelli archeologici a quelli scritti, come atti di cancelleria, codici diplomatici, cronache monastiche, trattatistica e storiografia, ecc.

Un punto di vista privilegiato per valutare il rapporto tra antichità e medioevo nel campo indagato ci è sembrato quello offerto dalla produzione letteraria, ovvero della trattatistica di argomento militare e della storiografia, nelle quali non di rado si trovano accenni a tecniche o veri e propri consigli costruttivi di impianti idrici.

Un caso a parte è costituito dalla trattatistica idraulica *tout court*, di cui allo stato attuale degli studi, sono noti pochi e preziosissimi esemplari. Verosimilmente, tale penuria va ricondotta al fatto che per le infrastrutture idriche, come per l'edilizia in senso ampio, esistevano scritti isolati su singole costruzioni (*commentarius*), spesso tramandati in forma anonima o in sillogi attribuite ad autori fittizi.² Il referente più antico di tale genere è il *De architectura* di MARCO VITRUVIO POLLIONE (I d.C.), in cui si affrontano in sezioni distinte sia la qualità dell'acqua, il suo reperimento e la distribuzione, libro VIII, sia le macchine idrauliche, libro X. In mancanza di opere coeve da contrapporgli o con cui confrontarlo, il *De architectura* costituisce la testimonianza più completa dello stato delle conoscenze nella prima età augustea sull'argomento.³ Le concezioni idrologiche vitruviane sconfinano in parte nella mitologia naturalistica, in parte nell'idraulica, tanto che per alcuni rappresenterebbe un

- 1 Per una panoramica sulla cultura tecnica dell'Antichità classica, si rimanda a A.T. HODGE, *Roman Aqueducts and Water Supply*, London 1992, pp.19-47; D.R. HILL, *A History of Engineering in Classical and Medieval Times*, London-New York 1996, pp.12-28; R. TÖLLE-KASTENBEIN, *Archeologia dell'acqua. La cultura idraulica nel mondo classico*, Milano 2005.
- 2 Lo stesso Vitruvio, nella *praefatio* all'VIII libro del *De architectura* parla delle sue fonti, tutte di area greca, MARCO VITRUVIO POLLIONE, *De architectura* (a c. di P. GROS), Torino 1997, I. VIII, pp.1103, p.1106.
- 3 Nonostante non si posseggano opere coeve da contrapporgli o da comparare, alcuni sostengono che sarebbe un errore considerare il *De Architectura* lo specchio di come costruivano i Romani, secondo un'interpretazione rinascimentale, oltre a interpretare i resti di manufatti alla luce del testo vitruviano. S. SCHULER, *Vitruvium im Mittelalter*, Köln-Wien 1999, pp.44-108.

manuale di raccomandazioni di quelle che nella mentalità di intellettuale dovevano essere le pratiche migliori, senza che per questo esse avessero un reale riscontro pratico.⁴

Più tecnico è il *De aqueductu urbis Romae* di SEXTUS IULIUS FRONTINUS (II d.C.), che ci ha tramandato un quadro ben definito della situazione delle condutture dell'Urbe nell'età romana. Si tratta di uno studio attendibile e ricco di contenuti, specie perché ispirato alla pratica concreta di *curator aquarum*⁵. Esso risulta assai utile anche per le informazioni riguardanti l'organizzazione del lavoro di manutenzione delle infrastrutture idriche e delle tipologie di tecnici ad essa deputati.⁶

E' poco nota la fortuna dei due testi e l'influenza che essi ebbero sui costruttori della loro epoca. Altrettanto incerte sono le notizie per l'epoca medievale, in cui alla limitata circolazione, confinata ad ambienti monastici o a corti signorili, si aggiungeva la difficoltà di trasferire nella pratica operativa quanto evinto dai testi. Infatti, se non necessariamente copisti e intellettuali erano costruttori, questi ultimi, per contro, erano per lo più ignoranti, almeno non in grado di leggere correntemente il latino classico.

Accanto a questi trattati, circolavano altri scritti isolati di geometria e aritmetica, ecc., ma non è possibile definire se siano stati letti per seri propositi operativi e la loro diffusione sarebbe avvenuta solo nel medioevo maturo, grazie agli studi filologici di ambito bizantino, arabo-islamico e Umanistico.⁷

Quanto alla trattatistica di argomento militare, possiamo annoverare esempi più numerosi. I testi si presentano spesso nella forma di *vademecum* dello stratega, dispensando suggerimenti di strategia bellica e, in qualche caso, istruzioni per l'approntamento di accampamenti e di fortificazioni.

Costanti sono le indicazioni per la scelta del sito strategicamente più idoneo alla costruzione, tra le quali si raccomanda la *salubritas*, da interpretarsi probabilmente come lontananza da acquitrini putridi e arie malariche.

Altrettanto importante risulta la vicinanza a corsi d'acqua, da cui gli occupanti del presidio avrebbero tratto il necessario approvvigionamento. Esso costituisce una delle preoccupazioni prioritarie tanto che, per quanto possibile, si raccomanda di provvedere anche a metodi sussidiari, come pozzi e cisterne, per rendere il presidio quanto più autonomo da sussidi esterni.

- 4 L'VIII libro contiene spiegazioni talora confuse e insoddisfacenti, che creano equivoci ai lettori moderni, mostrando che VITRUVIO non comprendesse a pieno le tecniche che descriveva. Cfr. D.R. HILL, *op. cit.*, pp.37-38. Per altri la confusione in alcune spiegazioni potrebbe essere il frutto di una maldestra copiatura, A.T. HODGE, *op. cit.*, pp.14-15.
- 5 Si tratta di una magistratura creata dallo stesso FRONTINO, che la gestì sotto l'imperatore Nerva, nel 97 d.C. FRONTINO, *De aquae ductu urbis romae*, a cura di F. DEL CHICCA, Roma 2004; A.T. HODGE, *op. cit.*, pp.16-18. Proprio il suo punto d'osservazione, da burocrate e non da ingegnere, fa sì che dal testo emergano solo le pratiche della manutenzione e non della progettazione e costruzione degli acquedotti. D.R. HILL, *op. cit.*, p.41.
- 6 Per alcuni nonostante il carattere asciutto e privo di eleganza del testo, gli intenti celebrativi e le finalità politiche per cui sarebbe stato scritto, avrebbero influito sulla sua diffusione. C. BRUUN, "Frontinus and the "Nachleben" of his De aqueductu from Antiquity to the Baroque", in *Technology, Ideology, Water: from Frontinus to the Renaissance and Beyond (Papers from a conference at the Institutum Romanum Finlandiae, May 19-20-2000)* (ed. by C. BRUUN, A. SAASTAMOINEN), Rome 2003, pp.55-80.
- 7 Con Federico II la corte siciliana diventa un importante centro di contatto e di mediazione della cultura greco-araba, A. DE STEFANO, *La cultura alla corte di Federico II imperatore*, Bologna 1950, p.19.

Del resto, la sete costituisce da sempre uno dei principali motivi di resa in caso di assedio. Negli *Stratagemata*, unica porzione superstite del *De re Militari* di cui rappresentano l'appendice, FRONTINO⁸ (II sec. d.C.) segnala i rischi determinati dalla penuria d'acqua nel corso di assedi. Attraverso una serie di esempi storici egli mostra come molte città siano state conquistate per sete, mediante il taglio degli acquedotti, deviando il tracciato o contaminando i fiumi ad esse vicini.⁹

Costruire accampamenti o fortificazioni vicino a corsi d'acqua ha anche altre potenzialità: il cosiddetto PSEUDO HYGINO (II-III sec. d.C.)¹⁰, nel *De munitioibus castrorum*, **raccomanda** che

Ceterum quocumque latere flumen siue fontem habere debubunt in qualicumque positione castrorum.¹¹

per sfruttarne anche il ruolo di barriera naturale, a protezione di uno o più fianchi del presidio. Inoltre, nel fissare in maniera puntuale le caratteristiche di un *castrum*, misure comprese, consiglia di costruire ai suoi limiti un canale di drenaggio delle acque, verosimilmente per finalità igieniche.¹²

Sono solo alcuni esempi di una tradizione trattatistica che affonda le radici nella concreta pratica militare e ne riflette concezioni che, seppur in evoluzione, avevano fissato *standard* progettuali per l'allestimento di *castra* e fortezze di pietra che rimangono un riferimento per gli epigoni tardoantichi.¹³

VEGEZIO (V sec.)¹⁴ ad esempio, nell'*Epitoma rei militaris*, trattando dell'arte della guerra riprende i *topoi* fissati dai suoi predecessori. Nel I libro affronta il tema della scelta del sito da fortificare, suggerendo:

- 8 È probabile che le conoscenze in campo militare gli derivassero dall'esperienza diretta in Britannia dove fu governatore dal 74 al 78 d.C., sottomettendo alcune popolazioni celtiche. G.B. CONTE, *Letteratura latina. Manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano*, Grassina 2008, pp.391-392. Di certo, FRONTINO incarna la versatilità tipica dei tecnici antichi, in grado di far fronte a varie necessità: esperto di acquedotti, padroneggia le principali tecniche di agrimensura e di strategia militare.
- 9 Significativamente il capitolo è intitolato *De fluminum derivatione et vitiatione aquarum*. FRONTINO, *The Strategems and The Aqueducts of Rome*, ed. by C.E. BENNETT, London 1961, III, cap. 7, pp.226-229.
- 10 Detto anche HYGINO GROMATICUS, gli viene attribuito pure un trattato di agrimensura, il *De condicionibus agrorum*, cfr. AA., *L'oeuvre gromatique. Hygin*, Luxembourg 2000.
- 11 PSEUDO HYGINO, *Des fortifications du camp*, ed. M. LENOIR, Paris 1979, cap. 57, p.22, si vedano anche gli approfondimenti critici alle pp.92-93. Sulla datazione e sul manoscritto si vedano anche, pp.VII-XII, p.111.
- 12 *Ivi*, p.93.
- 13 *Ivi*, pp.IX-X; pp.111-117. Per una visione d'insieme della produzione tardoantica cfr. G.B. CONTE, *op.cit.*, p.497.
- 14 Conosciuto anche come *De re militari*, fu scritto, come egli stesso riporta, su richiesta dello stesso imperatore, la cui identificazione rimane incerta – forse Teodosio, oppure Valentiniano II o Valentiniano III- pur in mancanza di grande esperienza militare. FLAVIUS VEGETIUS RENATUS, *L'arte militare* (a. c. di G. ORTOLANI), Roma 2009.

Castra autem, praesertim hoste uicino, tuto semper facienda sunt loco, ut lignorum et pabuli et aquae suppetat copia, et, si diutius conmorandum sit, loci salubritas eligatur.¹⁵

Nel libro IV, invece, prospetta metodi alternativi di approvvigionamento idrico, come pozzi e cisterne, per evitare di patire la penuria d'acqua in caso d'assedio.¹⁶

Se non è possibile asserire con certezza che la pratica militare sia stata influenzata dalla trattatistica, tuttavia attraverso questa è possibile seguirne l'evoluzione. Infatti, tenuti fermi alcuni elementi più significativi, che assurgono quasi a *topoi* letterari, col tempo vengono apportati gli opportuni aggiornamenti, sulla scorta di nuovi espedienti tattici. La trattatistica di ambito bizantino consente di seguire questa evoluzione.

Data la pressione costante ai confini dell'Impero e la necessità di difendere i propri territori è enorme l'importanza attribuita all'allestimento e al mantenimento di imponenti sistemi difensivi.¹⁷ È noto, infatti, l'interesse della corte a riunire presso di sé i migliori architetti dell'Impero per elaborare disegni preparatori e piani costruttivi di fortificazioni.¹⁸

Colpisce che negli stessi ambienti siano stati prodotti trattati di strategia militare, che affrontano anche il tema della costruzione. Eccettuato un testo anonimo di epoca giustiniana (527-565 d.C.), meglio noti sono gli *Strategikon* dell'imperatore MAURITIUS TIBERIUS (581-602 d.C.) e i *Tactica* dell'imperatore LEONE VI IL SAGGIO (886-912 d.C.), cui si aggiungono altri scritti più tardi.¹⁹

Anche questi testi si connotano come *vademecum*, affrontando problemi di difesa e controllo del territorio, di tattica militare e tecniche costruttive per le fortificazioni. L'opera di MAURITIUS è esemplare al riguardo: accanto ai *topoi* della necessità di scegliere un sito pulito e salubre, oltre che prossimo a un corso d'acqua, egli prospetta una casistica delle soluzioni costruttive del presidio in relazione alle dimensioni del corso d'acqua che gli scorre vicino, segnalando anche le potenzialità strategiche che da esso derivano. Infine, considera tecniche alternative di approvvigionamento, offrendo puntuali e dettagliati suggerimenti operativi per conservare e depurare le acque stoccate.²⁰

15 *Ivi*, I, cap. 22, significativamente intitolato *In qualibus locis constituenda sint castra*.

16 *Ivi*, IV, cap. 10.

17 A. DAIN, "Les stratégistes byzantins", in *Travaux et Memoires*, 2, 1967, pp.316-392; E. ZANINI, *Le Italie bizantine*, Bari 1998.

18 E. ZANINI *Introduzione all'archeologia bizantina*, Roma 1994, pp.219-220, sottolinea il carattere quasi di standardizzazione degli interventi imperiali nelle diverse regioni dell'Impero.

19 La bibliografia sull'argomento è molto vasta, si vedano per tutti: C. WESCHNER, *La poliorcétique des Grecs*, Paris 1867; E. CUOZZO, "Trasporti terrestri militari", in *Strumenti, tempi e luoghi di comunicazione nel Mezzogiorno normanno-svevo* (a c. di G. MUSCA e V. SIVO), Centro studi normanno-svevi (Atti delle undecime giornate normanno-sveve, Bari, 26-29 ottobre 1993), Bari 1993, pp.31-66. Quanto agli autori citati si vedano G.T. DENNIS (ed.), *Three Byzantine Military Treatises*, Washington 1985; E. ZANINI *Introduzione all'archeologia bizantina...cit.*, p.43; *Strategikon*, pp.5, pp.21-22.

20 *Das Strategikon des Maurikios* (ed. by E. GAMILLSCHEG), Wien 1981, pp.346, p.348, p.350; MAURIZIO IMPERATORE, *Strategikon: manuale di arte militare dell'Impero romano d'Oriente*, traduzione (a c. di G. CASCARINO), Rimini 2006, X, cap. 3, p.119; XII, cap. 22, pp.156-157.

È una trattazione asciutta ed efficace che lascia trasparire una certa esperienza nel campo, tanto da lasciar ipotizzare si tratti di una stesura di ufficiali vicini all'imperatore, sotto il cui nome è stata tramandata.²¹

Sappiamo che tali teorie si sono concretizzate nella pratica edificatoria di tutto l'Impero, trovando applicazione anche nella Penisola dove, se si eccettuano le testimonianze dello storico PROCOPIO DI CESAREA, la mancanza di fonti scritte è supplita dalle evidenze archeologiche.²²

Tali teorizzazioni riprendono i modelli antichi arricchendoli delle novità tecnologiche in campo bellico, anche con le acquisizioni di provenienza orientale.²³ Il loro influsso si esercita anche sui signori longobardi stanziatisi nella Penisola dall'VIII secolo in poi. La storiografia dell'epoca documenta l'impiego di tecniche belliche e di macchinari ispirati alla tradizione romano-bizantina²⁴ e testimonia la consapevolezza dei nuovi signori dell'importanza di disporre di riserve idriche, specialmente per far fronte ad assedi o a periodi di siccità.²⁵

Fonti scritte e archeologiche concordano sugli sforzi profusi dai loro duchi per dotare di infrastrutture idriche le città sedi del potere, come Benevento e Salerno, dove vengono restaurati o costruiti ex-novo acquedotti, canali, fontane ecc.²⁶

In assenza di testimonianze trattatistiche elaborate nel Mezzogiorno, un buon numero di opere storiografiche consente di valutare gli effetti delle teorie romano-bizantine sui costruttori medievali e di seguirne l'evoluzione.²⁷

A partire dall'epoca normanna disponiamo di una maggiore ricchezza di informazioni. Con la loro narrazione le cronache coprono tutto l'arco della dominazione nel Mezzogiorno (sec. XI-XII), trattando principalmente episodi bellici, dalle fasi eroiche della conquista militare, alle contese per la stabilizzazione del potere, che continuano anche dopo la costituzione del *Regnum Siciliae* del 1130. Esse documentano la conoscenza della poliorcetica e delle tradizioni costruttive classiche, avvenuta attraverso il contatto con i tecnici locali²⁸ e, parrebbe, anche attraverso il canale colto.

- 21 MAURIZIO IMPERATORE, *op.cit.*, p.5, p.22; L. ERMINI PANI, "Condurre, conservare e distribuire l'acqua", in *L'acqua nei secoli altomedievali*, Settimane di studio della Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 12-17 aprile 2007, Spoleto 2008, pp.413-414, p.417.
- 22 G. RAVEGNANI, *Castelli e città fortificate nel VI secolo*, Ravenna 1983; E. ZANINI, *Le Italie bizantine cit.* Su Procopio, PROCOPIO, *La guerra gotica* (a c. di F. M. PONTANI), Roma 1974.
- 23 D.R. HILL, *op. cit.*
- 24 *Chronicon Salernitanum. A Critical Edition with Studies on Literary and Historical Sources and Language*, ed. by U. WESTERBERGH, Stockholm 1956, t. 27; t. 64, menziona la costruzione di macchine da guerra del tipo usato dai Bizantini.
- 25 *Chronicon Salernitanum...cit.*, t. 139: nel corso di un assedio al castello di Abamonte, gli assediati si salvano grazie ad una pioggia provvidenziale che disseta gli abitanti e riempie i pozzi.
- 26 Su Salerno, A. SCHIAVO, *Acquedotti romani e medievali*, Napoli 1935. Su Benevento, G. PESCATORI COLUCCI, "L'acquedotto del Serino", in AA.VV., *Storia illustrata di Avellino e dell'Irpinia*, I, Pratola Serra 1996, pp.129-144.
- 27 Per un approccio critico alle fonti cronachistiche italo-normanne si rimanda a E. D'ANGELO, *Storiografia e cronologi latini del Mezzogiorno normanno-svevo*, Napoli 2003.
- 28 Le cronache meridionali dell'epoca menzionano spesso impressionanti *machinamenta* da guerra, di cui i Normanni venivano considerati *doctissimi artifices*. Dalle descrizioni si desume che erano costruite secondo le tecniche romano-bizantine. ROMUALDO GUARNA, *Chronicon* (a c. di C. BONETTI), *Schola Salernitana. Studi e testi*, 6, Salerno 2001, i. 11, p.11; AMATO DI MONTECASSINO, *Storia de' Normanni di Amato di Montecassino volgarizzata in antico francese* (a c. di V. DE BARTHOLOMAEIS), *Fonti per la Storia d'Italia*, 76, Roma 1935-1861, V, cap. 27, p.248; VII, cap. 2, p.294; ALESSANDRO DI TELESE, *Ystoria Rogerii regis Siciliae Calabriae atque Apuliae*, a cura di R. MATARAZZO 2001, II, cap. 11, p.11.

E' ancora dibattuta la possibilità che una copia del trattato di poliorcetica di ERONE DI BISANZIO (seconda metà I secolo d.C.) sia appartenuto alla biblioteca dei sovrani normanni, ma ovviamente è tutto da provare che sia stato letto per seri propositi operativi.²⁹

Dalla storiografia italo-normanna si desume una generale attenzione degli strateghi nei confronti dei siti da fortificare, sfuggendo quelli malsani e con condizioni idrogeologiche sfavorevoli.³⁰ Al riguardo, il cronista GOFFREDO MALATERRA riporta l'aneddoto secondo cui il duca Roberto il Guiscardo, nel corso della conquista della Calabria, trovandosi nella pianura di Scribla (prov. Cosenza), fu costretto a spostare l'esercito e accamparlo altrove per sfuggire l'*infirmirate loci et aeris*, ovvero l'aria insalubre delle paludi di pianura.³¹

Di contro, venivano preferiti i luoghi ricchi di acque da poter agevolmente gestire.³²

Gli strateghi normanni mostrano di essere consapevoli della necessità di dotare le postazioni difensive e le sedi del potere di impianti di riserva idrica sufficienti a resistere ad assedi, tanto più che avevano conquistato molti insediamenti proprio per sete. Nonostante innovative modalità ossidionali, infatti, le cronache testimoniano l'impiego di tecniche tradizionali, evidentemente ancora efficaci, come la deviazione di fiumi per tagliare l'approvvigionamento idrico agli assediati.³³

La capacità normanna di gestire le caratteristiche dei luoghi per fini strategici è in gran parte dovuta all'ausilio di tecnici locali. Da questi apprendono pure le tecniche di sfruttamento delle acque per garantirsi alcuni *comfort*: fontane, *balnea*, laghetti artificiali connotano i giardini delle residenze reali, ispirati e realizzati grazie alla cultura araba.³⁴ Alcuni di questi *comfort* sono attestati dall'archeologia anche nelle sedi fortificate, sebbene sia valso sempre il principio della sobrietà.³⁵

Proprio da una formazione con chiare influenze arabe, nutrita di scritti di aritmetica e di geometria di autori greci e arabi, pare derivare la notevole competenza dell'Imperatore Federico II di Svevia in campo idraulico.

- 29 Sotto questo nome è tramandata una silloge di scritti tratti da vari autori, Ateneo, Bitone, Erone di Alessandria, Filone di Bisanzio e Apollodoro di Damasco, sulla costruzione di macchine da guerra. Il trattato, che ci è noto attraverso il codice Vaticano Greco 1605, rappresenta un condensato delle tecniche poliorcetiche bizantine ed è corredato di tavole illustrate, che consentono di capire i meccanismi descritti e di riprodurli. E. CUOZZO, *op.cit.*, p.32.
- 30 Il primo insediamento fortificato di Aversa (prov. Caserta) venne spostato per l'instabilità idrogeologica del terreno, GUGLIELMO DI PUGLIA, *La geste de Robert Guiscard*, par M. Mathieu, Palermo 1961, I, p.104, p.106.
- 31 GOFFREDO MALATERRA, *De rebus gestis Rogerii Calabriae et Siciliae comitis Roberti Guiscardi ducis et fratris eius* (a c. di E. PONTIERI), V, Bologna 1927, I, c. 16.
- 32 ALESSANDRO DI TELESE, *op.cit.*, III, c. 18.
- 33 AMATO DI MONTECASSINO, *op.cit.*, II, c. 40, p.72; VI, c. 28. Sulle tecniche ossidionali la bibliografia è assai ampia, si veda per tutti A.A. SETTIA, *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo*, Bari 2002, pp.77-172.
- 34 H. BRESC, "I giardini palermitani", in AA.VV., *Federico II immagine e potere*, Venezia 1995, pp.369-375; G. BELLAFIGLIO, *Giardini e parchi della Palermo normanna*, Palermo 1996; M.S. CALÒ MARIANI, "Utilità e diletto. L'acqua e le residenze regie dell'Italia meridionale fra XII e XIII secolo", in *L'eau dans la société médiévale: fonctions, enjeux, images*. (Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, 104/2), Roma 1992, pp.343-372.
- 35 Si vedano per tutti F. MAURICI, *Castelli medievali in Sicilia. Dai Bizantini ai Normanni*, Palermo 1992; P.F. PISTILLI, *Castelli normanni e svevi in Terra di Lavoro. Insediamenti fortificati in un territorio di confine*, San Casciano in Val di Pesa 2003.

Stando allo storico DE STEFANO, con lui la corte siciliana diventa, insieme alla Spagna "l'altra zona di contatto e di mediazione attraverso cui la cultura greco-araba penetra e feconda nel pensiero latino."³⁶

Dopo l'acquisizione delle maggiori fortezze già esistenti, egli stesso ne cura la costruzione e la ristrutturazione. Altri castelli vengono eretti in luoghi strategicamente vantaggiosi, così da realizzare vere e proprie catene di fortezze a difesa del regno.³⁷

Per le nuove costruzioni, molte delle quali hanno uno spiccato carattere residenziale, il sovrano sceglie i siti facendosi guidare dal principio dell'*amoenitas loci*, determinata dalla ricchezza d'acqua, da cui quella di vegetazione e di fauna.³⁸

In generale, egli impone criteri costruttivi ben definiti³⁹, spesso entrando nel merito di aspetti specifici, come gli impianti idrici.

Da un documento amministrativo del gennaio 1240, ad esempio, sappiamo che Federico II ordina al giustiziere del Principato, Tommaso Nigro, la costruzione di una cisterna nel castello di Montefusco (prov. Avellino). Nello stesso anno, egli ordina l'escavazione di tre pozzi nella città di Sessa (prov. Caserta) per andare incontro alle esigenze dei suoi fedeli abitanti.⁴⁰

Sono molteplici le disposizioni emanate dal sovrano per il Mezzogiorno e inerenti la creazione di bacini, canali e stagni artificiali per le riserve di caccia e per le sue fastose dimore fortificate di cui spesso rimangono le testimonianze archeologiche.⁴¹ Del resto, la profonda conoscenza del sovrano delle *artes mechanicae*⁴², oltre ai contatti diretti con le maestranze, della più varia competenza ed estrazione, dovevano aver reso Federico II sufficientemente edotto di tecniche costruttive da ritagliarsi un ampio margine di intervento personale. Proprio le maestranze costituiscono con la loro mobilità un eccezionale tramite di diffusione e di aggiornamento delle conoscenze.

In conclusione, con queste brevi note si è inteso offrire alcuni spunti di riflessione sull'utilità della trattatistica di argomento militare e della storiografia nello studio dell'idraulica al passaggio tra tardoantico e medioevo. In particolare, si è cercato di evidenziare il loro ruolo significativo nell'interpretazione delle conoscenze tecniche alla luce della cultura tecnologica coeva, nel suo rapporto con i modelli antichi.

36 A. DE STEFANO, *op.cit.*, p.19.

37 La bibliografia è assai ampia, si vedano per tutti A. HASELOFF, *Architettura sveva nell'Italia meridionale*, a cura di M.S. CALÒ MARIANI, voll. I-II, Bari 1992, pp.14-24; L. SANTORO, "I castelli di Federico II, funzione e messaggi", in: AA.VV., *Castelli e cinte murarie dell'età di Federico II*, Atti del Convegno di studio del comune di Montefalco (PG), Montefalco, Museo Civico S. Francesco 27-28 maggio 1994, Roma 2001, pp.49-71; P.F. PISTILLI, *op.cit.*

38 M.S. CALÒ MARIANI, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984, p.124.

39 A. HASELOFF, *op.cit.*, pp.3-11, pp.14-24; M.S. CALÒ MARIANI, "Cantieri statali e cantieri ecclesiastici", in AA.VV., *Federico II immagine e potere*, Venezia 1995, pp.163-169; L. SANTORO, *op.cit.*, p.68, p.70.

40 *Il Registro della Cancelleria di Federico II del 1239-1240* (a c. di C. CARBONETTI), Vendittelli, Roma 2002, doc. 989, p.868; su Montefusco, doc. 460, pp.440-441.

41 M.S. CALÒ MARIANI, *L'arte del Duecento...cit.*, pp. 104-105.

42 A. DE STEFANO, *op. cit.*, pp. 19-20, 53-58; M.S. CALÒ MARIANI, *L'arte del Duecento...cit.*, pp. 87-95.

Bibliografia

- AA.VV., *L'oeuvre gromatique. Hygin*, Luxembourg 2000.
- ALESSANDRO DI TELESE, *Ystoria Rogerii regis Sicilie Calabrie atque Apulie*, a cura di R. MATARAZZO 2001.
- AMATO DI MONTECASSINO, *Storia de' Normanni di Amato di Montecassino volgarizzata in antico francese* (a c. di V. DE BARTHOLOMAEIS), *Fonti per la Storia d'Italia*, 76, voll. I-VI, Roma 1935-1861.
- BELLAIORE, G., *Giardini e parchi della Palermo normanna*, Palermo 1996.
- BRESC, H., "I giardini palermitani", in AA.VV., *Federico II immagine e potere*, Venezia 1995, pp.369-375.
- BRUUN, C., "Frontinus and the "Nachleben" of his De aqueductu from Antiquity to the Baroque", in: *Technology, Ideology, Water: from Frontinus to the Renaissance and Beyond*, Papers from a conference at the Institutum Romanum Finlandiae, May 19-20-2000 (ed. by C. BRUUN, A. SAASTAMOINEN), Rome 2003.
- CALÒ MARIANI, M.S., *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984.
- CALÒ MARIANI, M.S., "Utilità e diletto. L'acqua e le residenze regie dell'Italia meridionale fra XII e XIII secolo", in *L'eau dans la société médiévale: fonctions, enjeux, images*. (Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, 104/2), Roma 1992, pp.343-372.
- CALÒ MARIANI, M.S., "Cantieri statali e cantieri ecclesiastici", in AA.VV., *Federico II immagine e potere*, Venezia 1995, pp.163-169.
- Chronicon Salernitanum. A Critical Edition with Studies on Literary and Historical Sources and Language* (ed. by U. WESTERBERGH), Stockholm 1956.
- CONTE, G.B., *Letteratura latina. Manuale storico dalle origini alla fine dell'impero romano*, Grassano 2008.
- CUOZZO, E., "Trasporti terrestri militari", in: *Strumenti, tempi e luoghi di comunicazione nel Mezzogiorno normanno-svevo* (a c. di G. MUSCA, V. SIVO), Centro studi normanno-svevi, Atti delle undecime giornate normanno-sveve, Bari, 26-29 ottobre 1993, Bari 1993, pp.31-66.
- DAIN, A., "Les stratégistes byzantins", in *Travaux et Memoires*, 2, 1967, pp.316-392.
- D'ANGELO, E., *Storiografi e cronologi latini del Mezzogiorno normanno-svevo*, Napoli 2003. *Das Strategikon des Maurikios* (ed. by E. GAMILLSCHEG), Wien 1981.
- DENNIS, G.T. (ed.), *Three Byzantine Military Treatises*, Washington 1985.
- DE STEFANO, A., *La cultura alla corte di Federico II imperatore*, Bologna 1950.
- ERMINI PANI, L., "Condurre, conservare e distribuire l'acqua", in *L'acqua nei secoli altomedievali* (Settimane di studio della Fondazione Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, 12-17 aprile 2007), Spoleto 2008, pp.389-428.
- FLAVIUS VEGETIUS RENATUS, *L'arte militare* (a c. di G. ORTOLANI), Roma 2009.
- FOSS C.–WINFIELD D., *Byzantine Fortifications. An Introduction*, Pretoria 1986.
- FRONTINO, *The Strategems and The Aqueducts of Rome* (ed. by C.E. BENNETT), London 1961.
- FRONTINO, *De aquae ductu urbis romae*, a cura di F. DEL CHICCA, Roma 2004.

- GOFFREDO MALATERRA, *De rebus gestis Rogerii Calabriae et Siciliae comitis Roberti Guiscardi ducis et fratris eius* (a c. di E. PONTIERI), V, Bologna 1927.
- GUGLIELMO DI PUGLIA, *La geste de Robert Guiscard*, par M. Mathieu, Palermo 1961.
- HASELOFF, A., *Architettura sveva nell'Italia meridionale* (a c. di M.S. CALÒ MARIANI), voll. I-II, Bari 1992.
- HILL, D.R., *A History of Engineering in Classical and Medieval Times*, London–New York 1996.
- HODGE, A.T., *Roman Aqueducts and Water Supply*, London 1992.
- Il Registro della Cancelleria di Federico II del 1239-1240* (a c. di C. CARBONETTI), Vendittelli, Roma 2002.
- LEONIS IMPERATORIS, *Tactica*, Lugduni Batavorum 1612.
- MARCO VITRUVIO POLLIONE, *De architectura* (a c. di P. GROS), Torino 1997.
- MAURIZIO IMPERATORE, *Strategikon: manuale di arte militare dell'Impero romano d'Oriente* (traduzione a c. di G. CASCARINO), Rimini 2006.
- NICOLA DE JAMSILLA, *De rebus gestis Friderici II imperatoris eiusque filiorum Conradi et Manfredi Apuliae et Siciliae regum*, in G. DEL RE, *Cronisti e scrittori sincroni napoletani editi e inediti*, II, Napoli 1976, pp.105-200.
- MAURICI, F., *Castelli medievali in Sicilia. Dai Bizantini ai Normanni*, Palermo 1992.
- PAOLO DIACONO, *Storia dei longobardi*, ed. A. ZANELLA, Milano 2000.
- PESCATORI, COLUCCI G., "L'acquedotto del Serino", in AA.VV., *Storia illustrata di Avellino e dell'Irpinia*, I, Pratola Serra 1996, pp.129-144.
- PISTILLI, P.F., *Castelli normanni e svevi in Terra di Lavoro. Insediamenti fortificati in un territorio di confine*, San Casciano in Val di Pesa 2003.
- PROCOPIO, *La guerra gotica*, a cura di F.M. PONTANI, Roma 1974.
- PSEUDO HYGINO, *Des fortifications du camp* (ed. by M. LENOIR), Paris 1979.
- ROMUALDO GUARNA, *Chronicon* (a c. di C. BONETTI), *Schola Salernitana. Studi e testi*, 6, Salerno 2001.
- RAVEGNANI, G., *Castelli e città fortificate nel VI secolo*, Ravenna 1983.
- ROGERS, R., *Latin siege warfare in the twelfth century*, Oxford 1992.
- SANTORO, L., "I castelli di Federico II, funzione e messaggi", in AA.VV., *Castelli e cinte murarie dell'età di Federico II*, Atti del Convegno di studio del comune di Montefalco (PG), Montefalco, Museo Civico S. Francesco 27-28 maggio 1994, Roma 2001, pp.49-71.
- SCHIAVO, A., *Acquedotti romani e medievali*, Napoli 1935.
- SCHULER, S., *Vitruvium im Mittelalter*, Koln–Wien 1999.
- SETTIA, A.A., *Rapine, assedi, battaglie. La guerra nel Medioevo*, Bari 2002.
- TÖLLE-KASTENBEIN, R., *Archeologia dell'acqua. La cultura idraulica nel mondo classico*, Milano 2005.
- WESCHNER, C., *La poliorcétique des Grecs*, Paris 1867.
- ZANINI, E., *Introduzione all'archeologia bizantina*, Roma 1994.
- ZANINI, E., *Le Italie bizantine*, Bari 1998.

Judit Sedlmayr

La scena naturale immaginata nell'Inferno di Dante

L'Inferno superiore (Fig. 1.)

Nel centro del Turkmenistan si trova il Darzava, un cratere dove, dopo un'esplosione militare malamente riuscita, non si riesce a spegnere il gas che fuoriesce continuamente dal seno della terra. Il luogo venne denominato la porta dell'Inferno. Possiamo immaginare in questo posto, anche senza alcun riscontro biblico, che l'Inferno sia sulla nostra terra.

Nel Trecento, il fiorentino DURANTE ALIGHIERI, generalmente conosciuto come DANTE, descrive come immagina l'Inferno. Nella sua *Divina Commedia* immagina di compiere un viaggio tra Inferno, Purgatorio e Paradiso, che egli inizia a trentacinque anni e che compie in tre giorni, dal venerdì santo al giorno di Pasqua. Nel racconto del suo viaggio ultraterreno ci sono nello stesso tempo riferimenti biblici e alcune storie della mitologia greco-romana. Ci si può porre una domanda: possiamo ritrovare oggi gli elementi naturali nel nostro ambiente che ricostruiscono la scena di fondo dell'*Inferno* e possiamo renderli evidenti con un'urbanistica accurata? Poichè l'urbanistica poggia su varie norme legali, nell'analisi dei luoghi della *Commedia* – in alcuni casi – non possiamo fare astrazione dalla rappresentazione simbolica delle regole del diritto.

Come si immagina l'Inferno? Sembra – pensando al Medioevo „buio“, ai roghi – che la *Bibbia* sia piena delle minacce e delle descrizioni dell'Inferno. Questo assolutamente non è vero. Perché la *Bibbia* menziona l'Inferno solo 22 volte, ma parla del Paradiso circa 400 volte! La *Bibbia* mette in scena l'Inferno insieme con la morte nei passi seguenti:

1. L'Inferno si trova nel seno della Terra: “Ma se il Signore fa una cosa meravigliosa, se la terra spalanca la bocca e li ingoia con quanto appartiene loro e se essi scendono vivi agli inferi, allora saprete che questi uomini hanno disprezzato il Signore”.¹

Perché grande con me è la tua misericordia:
Dal profondo degli inferi mi hai strappato.²
Per l'uomo assennato la strada della vita è verso l'alto
Per salvarlo dagli inferi che sono in basso.³

2. Ci sono funi nell'Inferno: “Mi avvolgono le funi degli inferi, /Mi stavano davanti i lacci della morte”.⁴

1 La Bibbia di Gerusalemme, Edizioni Dehoniane, Bologna 2000. Nelle citazioni seguenti uso questa edizione. Nm 16,30.

2 Sal 86,13.

3 Pr 15,24.

4 2 Sam 22,6.

3. C'è siccità e calore: "Come siccità e calore assorbono le acque nevose, /Così la morte rapisce il peccatore".⁵
4. L'Inferno è incontentabile: "Come gli inferi e l'abisso non si saziano mai, /Così non si saziano mai gli occhi dell'uomo".⁶ [Anche per questo motivo la scontentezza non è una proprietà cristiana.]
5. L'Inferno è il luogo dell'umiliazione più profonda: "E tu, Cafàrnao, /Sarai innalzata fino al cielo? /Fino agli inferi sarai precipitata!"⁷
6. Le chiavi dell'Inferno appartengono al Cristo risorto: "e il Vivente. Io ero morto, ma ora vivo per sempre e ho potere sopra la morte e sopra gli inferi".⁸
7. Nel Giudizio universale l'Inferno deve consegnare anche i morti: "Il mare restituì i morti che esso custodiva e la morte e gli inferi resero i morti da loro custoditi e ciascuno venne giudicato secondo le sue opere".⁹
8. Dopo il Giudizio universale, l'Inferno entra nello stagno di fuoco: "Poi la morte e gli inferi furono gettati nello stagno di fuoco. Questa è la seconda morte, lo stagno di fuoco".¹⁰

Possiamo parlare di una certa somiglianza tra l'Inferno di DANTE e il luogo biblico. Il Poeta quando cominciava a scrivere la sua opera aveva l'intenzione di continuare la sacra *Bibbia*. Nella descrizione dell'Inferno ferma la sua attenzione sui peccati, sui peccatori e sulle figure mitologiche che appaiono in quel luogo.

L'Inferno – in generale – è il luogo del fuoco infernale, ma privo di luce, dove troviamo oscurità, solitudine, disperazione, ecc.

Secondo la *Bibbia*, l'uomo può entrare in questo posto sia con un comportamento attivo che passivo. Quando facciamo del male e non facciamo del bene, ma avremmo la possibilità di fare del bene: „Chi dunque sa fare il bene e non lo compie, commette peccato”.¹¹ Come possiamo essere privi di peccati? „Ma se camminiamo nella luce, come egli è nella luce, siamo in comunione gli uni con gli altri, e il sangue di Gesù, suo Figlio, ci purifica da ogni peccato”.¹²

Qual è la via giusta per l'uomo vero? „Gli disse Gesù: Io sono la via, la verità e la vita. Nessuno viene al Padre se non per mezzo di me”.¹³ Ogni altra via conduce all'Inferno. Nel mondo di DANTE l'Inferno e il Purgatorio si trovano sulla terra: il Gran Tosco situa l'Inferno esattamente al di sotto della città di Gerusalemme e il Purgatorio ai suoi antipodi, sulle pendici della montagna, in mezzo all'oceano, in cima alla quale si trova il Paradiso Terrestre.

Nel centro della Terra, nel lago ghiacciato si trova Dite gelato. La via di VIRGILIO e DANTE porta dall'Inferno attraverso il corpo peloso di Dite e il seno della Terra ai piedi della mon-

- 5 Gb 24,19.
- 6 Pr 27,20.
- 7 Lc 10,15.
- 8 Ap 1,18.
- 9 Ap 20,13.
- 10 Ap 20,14.
- 11 Gc 4,17.
- 12 1 Gv 1,7.
- 13 Gv 14,6.

tagna purgatoriale. Quando Dite è precipitato nell'abisso dal Paradiso (la caduta di Lucifero) e si è conficcato al centro della Terra, nella montagna purgatoriale:

Da questa parte cadde giù dal cielo,
E la terra, che pria di qua si sporse,
Per paura di lui fé del mar velo,
E venne a l'emisperio nostro, e forse
Per fuggir lui lasciò qui loco vòto
Quella ch'appar di qua, e si ricorse.¹⁴

Le parti maggiori dei luoghi dell'Inferno (Fig. 2.)

I luoghi del viaggio infernale di DANTE possono essere divisi in tre parti maggiori:

1. La selva della vita (che potrebbe significare la cristianità degenerata, la Firenze perduta o corrotta, da dove il poeta venne esiliato) dove si può smarrirsi facilmente. Quando DANTE arriva alla spiazzata, gli ostacolano il cammino tre fiere, non si può andare direttamente verso la montagna dell'Eden. DANTE deve girare l'Inferno con Virgilio, per motivo di imparare le cose più importanti della vita e della morte. Dopo che entrano alla porta della città dolente, si incontrano con gli ignavi, o vili, che vissero senza infamia e senza lode, e insieme a loro gli angeli che non decisero tra il bene e il male. Trapassando il fiume Acheronte, si trova il Limbo con il castello circondato con le sette mura. Nell'ambiente che sembra idillico, aspettano le anime che sono morte avanti Cristo, sono modelli per tanti, i bambini innocenti e gli adulti giusti morti senza battesimo. Nel Limbo abitavano fino alla morte di Cristo gli ebrei giusti (i patriarchi).

2. L'Inferno superiore con i cerchi II, III, IV, V: qui troviamo i lussoriosi, incontinenti (golosi, avari e prodighi), iracondi e accidiosi. C'è bufera di vento, fango e palude ecc. E fa freddo in questi luoghi. Più giù, nel cerchio VI si trova la città di Dite con le mura di ferro, come un muro divisorio tra l'Inferno superiore e inferiore. Qui, dove fanno penitenza gli eretici, apparisce spettacolosamente il fuoco.

3. Nel primo cerchio dell'Inferno inferiore – se vediamo dalla porta del dolore – nel cerchio VII troviamo i violenti contro il prossimo, i violenti contro se stessi e i violenti contro Dio. Nel seguente cerchio VIII – con le sue dieci bolge – troviamo l'ingannatori: ruffiani e seduttori, lusingatori, simoniaci, maghi e indovini, barattieri, ipocriti, ladri, consiglieri fraudolenti, seminatori di discordie, falsari). Tutto in fondo, nell'ultimo cerchio (cerchio IX) sono prigionieri i traditori, ed anche il Dite (in altro nome il Satana, il diavolo, la scimmia di Dio, il gran plagiatore „il re di questo mondo“) conficcato nel centro della ghiaccia.

I luoghi dell'Inferno superiore (Fig. 3.)

Durante il viaggio di DANTE e VIRGILIO, il poeta non voleva descrivere dettagliatamente il fondo e il paesaggio. Caratterizza bene questa concezione l'affresco di SIMONE MARTINI che si trova nel Palazzo Pubblico di Siena, dove GUIDORICCIO DA FOGLIANO va a cavallo tra due città ri-

14 DANTE ALIGHIERI, *Commedia* (a c. di G. PETROCCHI), Vol. 1, Zanichelli, Milano 2004, p.601. *Inferno* XXXIV, 121-126.

belli, Montemassi e Sassoforte, tra i limpidi volumi dei castelli turrati che campeggiano sullo sfondo di un paesaggio deserto e brullo, la realtà dell'avvenimento si sublima in un clima di eroica evocazione poetica. La raffigurazione dell'inizio del Quattrocento, rappresenta bene lo sfondo paesistico che caratterizza l'arte italiana dell'epoca. Nella descrizione dantesca dell'Inferno non solo gli elementi paesistici, naturali fanno parte dello sfondo, ma ci sono anche straordinarie figure mitologiche oltre agli elementi costruiti.

Ambiente paesaggistico-naturale oltre al Limbo (notte, bufera, grandinata, palude)

Dopo il castello circondato da sette mura, i singoli gironi significano nello stesso tempo anche piani che si approfondiscono via via. I singoli luoghi ormai non sono separati da porte o fiumi, ma da voragini, che nel Basso Inferno assumono oramai dimensioni terrificanti. Il peccatore – dipendentemente dal peso della sua colpa – precipita sempre più nel profondo. Per gli abitanti dell'Inferno non c'è passaggio tra i piani, è anche per questo che loro due, Dante e Virgilio, causano una paura così seria con la loro apparizione.

Notte è quella che accoglie i due poeti sin dal secondo cerchio dell'Inferno:

...per altra via mi mena il savio duca,
Fuor de la queta, ne l'aura che trema.
E vegno in parte ove non è che luca.¹⁵

La notte più tremenda, in cui Dio ha dimostrato il suo terribile potere, è stata in Egitto. "In quella notte io passerò per il paese d'Egitto e colpirò ogni primogenito nel paese d'Egitto, uomo o bestia; così farò giustizia di tutti gli dèi dell'Egitto. Io sono il Signore!".¹⁶ Un'altra notte, più raramente menzionata ma tanto più caratteristica, è quando l'angelo del Signore lotta – dietro ordine di Dio – per il popolo eletto. "Ora in quella notte l'angelo del Signore scese e percose nell'accampamento degli Assiri centottantacinquemila uomini. Quando i superstiti si alzarono al mattino, ecco, quelli erano tutti morti."¹⁷ Mentre l'autore del Salmo (nella parte attuale Asaf) dà la prova che "Tuo è il giorno e tua è la notte, / la luna e il sole tu li hai creati".¹⁸ La notte, il buio, la mancanza della luce dominano tutta la parte superiore dell'Inferno. Anche questo aumenta l'isolatezza, la solitudine, la paura. Presso certi popoli settentrionali, le ferite spirituali, causate dai giorni corti vengono trattate con fototerapia. Non è difficile immaginare che incarico può essere per una persona quando non c'è nessuna luce, solo la piena oscurità in cui spariscono i colori, le forme, e si rafforzano gli odori e le voci, i fenomeni sensibili con gli altri sensi.

Bufera è ciò che rende l'oscurità ancora più spaventosa partendo dal secondo cerchio.

Io venni in loco d'ogne luce muto,
che mugghia come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.
La bufera infernal, cha mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina;
voltando e percotendo li molesta.
Quando giungon davanti a la ruina,

15 *Inf.* IV, 149-151.

16 *Es* 12,12.

17 *2 Re* 19,35.

18 *Sal* 74,16.

quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina.¹⁹

Anche la bufera è solo uno dei fenomeni naturali sotto il potere di Dio. "Fuoco e grandine, neve e nebbia, / vento di bufera che obbedisce alla sua parola".²⁰ Nell'Inferno, nel luogo senza Dio, però non vi si trova nessun rifugio ad essa. Non è a questo luogo e a questo tempo che si riferisce la promessa che "una tenda fornirà ombra contro il caldo di giorno e rifugio e riparo contro i temporali e contro la pioggia".²¹ Le città, o meglio, certe loro funzioni, vengono progettate considerando la direzione del vento dominante. Ad esempio, la fabbrica puzzolente e rumorosa si impianta al lato del comune opposto al sopravvento. Anche le strade e le case dei quartieri residenziali, costruiti innanzi numerosamente vengono disegnate, nei casi buoni, in modo da essere essere sottovento, o che il vento possa "sciacquare" le sue vie.

Grandine, la si vede pure nel cerchio terzo.

Io sono al terzo cerchio, de la piovà
eterna, maladetta, fredda e greve;
regola e qualità mai non l'è nova.
Grandine grossa, acqua tinta e neve
per l'aere tenebroso si riversa;
pute la terra che questo riceve.²²

Anche uno dei castighi del faraone e del suo popolo era la grandine nel Secondo Libro di Mosè. "Il faraone vide che la pioggia era cessata, come anche la grandine e i tuoni, e allora continuò a peccare e si ostinò, insieme con i suoi ministri".²³ Le case devono essere pianificate in maniera che ci difendano dalla pioggia, dal freddo e pure dalla grandinata. Anche il conto di tecnica calorica fa parte del piano di autorizzazione che certifica che la costruzione difende anche d'inverno in un modo appropriato. Oltre a questo, l'instaurazione strutturale impedisce che l'acqua – sia pure acqua gelata – possa entrare nell'edificio, nella dimora difenditrice. Nell'Inferno invece non c'è dimora, ma per lo più nemmeno vestiti.

La palude di Stige, il lago fetido appare nel cerchio quinto nella Commedia.

L'acqua era buia assai più che persa;
e noi, in compagnia de l'onde bige,
intrammo giù per una via diversa.
In la palude va c'ha nome Stige
questo tristo ruscel, quand'è disceso
al piè de le maligne piagge grige.²⁴

19 *Inf.* V, 28-36.

20 *Sal* 148,8.

21 *Is* 4,6.

22 *Inf.* VI, 7-12.

23 *Es* 9,34.

24 *Inf.* VII, 103-108.

Nella mitologia greca la Stige è il fiume di confine che separa il regno dei viventi e dei morti. Corre con nove svolte ai recessi dell'orco, dove sorge il castello di Ade. Secondo la leggenda l'acqua della Stige dava immortalità.

Qui, alla prima stazione dell'orco lavorava Caronte, il traghettatore – nella cui esistenza si credette fino ai tempi moderni – che, attraverso il fiume, trasportava le anime dei defunti all'aldilà, dove i giusti giungono ai Campi Elisi, mentre i colpevoli al Tartaro. (Secondo altre fonti Caronte era il traghettatore dell'Acheronte.) Nei momenti della lotta contro i Titani, Stige, con tutta la sua famiglia, appoggiava Zeus – fu la prima a soccorrere il sovrano dell'Olimpo. Il suo premio fu che il giuramento più sacro evoca il suo nome – gli dèi giurano sulla Terra, sul Cielo e sull'acqua della Stige, e possiamo leggerlo così sia nell'Iliade che nell'Odissea.²⁵

Anche nella Bibbia ci sono laghi e paludi sani e diventati malati. "Però le sue paludi e le sue lagune non saranno risanate: saranno abbandonate al sale".²⁶ La bonifica delle paludi in Ungheria è cominciata nei secoli XVIII-XIX. Ormai gli specialisti pensano che le paludi si debbano difendere. Numerosi investimenti di sviluppo urbanistico sono caduti per il fatto che il sistema ecologico formatosi oramai viene considerato prezioso e da difendere.

Esseri mitologici oltre al Limbo (Minòs, Cerbero, Plutone)

La sequenza degli esseri mitologici inizia con Minòs (o Minosse). È lui che orienta i peccatori ai luoghi precisi, determinati dell'Inferno. È seguito da Cerbero e Plutone. Tutti si sono un po' mutati rispetto alla raffigurazione conosciuta dalla mitologia. Minós è il primo essere mitologico ad apparire nel cerchio secondo dell'Inferno.

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia.
Dico che quando l'anima mal nata
li vien dinanzi, tutta si confessa;
e quel conoscitor de le peccata
vede qual loco d'inferno è da essa;
cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.
Sempre dinanzi a lui ne stanno molte:
vanno a vicenda ciascuna al giudizio,
dicono e odono e poi son giù volte.²⁷

Minòs, re di Creta, figlio di Zeus e di Europa, fratello di Radamanto, padre di Arianna e di Fedra, dopo la morte divenne uno dei giudici dei defunti agli inferi. Da lui prese il nome la civiltà minoica. È probabile che il *minòs* sia stato originariamente un titolo tenuto dai re di Creta. Secondo la leggenda a lui nacque il figlio per metà uomo, per metà toro: il Minotauro. Per la figura di Minòs, Dante toglie qualche elemento anche da quella del Minotauro.

25 Cfr. Wikipédia_ http://hu.wikipedia.org/wiki/Szt%C3%BCx_, il 28 gennaio 2010.

26 Ez 47,11.

27 *Inf.* V, 4-15.

Minòs è giudice dell'aldilà, ma nello stesso tempo pure un mostro che può torcere la propria coda intorno a sé fino nove volte.

Cerbero appare nel cerchio terzo.

Cerbero, fiera crudele e diversa,
con tre gole caninamente latra
sovra la gente che quivi è sommersa.
Li occhi ha vermigli, la barba è unta e atra,
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
graffia li spirti ed iscoia ed isquatra. (...)
Quando ci scorse Cerbero, il gran vermo,
le bocche aperse e mostrocchi le sanne; (...)
cotai si fecer quelle facce lorde
de lo demonio Cerbero...²⁸

Cerbero, nei miti ellenici, è il cane di tre (o di una o di anche più di tre) teste che custodisce la porta degli inferi. Procura Ade, in modo che coloro che sono capitati all'altro lato del fiume di Stige, non possano più fuggire. L'ultima, dodicesima fatica di Eracle fu quella di portare su dagli inferi il cane a tre teste: gli stringe due teste fin tanto che pure la terza si arrende: risale e mostratolo ad Euristeo, poi lo riporta ad Ade. Dunque Cerbero, oltre al buio, alla grandine, al fango e alla puzza, strazia senza pietà i colpevoli smoderati.

Plutone è nel cerchio terzo, é coloui che che riempie quel luogo di paura.

"Pape Satàn, pape Satàn aleppe!",
cominciò Pluto con la voce chioccia;
e quel savio gentil, che tutto seppe (...)
...si rivolse a quella 'nfiata labbia,
e disse: "Taci, maladetto lupo!
consuma dentro te con la tua rabbia..." [...]
Quali dal vento le gonfiate vele
caggiono avvolte, poi che l'alber fiacca,
tal cadde a terra la fiera crudele.
Così scendemmo ne la quarta lacca,
pigliando più de la dolente ripa
che 'l mal de l'universo tutto insacca."²⁹

In Dante, Plutone è un lupo mostruoso, mentre nelle opere antiche Plutone è lo stesso Dite o Ade, figlio di Crono e di Rea, fratello di Zeus e di Poseidone, signore e principe dell'orco, praticamente il signore degli inferi. Dopo la vittoria sopra i Titani, il dominio sull'orco divenne il suo destino; troneggia là, in un'aspra maestà insieme con la sua moglie Proserpina, come sovrano delle ombre.

28 *Inf.* VI, 13-18; 22-23; 31-32.

29 *Inf.* VII, 1-3; 7-9; 13-18.

Ambiente costruito nell'Alto Inferno (rovina, città di Dite, torre, moschea, sarcofaghi)

Il primo elemento dell'ambiente costruito è proprio un elemento anti-architettonico, una rovina. È da qui che la bufera parte per la sua strada mortifera. Alla rovina si allude già anche in precedenza come alla conseguenza della frana causata dal terremoto che ha fatto tremare il mondo alla morte di Cristo sulla croce (nota mancante). Nell'Inferno non c'è un mondo disegnato, costruito. Le montagne non diventano rovine nemmeno a casua dei terremoti. Lo diventano solo edifici o costruzioni. Dante fa riferimenti solo a "rovina", così, al singolare. Invece non nomina questo unico edificio, essendo quello un simbolo. Significa in generale la pianificazione, l'architettura di cui certi elementi di senso negativo appaiono compressi per la prima e l'ultima volta qui, nella città di Dite.

La città di Dite si trova nel cerchio sesto, separa l'Alto e il Basso Inferno l'uno dall'altro.

Lo buon maestro disse: "Omai, figliuolo,
s'appressa la città c'ha nome Dite,
coi gravi cittadin, col grande stuolo". [...]
Noi pur giungemmo dentro a l'alte fosse
che vallan quella terra sconsolata:
le mura mi parean che ferro fosse.³⁰

"...Questa palude che 'l gran puzzo spira
cigne dintorno la città dolente,
u' non potemo intrare omai sanz'ira".³¹

L'ultima stazione dell'Alto Inferno è la città dalle mura di ferro di Dite. Perché le sue mura sono fatte proprio di ferro? Non è mica abituale costruire le mura di una città di ferro, invece di pietra o di mattone. Il ferro è un materiale forte, intacca i soliti utensili di ferro, conduce facilmente il calore, ha la temperatura del suo ambiente. Può diventare sia molto freddo che molto caldo. Le mura costituiscono soltanto una acuta linea di divisione tra il mondo triste e quello ancora più triste.

Il terzo giorno dopo la sua morte, Cristo scese nell'Inferno di cui ha portato via le chiavi, diventando il signore anche della morte, oltre che della vita. Dopo questo i cristiani che accettano la Redenzione, (secondo la promessa) non vedono morte nel loro spirito, gli muore solo il corpo. "Sapendo che Cristo risuscitato dai morti non muore più; la morte non ha più potere su di lui".³² "In verità, in verità vi dico: se uno osserva la mia parola, non vedrà mai la morte".³³ "Chiunque vive e crede in me, non morrà in eterno".³⁴ Si collocano qui coloro che nonché non si servivano con questa possibilità ma, da eretici, ingannarono quelli che così non potevano conoscere la verità. Non siamo ancora ai recessi dell'Inferno, ma queste anime peccaminose possono contare su orribili punizioni, essendo responsabili pure delle anime di tante altre persone, oltre a loro stessi.

30 *Inf.* VIII, 67-69; 76-78.

31 *Inf.* IX, 31-33.

32 *Rm* 6,9.

33 *Gv* 8,51.

34 *Gv* 11,26.

E altro disse, ma non l'ho a mente;
però che l'occhio m'avea tutto tratto
ver' l'alta torre a la cima rovente...³⁵

Nel Primo Libro di Mosè questo si legge della torre che ha procacciato il dissenso di Dio. "Poi dissero: «Venite, costruiamoci una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome, per non disperderci su tutta la terra». Ma il Signore scese a vedere la città e la torre che gli uomini stavano costruendo. Il Signore disse: «Ecco, essi sono un solo popolo e hanno tutti una lingua sola; questo è l'inizio della loro opera e ora quanto avranno in progetto di fare non sarà loro impossibile. Scendiamo dunque e confondiamo la loro lingua, perché non comprendano più l'uno la lingua dell'altro». Il Signore li disperso di là su tutta la terra ed essi cessarono di costruire la città. Per questo la si chiamò Babele, perché là il Signore confuse la lingua di tutta la terra e di là il Signore li disperso su tutta la terra".³⁶

Nel Medioevo c'erano molto di più di torri nelle singole città che nei nostri giorni pure a San Gimignano (lì vi sono sopravvissute tredici torri cittadine del genere). Si sostiene altrimenti che questa sia stata la città che l'8 marzo 1300 abbia accolto anche Dante, che sia capitato nella città in quanto deputato della lega guelfa toscana.³⁷

E io: «Maestro, già le sue meschite
là entro certe ne la valle cerno,
vermiglie come se di foco uscite
fossero». Ed ei mi disse: «Il foco eterno
ch'entro l'affoca le dimostra rosse,
come tu vedi in questo basso inferno». ³⁸

La moschea è il contrario della chiesa. Manifestazione architettonica della violazione del primo e più importante comandamento. "Io sono il Signore, tuo Dio, che ti ho fatto uscire dal paese di Egitto, dalla condizione servile. Non avere altri dèi di fronte a me".³⁹ Questo viene consolidato pure dal Nuovo Testamento. "«Qual è il primo di tutti i comandamenti?». Gesù rispose: «Il primo è: *Ascolta, Israele. Il Signore Dio nostro è l'unico Signore; amerai dunque il Signore Dio tuo con tutto il tuo cuore, con tutta la tua forza*»".⁴⁰ È per questo che le moschee sono illuminate dall'interno dal fuoco eterno. Avvisando, come un punto esclamativo incandescente, al primo comandamento. A Firenze, ai tempi di Dante, si svolgevano seri lavori edili ecclesiastici, era all'epoca che hanno dato corso alla costruzione del nuovo duomo. "L'antica chiesa di S. Reparata, rinnovata nel secolo XI, appariva ormai piccola e indegna della città. Nel 1294 fu deciso di sostituirla con un monumento di grande stile, e la direzione ne fu affidata ad Arnolfo di Cambio che nel 1300 godette di una esenzione generale delle tasse, per essere il maestro la cui «industria, esperienza e talento» dovevano regalare a Firenze «la chiesa più bella e più nobile della Toscana»".⁴¹ In Dante, le chiese e il chiostro,

35 *Inf.* IX, 34-36.

36 *Gen* 11,4-9.

37 Cfr. [Wikipedia](http://hu.wikipedia.org/wiki/San_Gimignano), il 28 gennaio 2010.

38 *Inf.* VIII, 70-75.

39 *Dt* 5,6-7.

40 *Mc* 12,28-30.

41 ANDRÉ CHASTEL, *Storia dell'arte italiana*, Tomo I, Laterza, Roma-Bari 2002, p.146.

come elementi che formano e determinano la città, hanno come opposti le moschee e la torre.

Sarcofagi – Attorno alle anime rinchiusi nei sarcofagi, ferve il fuoco.

Tutti li lor coperchi eran sospesi,
e fuor n'uscivan sì duri lamenti,
che ben parean di miseri e d'offesi. (...)
"Qui son li eresiarche
con lor seguaci, d'ogne setta..."⁴²

Invece di edifici, gli eretici si spostano in tombe. Anche questo ha un significato di più livelli. Ribellarsi contro Dio è un atto morto, i pensieri di questo tipo non hanno luogo, e coloro che nonostante questo imbrogliano le anime con i loro falsi insegnamenti, vengono puniti col fuoco infernale. Non si può dimenticare che, oltre a tutto questo, c'è buio e puzza, non c'è flora o fauna, solo tre terribili, spaventose furie sui bastioni roventi della torre della città, delle quali neanche il nome si poteva pronunciare nel Medioevo, poiché si aveva così tanta paura di loro.

Conclusione (Fig. 4.)

Per concludere, si può constatare i seguenti sulla parte superiore dell'Inferno dantesco. La città di sette mura che si trova nel girone primo dell'Inferno è una soffiatura, un tratto quasi paradisiaco, che tanto però conserva le anime in vincoli, mantenendole in incertezza sopra la loro sorte. Il vero e proprio Inferno invece dimostra il suo viso reale soltanto oltre al Limbo.

Nei diversi luoghi dell'Inferno fa sempre brutto tempo. Freddo insopportabile o fervore micidiale. La parte sostanziale della punizione è però lo spaesamento. Al giudizio finale la loro fortuna potrebbe ancora mettersi bene, ma fino allora, oltre ad altri dolori, l'isolamento è il destino di tutti quanti. Altrimenti la anime umane o lottano una contro l'altra o sono maltrattati da fenomeni naturali o da un mostro, oppure da tutti questi insieme, ossia a turni (mosche, Cerbero, centauri, arpie, diavoli). L'ambiente è scarso ma disegnato con elementi accentuati. Dell'affresco intitolato *Effetti del Buon Governo in città* di Ambrogio Lorenzetti, che si trova al Palazzo Pubblico di Siena, nella città di Dite rimangono solo le torri spoglie. Gli edifici spariscono o minacciano soltanto come segni o ricordi (torre rovente con furie, moschee).

Dunque, l'Inferno tratta soprattutto l'abbandono e il dolore. Qualsiasi elemento ulteriore attemperebbe questo significato, svierebbe l'attenzione da questo messaggio principale. Il governante dell'Inferno è stato rimosso dal suo trono, è prigioniero anche lui: la malvagità si libera, in questo posto non c'è niente che potrebbe vincerla. L'unica legge dell'Inferno è che chi capita qui, soffre. Non c'è pubblica amministrazione, ed è con questo che la paura diventa piena.

42 *Inf.* IX, 121-123; 127-128.

Bibliografia

- ALIGHIERI DANTE, *Commedia, Inferno* (Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi), Zanichelli, Milano 2004.
- BENEVOLO, L., *A város Európa történelmében*, Atlantisz, Budapest 1994 /BL/.
- La Bibbia di Gerusalemme* (Testo biblico di la Sacra Bibbia della CEI, editio princeps 1971), Edizioni Dehoniane, Bologna 2000.
- BORRAS, L., SERRANO, D., *A korai reneszánsz*, (A művészet története sorozatban) Corvina, Budapest 1991 /BS/.
- BURCHARDT, J., *Az olasz renaissance műveltsége*, Dante Kiadó, Budapest 1945 (fordította ELEK ARTÚR) /BJ/.
- CHASTEL, A., *Storia dell'arte italiana*, Laterza, Roma-Bari 2002.
- ECO, U., *Művészet és szépség a középkori esztétikában*, Európa, Budapest 2007 /EU/.
- Filozófia* (SH atlasz sorozat), Springer Hungarica, Budapest 1993.
- GECESE, G., *Vallástörténet*, Kossuth, Budapest 1980.
- HUIZINGA, J., *A középkor alkonya*, Helikon, Budapest 1976.
- HAUSER, A., *A művészet és az irodalom társadalomtörténete* (I. kötet), Gondolat, Budapest 1980, /H1980/.
- HAUSER, A., *A művészet szociológiája*, Gondolat, Budapest 1982, /HA1982/.
- HAUSER, A., *A modern művészet és irodalom eredete*, Gondolat, Budapest 1980, /HA-m-1980/.
- KISTELEKI–LŐVÉTEI–SZEGVÁRI et al., *Egyetemes állam- és jogtörténet, ókor – feudális kor*, HVG ORAC Kft, Budapest 1998.
- KULCSÁR, ZS., *Rejtélyek és botrányok a középkorban*, Gondolat, Budapest 1978.
- MUMFORD, L., *A város a történelemben*, Gondolat, Budapest 1985.
- NÉMETH, GY., *A polisok világa, Bevezetés az archaikus és a koraklasszikus kori görög társadalomtörténetbe*, Korona, Budapest 1999 /NGY/.
- PATAPIEVICI, H.-R., *Gli occhi di Beatrice (Com'era davvero il mondo di Dante?)*, Mondadori, Milano 2006.
- SCHNEIDER, W., *Városok Urtól Utópiáig*, Gondolat, Budapest 1973 /SW/.
- VASARI, G., *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*, Magyar Helikon, Budapest 1978.

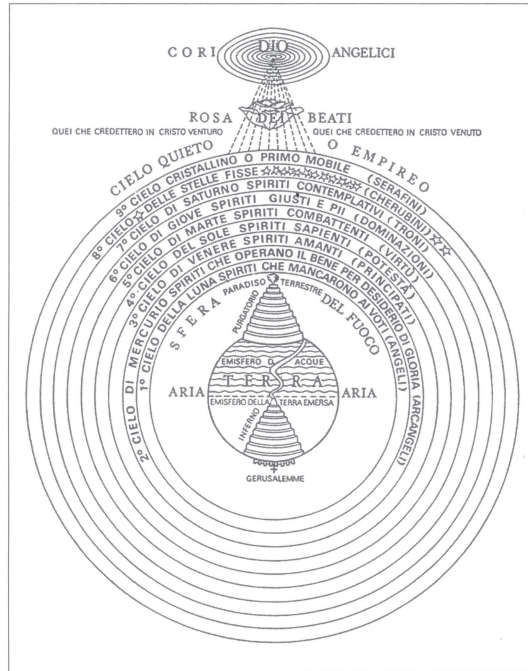
APPENDICE - Quadri



Fig. 1. Darzava, il cratere in Turkmenistan



Fig. 3. Simone Martini: Guidoriccio da Fogliano vittorioso sui Castelli di Montenassi e Sassoforte di Maremma, Siena, Palazzo Pubblico, 1329. /BS 47.o/



Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a c. di G. Giacalone, Angelo Signorelli Editore, Roma 1967, *Paradiso*, p. 2.

66

Fig. 2. La disposizione della Terra, dell'Inferno e del Purgatorio. Secondo l'opera: Dante Alighieri, *La divina Commedia*, a c. di G. Giacalone, Angelo Signorelli Editore, Roma 1967, *Paradiso*, p.2.

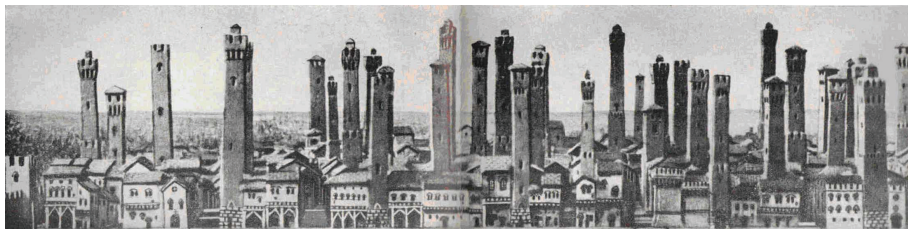


Fig. 4. Il quadro di Bologna ricostruito all'epoca di Dante. Secondo le note medievali c'erano 180 torri. Queste non erano impalcature di campana, ma elementi delle chiese fortificate delle casate grandi. La maggioranza dei torri resiste anche oggi, ma secondo gli scritti sono „incompleti”./BJ 96-97./p. 264./

Errori e speranza nel Canto XI del *Purgatorio* dantesco

Introduzione

Nel Trattato quarto del Convivio, nella Canzone terza (Le dolci rime d'amor) DANTE parla di gentilezza o nobiltà.¹ Nella prima strofa, intitolata soltanto "proemio", si tratta di se stesso. La vera trattazione della canzone DANTE la suddivide nel Capitolo III, e noi adesso siamo interessati alla prima parte, secondo la seguente suddivisione: delle strofe 2, 3 e 4, nelle quali DANTE ci presenta deduzioni e definizioni errate della gentilezza, anzi non ce li presenta soltanto, perchè "questa prima parte si divide in due: ché nella prima si pongono l'opinioni altrui, nella seconda si ripruovano quelle; e comincia questa seconda parte: Chi diffinisce: »Omo è legno animato«".² E, composta la suddivisione, DANTE comincia immediatamente la stessa spiegazione di questi tipi di sbagli nel contesto dell'essenza della nobiltà.

L'opinione a cui si dedica la strofa 2 e secondo cui la nobiltà si trasmette per eredità, viene descritta ed impugnata nei Capitoli III e VII ("E così quelli che dal padre o d'alcuno suo maggiore [buono è disceso ed è malvagio], non solamente è vile, ma vilissimo e degno d'ogni despetto e vituperio più che altro villano"³); quella menzionata nella strofa 3 e secondo la quale la nobiltà dipende dai soldi o dal potere, nel Capitolo X ([le divizie] "Dare non la possono, con ciò sia cosa che naturalmente siano vili, e per la viltade siano contrarie alla nobilitade"⁴); mentre quella alla quale ci si riferisce nella strofa 4 e secondo cui essa sarebbe la conseguenza del tempo, di trapassi o dell'oblio della rovina, nel Capitolo XIV:

opinione di questi erranti è che uomo prima villano mai gentile uomo dicer non si possa; nè uomo che figlio sia di villano similmente dicere mai non si possa gentile (...), e mai non s'avrà a trovare là dove nobilitade per processo di tempo si cominci⁵.

Dopo DANTE, sempre conseguente, benchè avendo interrotto, come già detto, il *Convivio*, non è rimasto infedele al pensiero, alla concezione: nella *Commedia* le opinioni analizzate, cioè gli errori analizzati ritornano e si incarnano in tre figure (naturalmente senza "carne"): in Omberto Aldobrandesco, in Oderisi da Gubbio ed in Provenzan(o) Salvani. E tutto questo avviene nel Canto XI del *Purgatorio*.

- 1 "Se la gentilezza o ver nobilitade (che per una cosa intendo)...", in D. ALIGHIERI, *Convivio* (a c. di FRANCA BRAMBILLA AGENO), Le Lettere, Firenze 1995, Trattato quarto, Capitolo XIV, p.351.
- 2 D. ALIGHIERI, *op. cit.*, Capitolo III, p. 272.
- 3 *Ivi*, Capitolo VII, p.303.
- 4 *Ivi*, Capitolo X, p.325.
- 5 *Ivi*, Capitolo XIV, pp.349-350.

1. Lectura Dantis – triplici divisioni

Il Canto XI del *Purgatorio* non è composto soltanto dai caratteri principali (Omberto Aldobrandesco, Oderisi da Gubbio e, nella narrazione di quest'ultimo, Provenzan Salvani), personificatori degli errori in questione, perciò a questo punto abbandoniamo il nostro filo – come ha fatto DANTE con le rime d'amore all'inizio della Canzone terza del *Convivio* –, e cominciamo l'osservazione del canto all'inizio di esso (restando fedeli al principio di *Giambattista Vico*: "le scienze debbono incominciare da che n'incominciò la materia"⁶), sapendo che riprenderemo il filo a tempo debito.

1.1 Triplice divisione nelle preghiere

Padre Nostro

Si mette via certamente soltanto il filo dell'analisi di questi falsi modi di pensare e delle persone: tanto con un autore talmente conseguente, saggio e chiaro come DANTE, tutto è in rapporto con tutto. Subito all'inizio del canto (vv. 1-24) troviamo la bellissima parafrasi dantesca del *Padre Nostro*, la preghiera cristiana probabilmente più conosciuta. Siamo convinti che questa preghiera non sia potuta apparire altrove che nel *Purgatorio* e, all'interno di questa cantica, nel primo girone: quello dei superbi, dove i canti X, XI e XII si svolgono. Infatti, nella versione del Sommo Poeta, la parafrasi del *Padre Nostro* diventa allo stesso tempo la parafrasi, anzi l'inno della "modestia", soprattutto quando consideriamo chi la canta: è praticamente il coro di tutti i superbi che vuole fare penitenza (purgarsi) attraverso questi versi, come DANTE lo afferma subito dopo, nei versi 25-26:

Così a sé e noi buona ramogna
quell'ombre orando...⁷

Questi due semplici versi sono invece importantissimi non soltanto per le parole che abbiamo messo in rilievo nella citazione, cioè per i "mittenti", ma anche per i "destinatari" della ramogna (ovvero augurio) delle anime: "a sé e noi". I primi tre quarti della preghiera (vv. 1-18) sono riscritti da DANTE in un modo che siano genialmente adatti, oltre agli uomini mortali, ad anime purgatoriali ("a sé") che desiderano di andare nel Paradiso. Consideriamo però l'ultimo quarto della preghiera (vv. 19-24) almeno così sostanziale come i primi tre: l'ultima richiesta ispirata del *Padre Nostro*, cioè la liberazione dal demonio (vv. 19-21) è seguita dall'ultima terzina del "coro" delle anime, in cui esse dichiarano:

Quest'ultima preghiera, signor caro,
già non si fa per noi, ché non bisogna,
ma per color che dietro a noi restaro.⁸

Quest'ultimo verso è interpretabile in più modi: sia come lo BABITS MIHÁLY nella sua traduzione, applicando la parola "color" del verso 24 – e dunque anche quella "noi" del verso 25 – a DANTE e al suo viaggio ultraterreno; sia come pensiamo noi, riferendo le espressioni

6 G. Vico, *La scienza nuova*, Rizzoli, Milano 1977, Libro Primo/IV., "Del Metodo", p.244.

7 *Purgatorio* XI, 25-26, corsivi miei, D.F.

8 *Ivi*, 22-24, corsivi miei, D.F.

in questione a tutta l'umanità ancora vivente sulla terra; sia legando le due interpretazioni. Accettiamo però qualsiasi di queste, possiamo trarre le stesse conseguenze: compiendo la preghiera, "i superbi", cioè quelli che durante la loro vita si occupavano solo del proprio avanzamento, chiedono l'aiuto divino "per altri". E succede così che questa parafrasi dantesca del *Padre Nostro* diventa, secondo la nostra opinione, "l'inno della modestia" o dell'altruismo.

Tornando con pensiero alla struttura della stessa preghiera, possiamo scoprire che i motivi più simili a quelli dell'originale si trovano generalmente nei primi versi delle terzine, riempite coi pensieri propri di DANTE, tra i quali il più importante è quello della *pace* (menzionata anche da KARDOS TIBOR come "tratto essenziale dell'ideale politico di Dante"⁹ e, per esempio, tradotta con l'iniziale maiuscola da BABITS):

Vegna ver' noi la pace del tuo regno,
ché noi ad essa non potem da noi,
s'ella non vien, con tutto nostro ingegno.¹⁰

Il solito ordine cambia dall'ultima richiesta: dalla liberazione (vv. 19-21), probabilmente nell'interesse del colpo di scena. Quindi così il pensiero tratto dal *Padre Nostro* originale si trova alla fine della terzina:

Nostra virtù che di legger s'adona,
non spermentar con l'antico avversaro,
ma libera da lui che si la sprona.¹¹

Allo stesso modo nella terzina già citata, composta dai versi 22-24, DANTE ci spiega solo alla fine per chi si dice la preghiera. E, nella lingua italiana (anche a livello delle frasi), ciò che vogliamo accentuare si mette in generale alla fine dell'unità – e noi abbiamo già spiegato la nostra opinione sull'importanza di proprio queste ultime due terzine nell'interno del corpo della preghiera.

Dante come una delle anime

Forse siamo gli unici a considerare le due terzine tra i versi 31 e 36 una preghiera autonoma, ed è vero che il brano è brevissimo e che non sembra più che un legame da parte di DANTE autore tra il *Padre Nostro* dei superbi e la risposta di Virgilio a loro (vv. 37-45). Secondo la nostra opinione è importantissimo lo stesso: la superbia, la colpa¹² probabilmente più grave tra quelle che DANTE attribuiva anche a "se stesso", si rivolta nel contraccambio dell'altruismo verso i superbi diventati (o più precisamente: "diventanti") modesti. Questi soli sei versi significano quindi un esempio essenziale del fenomeno per cui nel *Purgatorio* – cioè nel regno, nel "Novissimo" più comparabile alla terra e alla vita umana – anche lo stesso DANTE prende parte alla penitenza delle anime! Dopo le vicende dell'*Inferno*, regno di pec-

9 T. KARDOS, "Jegyzetek az Isteni Színjátékhoz" ["Appunti alla Divina Commedia"], in D. ALIGHIERI, *Isteni Színjáték*, Európa, Budapest 1982, p.520. Traduzione mia, D.F.

10 *Purgatorio* XI, 7-9.

11 *Ivi*, 19-21.

12 Per non usare parole talmente gravi come "delitto" o "peccato", lasciandole per le anime dell'*Inferno*.

cati spesso compianti da DANTE ma mai sentiti suoi da lui stesso, qui riconosce i propri errori e parte sulla strada dell'espiazione: su quella del rimpianto, della penitenza e del cambiamento. Per questa comunione, sentita da DANTE personaggio verso queste anime, DANTE autore esorta *noi*, gente terrena, a fare del bene per loro (vv. 34-36), e così si deve intendere proprio la preghiera. E tutto questo il Poeta lo introduce con una domanda volutamente provocatoria nei tre versi precedenti:

Se di là sempre ben per noi si dice,
di qua che dire e far per lor si puote
da quei c'hanno al voler buona radice?¹³,

in cui "di qua" (v. 32) significa la terra (e quindi il "presente" di DANTE autore) invece del Purgatorio (e il presente della *Commedia*) che si segnala ormai con "di là" (v. 31).

Non è questa l'unica autoallusione nel canto – e naturalmente anche le altre saranno osservate quando ci arriveremo nell'analisi –, ma lo è in un certo senso anche la risposta della domanda appena citata, pensando alla comunione di DANTE con le anime purgatoriali e anche al fatto che anche lui era mortale, quindi magari pure lui avrebbe potuto aver bisogno dell'aiuto dopo la morte:

Ben si de' loro atar lavar le note
che portar quinci, sì che, mondi e lievi,
possano uscire a le stellate ruote.¹⁴

La risposta di Virgilio

Come abbiamo già fatto riferimento, è Virgilio che risponde, nei versi 37-45, alla preghiera delle anime delle persone che sulla terra sono state colpevoli di superbia. Questo può essere interpretato dal punto di vista di DANTE personaggio che segue Virgilio, e se Virgilio risponde all'implorazione con un'implorazione, questo non può essere che giusto. Secondo questo modo di intendere, le due terzine citate poco fa sono un appoggio (di carattere antecedente) della legittimità delle parole di Virgilio. E tutto questo non esclude un'altra interpretazione, una più globale: quella che avviene dal punto di vista di DANTE autore che, come già visto, ci esorta quasi "programmaticamente" alla preghiera, e che con la risposta virgiliana ce ne offre immediatamente l'esempio più autentico possibile – che è composto naturalmente da lui stesso, il che diventa chiaro pure osservandone lo stesso testo.

Diventa chiaro perché Virgilio prega in primo luogo per l'aiuto nella processione di DANTE, anzi, impone praticamente questa condizione a tutto il resto. Le parole positive dedicate direttamente alle anime si riducono alla prima terzina del monologo (vv. 37-39), e servono in sostanza per introdurre la vera domanda di Virgilio, relativa ormai a DANTE, dalla quale in questo caso mancano gli elementi dell'interrogazione o dell'interesse visibile al passato terrestre delle anime. Il Virgilio dantesco probabilmente sa che quelli che erano superbi parleranno comunque di se stessi. In ogni caso, è così nel Canto XI, ma dalla risposta e dai monologhi dei personaggi (caratteri) si vedrà già l'effetto trasformatore del Purgatorio.

13 *Ivi*, 31-33, corsivi miei, D.F.

14 *Ivi*, 34-36.

1.2 Triplice divisione nei personaggi

Arrivati, ovvero ritornati così, seguendo la struttura del nostro canto, alle sue figure principali (Omberto Aldobrandesco e Oderisi da Gubbio “personalmente”, mentre Provenzan Salvani menzionato da Oderisi), abbiamo raggiunto allo stesso tempo il punto promesso in cui riprendiamo il filo, messo temporaneamente via agli inizi del nostro capitolo 3.). Queste figure principali sono tre, il che ci permette di parlare secondo una triplice divisione anche di loro. E questa triplicità è certamente più significativa di quella appena analizzata; non è per caso né che il traduttore ungherese, MIHÁLY BABITS abbia “intitolato” il canto con “La superbia degli artisti”¹⁵, come tratto e messaggio più importante del canto, né che il Professor GÉZA SALLAY ci abbia parlato¹⁶ di “triplice divisione del canto” proprio nei confronti dei personaggi. Dei personaggi che, dunque, impersonificano col loro passato (terrestre) gli errori descritti nell’Introduzione del nostro scritto, e col loro presente (purgatorio) la speranza dantesca di cui si parlava nel nostro capitolo 2.).

Omberto Aldobrandesco (vv. 49-73)

Come ogni figura dantesca, anche Omberto (Umberto), conte di Santaflora, visse realmente, ma se ne sa poco, come lo afferma anche FREDI CHIAPPELLI che infatti aggiunge solo che “la battaglia di Campagnatico (un castello in Val d’Ombrone, nel Grossetano) ebbe luogo nel 1259”.¹⁷ Come si capirà anche leggendo il monologo dell’anima, Omberto morì ucciso dai senesi in questa battaglia.

Nel Purgatorio dantesco, Omberto rappresenta il primo sottotipo dello sbagliare l’essenza della nobiltà, cioè quello che abbiamo visto descritto ed impugnato nei Capitoli III e VII del Trattato quarto del *Convivio*:¹⁸ il credere alla nobiltà “ereditata”. All’inizio però è soltanto un’anima anonima che, rispondendo alla richiesta di Virgilio, aiuta i viaggiatori a trovare “il passo / possibile a salir persona viva”.¹⁹ Questo è subito importantissimo in sé: come già pure nel “Padre Nostro” e nel pensiero di DANTE (vv. 31-36), la propria sorte del parlante passa in seconda linea, ed è di spicco l’aiuto di altre persone. C’è anche un mezzo dantesco non insolito che in questo caso è nel servizio di questa “ritirata” dell’individuo: quello di non nominare il parlante subito all’inizio.²⁰ Secondo la nostra opinione il nome è considerabile un simbolo dell’importanza del parlante, particolarmente se si tratta di gente superba, orgogliosa di se stessa – però Omberto si presenta soltanto nel verso 67, quando già anche la maggior parte del suo passato è narrata. Prima invece pensiamo rilevante segnalare che in questo caso sentiamo farsi strada doppiamente questo tratto dantesco (di nascondere il nome fino ad un certo punto): qui si nomina “in ritardo” pure la stessa “colpa” dell’anima (e immediatamente anche il castigo, molto calzante e “naturalmente” adatto alla legge del contrappasso):

15 Originariamente: *A művészek gőgje*. (Traduzione mia, D.F.)

16 Durante le lezioni del corso PhD “A Purgatórium és a művészetek értelmezése” [“Il Purgatorio e l’interpretazione delle arti”], nell’autunno del 2008, per cui è nato anche questo mio lavoro.

17 D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia* (a c. di FREDI CHIAPPELLI), Mursia, Milano, (ristampa dell’edizione del 1965, p.208.

18 E nella strofa 2 della Canzone terza.

19 *Purgatorio* XI, 50-51.

20 Un altro esempio (tra i numerosi) per questo mezzo: San Bonaventura, nel Canto XII del *Paradiso*.

E s'io non fossi impedito dal *sasso*
che la cervice mia *superba* doma,
onde portar convienmi il viso *basso*...²¹

Perché abbiamo detto che queste entità si rivelano “in ritardo”? Cioè più tardi di che cosa? Anche qui abbiamo più risposte, e anche qui un’interpretazione più stretta e un’altra più globale. La prima è che la colpa concreta si rivela dopo che Omberto abbia insegnato la strada ai pellegrini, il che è proprio il segno dello spogliarsi della superbia; la seconda è che si rivela dopo il *Padre Nostro* e il pensiero di DANTE (vv. 31-36). Quindi crediamo che sia proprio questo aggettivo, nel verso 53 (“*superba*”), che ci spiega tutti i precedenti accenni allegorici alla modestia e all’altruismo.

Omberto racconta la propria storia nei versi 58-72, e pensiamo di poter affermare che pure lo stesso monologo “simula” il processo già dettagliato del miglioramento purgatorio: Omberto prima sembra commettere proprio l’errore per cui sta dove sta, nominando suo padre di cui avrebbe potuto “ereditare” la nobiltà:

Io fui latino e nato d’un gran Tosco:
Guiglielmo Aldobrandesco fu mio padre...²²

Ma subito dopo riduce realisticamente la fama dell’antenato, sapendo che il tempo passa e magari nel suo presente ormai la sua famiglia non è così conosciuta come ai suoi tempi:

“non so se ’l nome suo già mai fu vosco”.²³

E nei versi successivi l’apparente vanteria col nome di suo padre risulta immediatamente solo un’illustrazione del motivo della presenza di Omberto proprio in questo girone, la quale viene radicalmente dichiarata da lui stesso. È quindi a questo punto che possiamo inserire Omberto come esempio dell’errore già visto anche nel *Convivio*:

L’antico sangue e l’opere leggiadre
d’i miei maggior mi fer sì arrogante,
che, non pensando a la comune madre,
ogn’uomo ebbi in despetto tanto avante...²⁴

L’espressione “comune madre” si riferisce naturalmente ad Eva, e al fatto che ogni essere umano è uguale (davanti a Dio). Poi Omberto continua la sua vera e propria confessione verso DANTE, di cui non gli importa più il nome (prima abbiamo detto che per un superbo il nome poteva essere un simbolo d’importanza!), solo il fatto che sia ancora vivo, e che così potrebbero aiutarsi l’uno l’altro. Dalla confessione si rivela che era la superbia anche la causa diretta della morte di Omberto, e non solo della sua, ma anche dei suoi compagni. Quest’ultima informazione, quindi la più grave, si racconta ormai nei versi 67-69, terzina in cui Omberto finalmente si presenta e sintetizza ciò che ha detto prima. La conclusione

21 *Purgatorio* XI, 52-54, corsivi miei, D.F.

22 *Ivi*, 58-59.

23 *Ivi*, XI, 60.

24 *Ivi*, XI, 61-64.

avviene nell'ultima terzina del monologo di Omberto, in cui il colpevole arriva al proprio presente purgatoriale:

E qui convien ch'io questo peso porti
per lei, tanto che a Dio si sodisfaccia,
poi ch'io nol fe' tra ' vivi, qui tra ' morti.²⁵

In quest'ultimo verso Omberto fa riferimento alla penitenza (MIHÁLY BABITS l'ha tradotto addirittura "s mert az életből, vezeklést se tartva, / távoztam..."). Ad uno che ha già sentito parlare il Professor SALLAY dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, sono già quasi istintivamente Francesca e Paolo che vengono subito in mente, figure leggendarie del Canto V dell'*Inferno* che non hanno avuto il tempo per rimpianto o per penitenza, quindi per cominciare la strada del purgarsi, dettagliata nel nostro punto 3.1.2.), e per evitare così la dannazione. È vero: "qui e adesso", cioè nel *Purgatorio* le parole di Omberto sono molto più penitenti di quelle degli innamorati nell'*Inferno*, ma tra le "premesse", quindi tra le loro vite non abbiamo trovato differenze sostanziali che sarebbero state risposte alla domanda: perché loro "di là" ed Omberto "di qua" – al primo colpo. Poi invece di risposte ne abbiamo trovate anche due. La prima è quella del Professor SALLAY secondo la quale Omberto era almeno consapevole della propria colpa (il che presuppone un livello spirituale più avanzato). La seconda risposta è, diciamo, un nostro aggiungimento alla prima: magari, secondo la moralità di DANTE, Omberto nella vita commise "errori", mentre Francesca e Paolo: "delitti".²⁶

Secondo le nostre indicazioni, manca ancora il verso 73 tra quelli che abbiamo legato ad Omberto Aldobrandesco, verso che descrive la breve e muta reazione di DANTE che "Ascoltando chinai in giù la faccia"²⁷, dicendo di più in questo caso senza parole: questa è una delle autoallusioni del canto alle quali abbiamo già fatto riferimento. Il poeta che (similmente allo stesso Omberto) è consapevole della propria colpa terrestre, si sommette pure lui al "proprio contrappasso", vergognandosene.

Oderisi da Gubbio (vv. 74-108)

Questo gesto (di chinare il capo) assume subito un'altra funzione: permetterà di vedere il viso di DANTE e riconoscerlo ad un'altra anima, della cui vita umana si sa ormai un po' di più (nei confronti di Omberto): Oderisi da Gubbio, nato a Gubbio attorno al 1240 e morto a Roma: "Miniatore (m. prima del 1299); alcuni documenti lo ricordano a Bologna nel 1268, nel 1269, nel 1271; si può supporre sia stato allora uno dei principali illustratori dei manoscritti prodotti per lo Studio bolognese, e gli è stata attribuita (R. Longhi) la cosiddetta *Bibbia di Corradino* (Baltimora, Walters Art Gallery, ms. 152); ma nulla finora attesta sicuramente l'arte sua (malgrado molti tentativi d'identificazione) che DANTE (*Purg.* XI, 79 segg.) afferma essere stata poi superata da Franco Bolognese".²⁸

Nel *Purgatorio* dantesco Oderisi rappresenta il terzo sottotipo dello sbagliare l'essenza della nobiltà²⁹, cioè quello che abbiamo visto descritto ed impugnato nel Capitolo XIV del

25 *Ivi*, 70-72.

26 cfr. nota 19.

27 *Purgatorio* XI, 73.

28 In http://77.238.3.64/BancaDati/biografie_-_edicola/00_Italiani_M_Z/BIOGRAFIE_-_EDICOLA_O_148486.xml, corsivi miei, D.F.

29 E non il secondo – a questo punto l'ordine del *Convivio* cambia.

Trattato quarto del *Convivio*³⁰: la credenza nella nobiltà “apportata dal tempo” – benchè ci affrettiamo ad aggiungere che qui l’associazione (tra il messaggio del *Convivio* e del *Purgatorio*) è più lontana; ad Oderisi il concetto del tempo si lega piuttosto dal punto di vista della temporalità. Anche il vero sbaglio del miniatore deriverà da queste entità: Oderisi, passando da un estremo all’altro, rifiuterà la fama nel Purgatorio, perchè mescolerà il valore con la moda, che ha già scoperto essere solo la fonte fallace della superbia.

Prima però si accorge di DANTE (“e videmi e conobbemi e chiamava”³¹) che, sorpreso e allo stesso tempo ancora un po’ incerto, lo nomina – naturalmente secondo la decisione di DANTE autore che così esclude la possibilità di usare lo stesso “trucco” che ha utilizzato con il ritardamento del nome di Omberto, scegliendo piuttosto una specie di scena di incontro simile a quella con Brunetto Latini, nel Canto XV dell’*Inferno*. Qui, verso Oderisi, l’amore paterno naturalmente manca, invece l’onore è assoluto da parte di DANTE che lo intitola

...l'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte
ch'alluminar chiamata è in Parisi.³²

Nella sua risposta Oderisi lo apostrofa immediatamente “frate”: incomincia quindi così la comunicazione tra due purganti dalla superbia, dai quali, come tali, troviamo importantissimo e simbolico già l’apertura dell’uno verso l’altro (anche se di cose del genere DANTE ha già ricevuto una lezione indimenticabile nell’*Inferno*). Oderisi continua subito con la lode del suo contemporaneo, Franco da Bologna:

“Frate”, diss’elli, “più ridon le carte
che pennelleggia Franco Bolognese;
l'onore è tutto or suo, e mio in parte...”³³

Terzina determinativa della modestia (in questo caso) realistica, in cui Oderisi, assumendo la parlata di DANTE, attribuisce “l’onore” a Franco, ma non esclude per questo i propri meriti, almeno “in parte”. E mentre Omberto Aldobrandesco era “impedito dal sasso”³⁴ nel poter osservare DANTE e nel cercar di riconoscerlo – rivelando la propria colpa in questo modo – , Oderisi da Gubbio se n’è riuscito e, dopo le parole d’omaggio a Franco, egli confessa il suo passato, contrariamente ad Omberto, con un aggettivo “positivo” (“cortese”, cioè ‘modesto’), esprimendo la mancanza di questa proprietà durante la vita terrestre:

Ben non sare’ io stato sì cortese
mentre ch’io vissi, per lo gran disio
de l’eccellenza ove mio core intese.³⁵

Quindi il metodo di Dante qui è ancora più evidente come nel caso di Omberto: la cortesia viene infatti descritta come cortesia! Forse è sempre questa ritenutezza che viene segnalata dal fatto che nella terza successiva (vv. 88-90) Oderisi finisce persino la propria storia.

30 E nella strofa 4 della Canzone terza.

31 *Purgatorio* XI, 76.

32 *Ivi*, 80-81.

33 *Ivi*, 82-84.

34 cfr. nota 28.

35 *Purgatorio* XI, 85-87, corsivi miei, D.F.

Di questa terzina sappiamo che il miniatore, ancora vivo, è partito per la strada da noi già più volte menzionata del purgarsi, dove è salito sulla prima scala: su quella del rimpianto. La seconda, quella della penitenza, la vedremo compiuta (già sulla terra) più tardi da Provenzan Salvani.

Ora invece siamo ancora da Oderisi da Gubbio che, dopo la propria storia assai ridotta, passa a temi più generali, che per noi comunque saranno certamente i più importanti. Per esempio, uno dei suoi messaggi più importanti sta praticamente insieme col suo sbaglio più importante:

Oh vana gloria de l'umane posse!
Com' poco verde in su la cima dura,
se non è giunta da l'etati grosse!
Credette Cimabue ne la pintura
tener lo campo, e ora ha Giotto *il grido*,
sì che la fama di colui è scura.³⁶

Il messaggio è naturalmente la vanità della gloria, con la quale naturalmente, in primo luogo, è lo stesso DANTE a rivolgersi al lettore. L'esempio di Cimabue e di Giotto è pure illustrativo e calzante. Lo sbaglio è invece, come ci ha accennato il Professor SALLAY durante le sue lezioni,³⁷ il mescolamento già menzionato del valore e della moda. Questo si manifesta nell'espressione che abbiamo messo in corsivo nella citazione: "uomo di *grido*", nella spiegazione del Professore, significa uomo celebre, popolare. Quindi qualcuno che è di moda, indipendentemente dal valore e dai risultati reali. Se Oderisi dicesse che dopo le false credenze di Cimabue, ormai è chiaro che Giotto è "migliore", sarebbe un'opinione appoggiata da ciò che i due pittori hanno "prodotto". Ma Oderisi parla del "grido", il che dimostra che la sua anima è ancora purgante, non purgata.

L'esempio preso dal mondo dell'arte figurativa è seguito da uno del mondo della poesia (DANTE dice spesso "lingua", identificando la poesia con essa): dall'esempio di GUIDO GUINIZELLI e GUIDO CAVALCANTI. DANTE stesso riconoscerebbe la maggior "qualità" poetica di quest'ultimo rispetto all'altro Guido – Oderisi invece parla sempre di "*gloria*":

Così ha tolto l'uno a l'altro Guido
la *gloria* de la *lingua*; e forse è nato
chi l'uno e l'altro caccerà del nido.³⁸

Supponiamo che quest'ultima metafora (compiuta da BABITS nella traduzione ungherese con la parola "madárka" ["uccellino"]) non nasconda altro che lo stesso Poeta. L'accenno in questo caso non è tanto modesto, però non è concreto, né diretto. E l'essenza non è "chi" sono i personaggi delle metafore, ma la situazione stessa: il "processo di sviluppo" delle arti, di cui la prima scoperta, secondo il Professore, è proprio questa dantesca! Durante questo processo – in cui l'arte in questo caso include anche la letteratura, la poesia – gli elementi, i criteri formali si trasformano (quasi con la frequenza del gusto della moda...), ma il valore è permanente e relativo: "Ciò che è valore effettivo, non è fugace, ma può diventare relativo. Neanche l'essere migliore del nuovo priva il precursore del valore", anzi, il

36 *Ivi*, 91-96, corsivi miei, D.F.

37 cfr. nota 23.

38 *Purgatorio* XI, 97-99, corsivi miei, D.F.

contenuto del valore non è dato dal decorso del tempo, prechè “il processo dello sviluppo non significa sempre che questo sia continuo, e che il posteriore sia necessariamente migliore dell’anteriore”.³⁹

Le tre terzine successive (vv. 100-108), versi che hanno toccato profondamente anche l’autore di queste righe, denunciano però una probabile costruzione “ombertiana”: Oderisi smentisce velocemente l’appena detto, dimostrandoci che in questo caso il suo mescolamento del valore e della moda è avvenuto solo per “illustrazione” dell’errore del proprio parere, in cui credeva ancora sulla terra, e di quello dei formatori d’ogni volta della moda. In questi nove bellissimi versi Oderisi sembra riallargare il cerchio delle arti al livello delle generalità di cui si è già parlato. Nel centro del filo delle idee del miniatore c’è sempre l’arte, ma noi pensiamo che il problema dell’inutilità, della temporalità o della paura di queste sia estendibile dall’attività artistica perfino a livello dell’intero “cammin di nostra vita”.⁴⁰

Le parole di Oderisi hanno intanto altre funzioni in più. Attraverso gli esempi di pittori e di poeti ci presentano che la superbia è una “malattia” potenziale in tutti i rami dell’arte, ed è magari considerabile la risposta di DANTE autore alla canzone di Casella che si trova nel Canto II del *Purgatorio*, quindi la “rimessa a posto” poetica delle arti. Di questa “rimessa”, durante le lezioni del Professore abbiamo notato che:

Dante non nega l’importanza terrestre [della canzone] ma la “rimette a posto”. (...) Nel *Purgatorio* il compito principale è il purgarsi. Il libero arbitrio deve essere diretto a questo scopo. In questo processo le arti hanno i propri luoghi e ruoli. L’arte però non è uno scopo finale, quindi il suo ruolo non può essere esagerato!.⁴¹

Tutto questo ci riporta invece lungo il filo del viaggio ultraterreno dantesco, il “tempo presente”, il *Purgatorio*, e ciò che dà anche due potenziali aiuti concreti per evitare la dannazione da parte di Oderisi da Gubbio sono i suoi due esempi. L’uno è se stesso (in quei brevissimi vv. 82-90), col rimpianto e con la conversione dalla colpa (mancata per esempio in Francesca e Paolo). L’altro è la storia di un personaggio che, alla fine di una vita superba, ha cominciato la propria penitenza passando quella certa seconda scala della strada del purgarsi, facendo un beneficio che, simbolico oltre ad essere utile, significava già una specie di “contrappasso” terrestre rispetto alla colpa fin là. Questo personaggio è Provenzan Salvani.

Provenzan Salvani (vv. 109-142)

Di Provenzan Salvani abbiamo già dichiarato certe cose, ma solo del personaggio dantesco. In realtà, oggi non se ne sa più che di Omberto o di Oderisi. Era comunque un tiranno toscano e “capopartito ghibellino senese”⁴², “capo del governo di Siena al tempo della battaglia di Montaperti (1260). Fu ucciso dai Fiorentini dopo la battaglia di Colle Valdelsa (1269) e le sue case furono devastate”.⁴³

Nel *Purgatorio* dantesco, Provenzan Salvani rappresenta il secondo sottotipo dello sbaigliare l’essenza della nobiltà, cioè quello che abbiamo visto descritto ed impugnato nel

39 Tratti dagli appunti preparati durante le lezioni del corso PhD “A Purgatórium és a művészetek értelmezése” (cfr. nota 23); traduzione mia, D.F.

40 *Inferno* I, 1.

41 cfr. nota 46.

42 T. KARDOS, “Jegyzetek az Isteni Színjátékhoz”, ed. cit., p.521. Traduzione mia, D.F.

43 DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, ed. cit. (Milano 1965), p.209.

Capitolo X del Trattato quarto del *Convivio*⁴⁴: la credenza nella nobiltà “dipendente dalla ricchezza e dal potere”. Salvani non si presenta personalmente davanti a DANTE, più precisamente non comunicano fra di loro; è sempre Oderisi che parla, narrando a DANTE la sorte di Salvani. Ed è invece qui che la comunicazione fra Oderisi ed il Poeta si ravviva di nuovo e i due cominciano una conversazione su Provenzan Salvani.

Salvani, se intendiamo bene le parole iniziali della descrizione di Oderisi (“Colui che del cammin sí poco piglia / dinanzi a me...”⁴⁵), sta per finire il suo soggiorno purgatoriale, ma il motivo di questo (da noi comunque già rivelato più sopra) sarà nascosto a DANTE fino alla fine del canto. Nelle prime tre terzine (contate da quando ha cominciato a parlare di Provenzan Salvani, cioè in vv. 109-117) allarga piuttosto il cerchio della superbia prima da Salvani (1ª terzina) al popolo fiorentino (2ª terzina), poi magari a tutta l’umanità (3ª terzina):

[Siena] “...ond’ era sire quando fu distrutta
la rabbia fiorentina, che superba
fu a quel tempo sì com’ ora è putta.
La vostra nominanza è color d’erba,
che viene e va, e quei la discolora
per cui ella esce de la terra acerba”⁴⁶

In queste parole sentiamo dentro l’amezza di DANTE verso la sua città natale che lo ha cacciato via, ma contemporaneamente anche un altro pensiero del tutto dantesco: quello di sintetizzare e di cercare sempre l’equilibrio. Questo si vede per esempio nel *Paradiso*, dove San Francesco d’Assisi viene lodato dal dominicano San Tommaso d’Aquino, mentre San Domenico dal francescano San Bonaventura. Qui invece, con Provenzan Salvani, viene introdotta una persona uccisa dai fiorentini, dopo Umberto Aldobrandesco, ammazzato proprio dai rivali senesi. Anche questo messaggio di DANTE autore aveva quindi lo scopo di “svegliare” i conduttori delle città-stati (in primo luogo i fiorentini) e far osservare loro che le guerre per il potere non portano in nessun luogo.

DANTE personaggio interroga però ancora Oderisi su Salvani, collocando davanti alla domanda la penultima autoallusione del canto:

E io a lui: “Tuo vero dir m’incora
bona umiltà, e gran tumor m’appiani;
ma chi è quei di cui tu parlavi ora?”⁴⁷

Si tratta naturalmente sempre della superbia dello stesso Poeta, il quale invece sembra man mano scomparire sotto il peso delle parole finora da lui sentite qui, nel girone dei superbi. Tornando però a Provenzan Salvani, è qui che segue la breve storia dell’avidità del signore senese. La citiamo solo per dimostrarne l’analogia col Capitolo X del Trattato quarto del *Convivio* e con l’errore lì spiegato:

“Quelli è”, rispuose, “Provenzan Salvani;
ed è qui perché fu presuntüoso

44 E nella strofa 3 della Canzone terza.

45 *Purgatorio* XI, 109-110.

46 *Ivi*, 112-117.

47 *Ivi*, 118-120, corsivi miei, D.F.

a recar Siena tutta a le sue mani.
lto è così e va, senza riposo,
poi che mori; cotal moneta rende
a sodisfar chi è di là troppo oso”.⁴⁸

Nelle prossime due terzine DANTE (personaggio) pone la domanda che, parlando per esperienza personale, emerge anche nel lettore, argomentando, un po' senza comprensione, mettendo innanzi la logica delle regole infernali e purgatoriali imparate fin là. Ed è in quest'ultimo passo di Oderisi che si conosce la fine della storia di Salvani, e che si pronuncia l'ultimo e più doloroso riferimento a DANTE stesso. Salvani, ancora in un momento di *gloria* (cfr. Oderisi!), si è messo a sedere fuori nel Campo di Siena (oggi la meravigliosa piazza principale della città) a mendicare per un amico che stava nella prigione di Carlo I d'Anjou dopo la battaglia di Tagliacozzo (1268) e “correva il pericolo di essere ucciso se [Salvani] non paga velocemente il riscatto”.⁴⁹

Dunque è questo il secondo grande esempio di Oderisi da Gubbio.⁵⁰ Provenzan Salvani, dopo la sua vita superba e despótica, avrebbe dovuto finire all'Inferno. Invece osservando questo suo ultimo beneficio, includente il motivo ciceroniano dell'amicizia, beneficio fatto da *libera volontà*, combattendo la vergogna ed il proprio carattere, in se stesso, il posto adatto a Provenzan Salvani sarebbe stato il Paradiso. Con le precedenze conosciute, invece, era questo a salvarlo dalla dannazione, anzi anche dal soggiorno antipurgatorio, come interpreta il Professor SALLAY l'ultimo verso del canto (“...Quest'opera li tolse quei confini”⁵¹). L'ultimo verso, che è un ritorno conciso alla storia di Salvani dopo che Oderisi ha pronunciato, nella terzina precedente (vv. 139-141), il già annunciato ultimo, doloroso accenno alla sorte del Poeta (cioè all'esilio, naturalmente), nella forma di una breve *profezia*:

“...Più non dirò, e scuro so che parlo;
ma poco tempo andrà, che ' tuoi vicini
faranno sì che tu potrai chiosarlo.”⁵²

Non dobbiamo però dimenticare l'ultimo verso che suggerisce speranze oltre la morte per il pellegrino...

Conclusioni

Il Purgatorio è l'unico regno ultraterreno dantesco caratterizzato dal cambiamento. L'Inferno ed il Paradiso sono permanenti, sia dal punto di vista di loro stessi come “istituzioni” – pensiamo soltanto all'iscrizione sulla porta dell'Inferno – , sia dal punto di vista del carattere delle anime che sono lì presenti. Il Purgatorio invece cesserà di esistere dopo il giudizio finale, mentre le sue anime, come gli uomini “sulla terra”, sono capaci di svilupparsi continuamente, secondo il libero arbitrio, e purgarsi così dalle loro colpe.

48 *Ivi*, 121-126.

49 T. KARDOS, “Jegyzetek az Isteni Színjátékhoz”, ed. cit., p.521, traduzione mia, D.F.

50 cfr. le ultime righe del punto 3.2.2.

51 *Purgatorio XI*, 142.

52 *Ivi*, 139-141.

Questo sviluppo incomincia con la consapevolezza della nostra colpa (che deve iniziare ancora nella vita terrestre!), e da questo punto si parte sulla strada ormai tante volte segnalata del purgarsi: rimpianto, penitenza, cambiamento. In totale quattro livelli, contando anche il primo, la consapevolezza. E se vogliamo, nel Canto XI del *Purgatorio* possiamo rivedere tutti e quattro i livelli, personificatisi. Ricordiamoci: Umberto Aldobrandesco l'abbiamo "classificato" sopra Francesca e Paolo proprio con la consapevolezza della propria superbia; con l'aiuto di questa comprensione Umberto sarà capace pure di rimpiangere la sua colpa. Questo è già il secondo livello, quello di Oderisi da Gubbio che è ormai in grado di comparare il proprio passato e presente attraverso esempi concreti. Il terzo livello è esemplificato con Provenzan Salvani che ha punito se stesso con un "contrappasso" già nella vita, raggiungendo così appena in tempo la salvezza dall'Inferno e anche dall'Antipurgatorio, comprendendo profondamente il proprio errore.

La gloria del quarto livello è di DANTE stesso. Ma questa gloria non è più quella di cui parlava Oderisi, e non è nemmeno descritta come gloria. Si tratta piuttosto di una stazione in un lungo viaggio di miglioramento di un uomo fallibile ma capace, come le anime purgatoriali, al cambiamento, allo sviluppo. E questo miglioramento in questo caso avviene in un modo assai spettacoloso, sotto l'impressione di quelli che, prima di lui, sono caduti nello stesso errore. E quella prima P comincia a sparire...

Nóra Emőke Dobozy

Dream and insomnia in the *Orlando Furioso*

In his paper on the *Orlando Furioso* ACHILLE CAMPANILE claims that the knights of old times – riding from one adventure to another – did not really have the time for such quotidian activities that seem very important for the rest of the mankind.¹ ARIOSTO's text proves that these heroes had no need of any food or beverage, nor had any money to buy something. Not just Rinaldo, who lacks money to his pocket, but Orlando, who during his naked rampage lacks pockets at all. Despite the fact that it seems the characters of ARIOSTO can live on pure air, there is one basic human need most of them are in need of: sleep. In my paper I study the role of dream, sleep and lack of sleep – insomnia – in the *Orlando Furioso*, trying to add some new details to the debate about ARIOSTO's text being a heroic poem or not.²

It is evident and doubtless that the major Ariostean theme is the poet's constant examination of the nature of human lunacy in connection with its definitely rare opposite: wisdom. In the nocturnal world – while seeking rest from the trials, challenges and stress of the day – it is clear that the "human fallibility belongs to the traits of excess, imprudence and naiveté, while wisdom by contrast derives from adherence to the humanistic values of restraint and moderation, accompanied by a healthy degree of caution and skepticism based upon experience". As folly is by far the more important and outstanding human property in the poem, the greater part of ARIOSTO's scenes of insomnia, sleep and dreams attests to mankind's flaws rather than virtues.³

The philosophers did not consider the dream as an imprint of a broken whole, but as an exact, if sometimes misleading message, which can be deciphered with known codes. These messages could have been related to the future of the dreamer or somebody else, that is why they could have been treated as a prophecy in some cases, yet everybody knew, dreams can easily lead astray. The dreams can be categorized along three criteria: content-semantic, structural-syntagmatic, functional-pragmatic. Based on the content, proselytist, ethereal and message-sending dreams can be distinguished: they all can be agnostic or prognostic. According to the second criterion, allegoric and theorematic dreams exist, so they can show the future through a veil, or they can reveal it straight. The "functional" category arises from the *unde veniunt somnia* question, it divides the dreams according to their intellectual-spiritual or psychosomatic origin. These criteria help to distinguish the dreams with real meaning from the others just assuming the meaning.⁴

The ancient theoreticians (MACROBIUS, CALCIDIUS, PHILON) emphasized the importance of the predictive, god-sent dreams (visions), so the transcendental origin of dreams was not a question. The ideas of ARISTOTLE spread and transpired in the Middle Ages along Europe, and

- 1 A. CAMPANILE, "L'umorismo dell'Ariosto", in *L'ottava d'oro* (vol 1.), Fratelli Treves, Milano 1930, p.206.
- 2 About the concept of ARIOSTO's sleep, dream and insomnia interpretation see DANIEL ROLFS, "Sleep, Dreams and Insomnia in the Orlando Furioso", in *Italica*, Vol. 53, No. 4, Tasso-Ariosto (Winter, 1976).
- 3 *Ivi*, p.453.
- 4 WOLFGANG HAUBRICHS, "Offenbarung und Allegorese. Formen und Funktionen von Vision und Traum in frühen Legenden", in *Formen und Funktionen der Allegorie*, Symposium Wolfenbüttel 1978, (hg. v. WALTER HAUG), Stuttgart 1979, pp.243–264.

this led to the recognition that the somatic and psychological origins of the oniric activity are more important than the divine factor. The former balance between the secular and the transcendental modulus in the dream theory shifted towards the secular element in the 13th–14th centuries, and this approach remained typical till the end of the Early Modern period.

In my paper I would like to draw attention to some curiosity apropos to the text of the *Orlando Furioso*. The literary texts, such as epic poems and lays enhance the ancient trends in oneiromancy. While the epics are interspersed with prophetic dreams as the most common way of the divine thaumaston, the lays remark upon the intermediate status of dreams: status stuck between life and death, and underline the importance of the corporeal, physiological dreams.

In the heroic poems – where heroism plays the main text organizing role – dream and sleep is separated sharply: on one hand the divine, prognostic dream is in connection with heroism, on the other hand sleeping is the metaphor or symbol of failure and error: the providing of bad work. To bear witness to this one might think about the episode of Nisus and Euryale in VIRGIL'S *Aeneid* (which episode also takes place in other heroic poems since VIRGIL). Strange to say, beside divine dream, insomnia is the privilege of the heroes in these texts: heroic passion keeps the soldiers and knights awake.

In the love stories, lays, love takes the place of heroism, love is the main affection in the texts and love can be associated with dreams. Love (such as heroism) keeps the characters awake but it appears in a negative context: lust, lasciviousness and deceptive passion is the cause of vigilance, insomnia (“il cieco suo desir che non assonna”⁵). There is no need to differentiate sleep and dream in the corpus of these love-based lays, since not the divine, god-sent dreams are of great importance for the characters but the quality and attribution of the dreams. This way sleep and dream become the symbol of peace and relief, often associated with the concept of death: the eternal dream.

This two general motifs, heroism and love appear to have equal emphasis in the *Orlando Furioso*. Not just dream, insomnia and sleeping is organized around these two, but the characters and their actions are determined by these two passions the most. It is quite obvious that heroism is associated with the male characters, but ARIOSTO do not present black-and-white heroes: all of the characters have good and bad habits and qualities, the “good” can fail and the “bad” can act right and justly. Another important characteristic of the male characters in ARIOSTO'S text is that their personality recalls the human representation of PICO DELLA MIRANDOLA. According to his theory, humans are free creators of themselves⁶ with the possibility to emerge into the world of intelligence, but also capable to subside into the level of animals.⁷ Orlando and Rinaldo exceed the rest of the characters, their main criteria are helping and jealousy: wanting to help elevates, jealousy pushes back into the world of instincts.

The female characters personify the different possible variants of love: in connection with this GYULA SIMON proved that ARIOSTO'S concept of love was affected by the theories of FICINO. Love appears to be the supreme human value in the *Orlando Furioso*, the female characters constitute a full line from this point of view: one might find the “good” lovers, such

5 LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso* (a c. di LANFRANCO CARETTI), Einaudi, Torino 1992, XXI/34.

6 Libero artefice de se stesso.

7 SIMON GYULA, *Ariosto és eposza*, Eötvös J., Budapest 1999, p.167.

as Isabella or Marfisa, and the “evil” lovers such as Gabrina, Orrigille, Lidia (who returned evil for good). Fiammetta and Fiordispina stand in the middle in this line: aurea mediocritas.⁸

In ARIOSTO’S *Orlando Furioso* the physiological determination of dreams is of great importance; while one can find evidence of the connection between dream and death, there are also examples of divine, god-sent dreams and nonetheless insomnia is really relevant in the action. Hereinafter I take a closer look at the different dream-types in the text to add some aspects to the interpretation of *Orlando Furioso*.

In the late Middle Ages, dream was a locus where medical and philosophical explanations could interlock: this process is called the somatizing of dream theory by STEVEN KRUGER.⁹ This theory is based on the texts of Aristotle, Galen, Averroes and Avicenna.

The ethical approach concerning the affections in the late Middle Ages (15th–17th centuries) was based on the works of ancient and medieval philosophers, and so did the medical theories researching the corporeal, physiological causes of affections and the corporeal changes caused by affections. The main medical theory of the Middle Ages is humoral pathology, with origins going back to the ideas of the ancient Greek physician HIPPOCRATES. This theory was the basis of both ancient Greek and Roman medicine. During the early Middle Ages, this medical system was largely lost in Europe but was preserved in the Arabic world. The theory of the temperaments is based on the four elemental qualities (hot, cold, dry and wet) connected with the four elements of the cosmos (fire, earth, water and air) According to humoral pathology, four humors are to be found in the human body: blood (*sanguis*), phlegm (*phlegma*), yellow bile (*flava bilis, cholera*) and black bile (*atra bilis*). Each humor has its own complexion: blood is hot and wet, (yellow) bile is hot and dry, black bile is cold and dry, phlegm is cold and wet. The four temperaments evolving from these are: sanguine, choleric, melancholic and phlegmatic. The connection between humors-elements and temperaments recalls the cyclic character of human life and nature: blood stands for spring, bile stands for summer, black bile stands for autumn and phlegm stands for winter.¹⁰

The rate of humors is not the same in everybody: the complexion of the humors determines the individual’s personality, their temperament. According to this theory of humoral pathology, the complexion of humors depends on the age, the seasons and the climate as well. In addition to bodily fluids, four internal organs are considered highly important in humoral pathology during the Renaissance. The liver, brain, heart and gall bladder each have the same complexion as their presumably associated humor (shown in the table below¹¹). Different kinds of illnesses, medicines, foods, and most natural objects also have specific complexions.

8 *Ivi*, p.170.

9 STEVEN F. KRUGER, *Il sogno nel medioevo* (trad. ELENA D’INCERTI), Milano 1996, p.55.

10 M. FATTORI, “Sogni e temperamenti”, in *I sogni nel medioevo*, (a c. di GREGORY TULLIO), Edizioni dell’Ateneo, Roma 1985, pp.111–148.

11 For the table see HARTWIG KALVERKÄMPER, “Physiognomik”, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, VI, hrsg. GERT UEDING, Tübingen 2003, pp.1097–1098, quoted in LACZHÁZI GYULA, “A szenvedélyek retorikája”, in *Ószelence*, http://szelence.com/tan/laczhazi_szenved.html, 18. 05. 2010.

humor	blood	(yellow) bile	black bile	phlegma
temperamen	sanguine	choleric	melancholic	phlegmatic
quality	hot and wet	hot and dry	cold and dry	cold and wet
organ	heart	liver	gall bladder	brain
age	young	adult	old	child
colour	red	yellow	black	white
season	spring	summer	autumn	winter
element	air	fire	earth	water
planet	Jupiter	Mars	Saturn	Moon

The predominance of certain humors makes people susceptible of some affections. Some-one of choleric temperament is susceptible of anger, the sanguinics tend to be happy, the melancholics contrarily to feel sad, the phlegmatics are characterized by lack of affections.¹² Curing an illness involves discovering the complexion imbalance and rectifying it. For example, a hot injury or illness must be treated with a cold remedy and vice versa.

The Arabic medical handbooks (such as RASĪ *Liber ad Almansorem*, AVICENNA *Liber Canonis*)¹³ reconsider GALEN's theory on the brain together with the theory of humors and temperaments: according to Galen, three brain cells can be separated, a.) a *vis imaginativa*, the front hot and dry cell (*cellula phantastica*), the ratio (*vis rationalis/cogitativa*), the center hot and wet cell (*cellula logistica*) and the *memoria*, the back cold and dry cell. These handbooks testify that the humors and tempers are naturally in connection with dreams: sanguinics dream with blood and red things, phlegmatics dream with humidity, choleric dream with fire and melancholics dream with pure terror, as the table shows below according to the *Canon* of AVICENNA.

Sanguinic	Cum homo in somniis res videt rubeas aut sanguinem multum ex suo corpore exire aut se in sanguine natate et similia. ¹
Phlegmatic	Somnia in quibus vide[n]tur aque et flumina et niues et pluuiie et frigus. ²
Choleric	Somnia in quibus videntur ignes et vexilla citrina et videre res que non sunt citrine citrinas et videre incensionem aut calorem balnei aut solis aut his similia. ³
Melancholic	Somnia terrorem facientia ex tenebris et cruciatu et rebus nigris et terroribus. ⁴

In the *Orlando Furioso*, the affections and tempers are usually related to the insomnia, but they have their roles in the dreams as well. Let me emphasize some examples from the text to support this statement.

¹² LACZHÁZI, *op. cit.*

¹³ Both of them was translated into Latin in the 12th century.

ARIOSTO's Mandricardo and TASSO's Argante has a lot in common. Their personality, their goals and aims and their affections are very similar. Mandricardo is hardly capable of an abundant sleep, he is so addicted to his own pride and arrogance as others can be led by sexual desire and exaltation. The night before his fight against Ruggiero, Mandricardo sleeps watchfully and little. Argante, suffers from insomnia the night before the duel with Tancred, in the same way: wakes up early in the morning and prepares himself for the confrontation.

**La notte che precede, il pagan fero
a pena inchina, per dormir la fronte;**
e sorge poi che ,l cielo anco è sí nero
che non dà luce in su la cima al monte.
„Recami” grida „l’arme” al suo scudiero,
ed esso aveale apparecchiate e pronte:
non le solite sue, ma dal re sono
dategli queste, e prezioso è il dono.⁵

Tosto che sente il Tartaro superbo,
ch’alla battaglia il suono altier lo sfida,
non vuol più de l’accordo intender verbo,
ma si lancia del letto, ed arme grida;
e si dimostra sì nel viso acerbo,
che Doralice istessa non si fida
di dirgli più di pace né di triegua:
e forza è infin che la battaglia segua.⁶

Giocondo (grieving for his wife) and Erminia (searching for her love) are restless because they are worried about their lovers. The constant pain and fear keep their senses and affections awake and make them suffer through days and nights without any relief. They are tortured by insomnia, they are condemned not to find peace neither during daytime, nor at night.

Cibo non prende già, ché de’ suoi mali
solo si pasce e sol di pianto ha sete;
ma ,l sonno, che de’ miseri mortali
è co ,l suo dolce oblio posa e quiete,
sopí co’ sensi i suoi dolori, e l’ali
dispiegò sovra lei placide e chete;
**né però cessa Amor con varie forme
la sua pace turbar mentre ella dorme.**⁷

Di contrario liquor la piaga gli unge,
e dove tor dovria, gli accresce doglie;
dove dovria saldar, più l’apre e punge:
questo gli fa col ricordar la moglie.
**Né posa di né notte: il sonno lunge
fugge col gusto, e mai non si rac-
coglie:** e la faccia, che dianzi era sì
bella, si cangia sì, che più non sembra
quella.⁸

In ARIOSTO's *Orlando Furioso*, Bradamante is the one who suffers from insomnia the most and longest. The girl is waiting for twenty whole days for Ruggiero to come home and she can't engage her attention with anything else. Bradamante obviously tries to find some work, some activity to distract her mind of Ruggiero, but she is incapable of sleeping: she is jealous of the bear and the groundhog that can sleep through long weeks without awakening, but she herself is totally unable to relief and relax.

The narrative of Bradamante's insomnia, which culminates in the temporary loss of senses leading to her attempt at suicide, presents the pattern of the poem's central episode – that of an increasingly sleepless Orlando finally driven completely insane by his own passions (in the 8th canto).¹⁴

14 DANIEL ROLFS, *op. cit.*, 457. Further analysis of Orlando's dream and the 8th canto will be given herein-after, but only in the context of the motifs of love and heroism. For the interpretation of Orlando's dream see SILVIA LONGHI, *Orlando Insonniato, Il Sogno e la Poesia Cavalleresca*, Stampa Tipomozza, Milano 1990, pp.15–39.

Oh quante volte da invidiar le diero
 e gli orsi e i ghiri e i sonnacchiosi tassil
 che quel tempo voluto avrebbe intero
 tutto dormir, che mai non si destassi;
**né potere altro udir, fin che Ruggiero
 dal pigro sonno lei non richiamassi.**
 Ma non pur questo non può far, ma
 ancora non può dormir di tutta notte
 un'ora..

Di qua di là va le noiose piume
 tutte premendo, e mai non si riposa.
 Spesso aprir la finestra ha per costume,
 per veder s'anco di Titon la sposa
 sparge dinanzi al matutino lume
 il bianco giglio e la vermiglia rosa:
 non meno ancor, poi che nasciuto è
 ,l giorno, brama vedere il ciel di stelle
 adorno.⁹

Ruggiero – similarly to Bradamante – tosses and turns on the bed at night when he has to make a serious decision: he either has to leave the girl and return to his army or has to turn his back on the campaigners and stay with Bradamante (and evangelize her). This decision means he has to choose between the two main passions and topics of the *romanzo*: love and heroism. ARIOSTO here links the two basic motifs with the help of dream and insomnia.

Ed alla mensa, ove la Copia fuse
 il corno, l'onorò come suo donno.
 Quivi senz'altro aiuto si concluse
 che liberare i duo fratelli ponno.
**Intanto sopravvenne e gli occhi chiuse
 ai signori e ai sergenti il pigro Sonno,
 fuor ch'a Ruggier; che, per tenerlo desto,
 gli punge il cor sempre un pensier molesto.**¹⁵

Another important aspect of *oneiromantia* is the link between dream and death. Dream, night and death are connected in literary and scientific texts since the ancient cultures. Hypnos, the god of Sleep was the brother of Death (Thanatos) and the son of Night (Nyx) in the Greek mythology. According to the paper of DANIEL ROLFS on ARIOSTO – quoted several times in my paper above –, the dreams are in connection with the misinterpretation of reality in the *Orlando Furioso*, therefore ARIOSTO depicts a very negative picture of sleeping and dreams.¹⁶

In the description of the lower world in the *Aeneid*, it is written that we find Dream in front of the entrance of the lower world among the mythical beasts and allegoric characters – “*terribiles visu formae: Letumque, Labosque; tum consanguineus Leti Sopor*”.¹⁷ Charon greets the coming Aeneas (having a sword at him) with the following words:

“*Quisquis es, armatus qui nostra ad flumina tendis,
 fare age, quid venias, iam istinc, et comprime gressum.*”

15 *Ivi*, XXV/80, emphasis added.

16 In keeping with his largely negative portrayal of sleep (...) Ariosto for the most part also associates dreams with some misperception of reality. D. ROLFS, *op. cit.*, p.465. ROLFS – at the end of his paper – draws attention to the fact that ARIOSTO still uses the prophetic, positive dreams in his text if it is necessary for the action. ROLFS, *op. cit.*, pp.468–469.

17 MARO PUBLIUS VERGILIUS, *Aeneis* (szerk. ADAMIK TAMÁS), Nemzeti TKK, Budapest 2001, VI/283. [“Here Toils, and Death, and Death’s half-brother, Sleep, / Forms terrible to view, their sentry keep.” VIRGIL, *The Eclogues; The Georgics; The Aeneid* (trans. by C. DAY LEWISH), Encyclopedia Britannica Inc., Chicago 1990.]

Umbrarum hic locus est, somni noctisque soporae;
corpora viva nefas Stygia vectare carina. [...]”¹⁸

The topos – popular in the epic poems since Virgil – based on the link between sleep/dream and death reveals the nature of this connection in the episode of Nisus és Euryale,¹⁹ Odysseus and Diomedes,²⁰ Medoro and Cloridano,²¹ Juranics és Radivoj.²² The two brave warriors – going through the hostile camp to get help – massacre the sleeping soldiers at night. Two sentinels should have watched the camp, but they failed: they fell asleep. At the end of the episode the two warriors are killed.

Not only the episode of Medoro and Cloridano is related to the topos of Nisus and Euryale in the *Orlando Furioso*, but also the 31st canto,²³ where Rinaldo, the Christian hero “[d]el campo d’infedeli a prima giunta / la ritrovata guardia all’improvviso / lasciò Rinaldo sì rotta e consunta, / ch’un sol non ne restò, se non ucciso”.²⁴ Interesting that no Christian hero ever considered unworthy to kill sleeping, defenseless enemies: murdering (“unreligious”) pagans was not a felony or sin. While the dueling codes of the 19th century morally condemn this behavior, the knightly virtues do not care about the sleeping or defenselessness: killing the enemies was surely a positive act. Only “[d]i tanto core è il generoso Orlando, che non degna ferir gente che dorma”,²⁵ but Orlando chooses not to murder because he seeks Angelica and the passion of love overtakes heroism (and not because he is so stable morally):

Or questo, e quando quel luogo cercando
va, per trovar de la sua donna l’orma.

**Se truova alcun che veggi, sospirando
gli ne dipinge l’abito e la forma;
e poi lo priega che per cortesia
gl’insegni andar in parte ove ella sia.**²⁶

The dream of Orlando in the 8th canto of *Orlando Furioso* is a very interesting and complex example of the prophetic dreams. This episode presents the debate and battle of the two central passions: love and heroism. Orlando appears in the text for the first time in connection with this dream-scene. From Orlando’s very first appearance in the work, in fact, the poet emphasizes the contrast between the knight’s need for rest and his obsessions with

18 *Ivi*, VI/389–390. For more about the concept of dream, night and death in the *Aeneid*, and the analysis of the line “Umbrarum hic locus est somni noctisque soporae” see VINCE MÁTE, “Ha az álom kapuja kitáru”, in *A rejtélyes Aeneis* (szerk. FERENCZI ATTILA), L’Harmattan, Budapest 2005, pp.91–93.

19 *Ivi*, IX/176–449.

20 HOMER, *The Iliad* (transl. by RICHMOND LATTIMORE), University of Chicago Press, Chicago 1990.

21 ARIOSTO, *op. cit.*, XVIII/165–XIX/28.

22 ZRÍNYI MIKLÓS, *Szigeti Veszedelem* (szerk. KOVÁCS SÁNDOR IVÁN), Magvető, Budapest 2003, IX/15–76.

23 ARIOSTO, *op. cit.*, XXXI/49–57. [“At the first charge on that unchristened band, / Their guard and sentries, taken by surprise, / So broken are by good Rinaldo’s brand, / No wight is left, save he who slaughtered lies.” ARIOSTO, *Orlando Enraged* (transl. by WILLIAM STEWART ROSE; ed. by DOUGLAS B. KILLINGS), Electronic Edition, 1995. <http://omacl.org/Orlando/>, 18. 05. 2010.]

24 *Ivi*, XXXI/52, 1–4.

25 *Ivi*, IX/4.

26 *Ibidem*. Emphasis added.

love and being unable to attain it. Orlando, kept awake in the camp at the siege of Paris by worry over Angelica, chides himself for not having protected the girl and, – likening her alone in the forest to a lamb among wolves, – torments himself by imagining that somebody may have already forced her to surrender her virginity. As we saw above, the poet characterizes the quickness and restless nature of his thoughts.²⁷

**La notte Orlando alle noiose piume
del veloce pensier fa parte assai.**

Or quinci or quindi il volta, or lo rassume
tutto in un loco, e non l'afferma mai:
qual d'acqua chiara il tremolante lume,
dal sol percossa o da' notturni rai,
per gli amplî tetti va con lungo salto
a destra ed a sinistra, e basso ed alto.²⁸

Under the stress caused by the dream, Orlando, the hero, leaves the Christian camp, his campaigners and the siege immediately to quest the loved lady.

This dream has a central role on one hand in affecting the further acts of Orlando, on the other hand in introducing the main theme of the *romanzo*: madness (*furor*). Orlando's dream being a nightmare questions the honesty of him (or – leastwise – of his intentions), also his obsessive love and the appearance of the palace of erotic illusion show that his intentions are not clear, and his affections and wishes are more or less sexual.²⁹ The physiology of Orlando's desire clearly reflects the medical view of desire as a pneumatic-phantasmic process. As MARION A. WELLS declares, ARIOSTO claims that the image (or phantasm) of Angelica dominating Orlando's mind immediately before his dream "heats up" his heart, prompting the kind of perseverative thinking characteristic of the dried-out, melancholic brain.³⁰

**La donna sua, che gli ritorna a mente,
anzi che mai non era indi partita,**

gli raccende nel core e fa più ardente
la fiamma che nel dì pareva sopita.
Costei venuta seco era in Ponente
fin dal Cataio; e qui l'avea smarrita,
né ritrovato poi vestigio d'ella
che Carlo rotto fu presso a Bordella.³¹

27 ROLFS, *op. cit.*, p.459.

28 ARIOSTO, *op. cit.*, VIII/71. Emphasis added.

29 L'amour qu'Orlando ressent pour Angélique est un amour pur et absolu, son désir inconscient est, sans aucun doute, de nature sensuelle et sexuelle. La satisfaction du désir aurait pu lui donner une jouissance quasi divine, ce qui est suggéré également dans le songe: "Il éprouve le plus grand plaisir, la plus grande joie que puisse jamais éprouver un amant heureux". Et le symbole de la fleur est souvent interprété aussi comme représentant l'organe sexuel. ALICJA RYCHLEWSKA-DELIMAT, "Les messages symboliques du songe d'Orlando", in *Synergies Pologne*, n°6, 2009, p.190.

30 M.A. WELLS, *The secret wound of love, Love-Melancholy and Early Modern Romance*, Stanford University Press, Stanford 2007, p.99.

31 ARIOSTO, *op. cit.*, VIII/72. Emphasis added.

According to the medical texts on love-melancholy, the phantasm of the desired object is impressed on the mind (imagination/phantasia) so that it appears constantly to the memory and creates the fixation of mind conducive to melancholy.³² The medieval conception of "heroic" love reveals a crucial tension between the demands of body and soul not only within the disease of love but also within the Platonic conception of divine love.

The medical texts' account of heroic love interprets obsessive love of a mortal beloved as the shadow side of Platonic love. The obsessiveness of heroic love suggests its affinity with the contemplative disorder of melancholy, and these two conditions fuse in the disease of love-melancholy. The madness (*furor*) that gives the poem its title derives in some detail from the portrait of erotic melancholia that passed through FICINO.³³ In the case of Orlando, the mental phantasm of the beloved women displaces the true virtues: heroism and the love of good. The lamentation preceding the dream is the expression of Orlando's guilt in consequence of leaving Angelica.

The dream itself can be divided into three parts: the idyll, the tempest and the cry for help. The picturesque landscape, the water, the bank, the beautiful milieu visualize Orlando's wishes. The tempest is the symbol of losing the object of desire, and also stands for the anger and the forecoming danger. The meaning and interpretation of the wind is dual: on the one hand it refers to the madness (*furor*), mental illness or Orlando himself (cf. Orlando *furioso*)³⁴ on the other hand it evokes the "anger of God" topos from the *Bible*, so the wind can be interpreted as penalty for abandoning the Christian virtues and values.³⁵

Che lo prese per mano, e seco scorse
di molte cose di silenzio degne:
e poi disse: - Figliuol, tu non sai forse
che in Francia accada, ancor che tu ne vegne.
**Sappi che 'l vostro Orlando, perché torse
dal camin dritto le commesse insegne,
è punito da Dio, che più s'accende
contra chi egli ama più, quando s'offende.**³⁶

The meaning of the desert is also very complex: in the literary tradition, it is the symbol of fecundity and the connection with God,³⁷ but it also refers to desolation and barrenness. The forest of wandering symbolizes the subtle and multifarious human thoughts: according to HEIDEGGER³⁸, it is impossible to avoid suspense, doubt, error and failure as the routes in the forest are full with surprises.

Orlando's biggest mistake is confusing dream and reality after arousal and leaving his duties behind to chase a dream. As we can see, not only dreams are really in connection

32 WELLS, *op. cit.*, pp.100–101.

33 *Ivi*, p.58.

34 LONGHI, *op. cit.* p.39.

35 RYCHLEWSKA-DELIMAT, *op. cit.*, p.189.

36 ARIOSTO, *op. cit.*, XXIV/62. Emphasis added.

37 The desert is linked in the *Bible* many times to God, see for example the celestial manna, the adventure of Moses etc.

38 For HEIDEGGER's theory on the human thoughts see MARTIN HEIDEGGER, *Holzwege*, Vittorio Klosterman GmbH., Frankfurt am Main 2005.

with the misinterpretation of reality in ARIOSTO's work, but the central theme is this misunderstanding caused by a dream. In the 8th canto, ARIOSTO explains the misleading nature of dreams caused by affections:

Onde par ch'esca il grido, va veloce,
e quinci e quindi s'affatica assai.
Oh quanto è il suo dolore aspro ed atroce,
che non può rivedere i dolci rai!
Ecco ch'altronde ode da un'altra voce:
- Non sperar più gioirne in terra mai.
**A questo orribil grido risvegliossi,
e tutto pien di lacrime trovossi.**

**Senza pensar che sian l'immagin false
quando per tema o per disio si sogna,**
de la donzella per modo gli calse,
che stimò giunta a danno od a vergogna,
che fulminando fuor del letto salse.
Di piastra e maglia, quanto gli bisogna,
tutto guarnissi, e Briigliadoro tolse;
né di scudiero alcun servigio volse.¹

We can see that ARIOSTO invokes both dream theories typical in epics and romances, lays, and dream and insomnia is particularly important regarding the narrative structure of the poem, but we still have to decide which approach is the most relevant.

Marion WELLS's reading of the poem against contemporary medical discourses on love and melancholy complicates the long-standing debate about the poem's generic affiliations. She modifies Albert ASCOLI's and Patricia PARKER's view that epic and romance remain in unresolved competition, and also David QUINT's view that the poem is "pure romance in order to proceed to epic closure." WELLS's contention is that although Ariosto does choose the structure of epic over romance (by concluding with a revision of the end of the *Aeneid*), this turning away from romance can never be complete precisely because romance represents ineradicable psychic forces for Ariosto. This is not to say that epic and romance as literary forms are therefore in conflict, but rather that epic is inhabited by the same psychic energies that drive romance, though in a radically different guise.³⁹ In my opinion - if we review the concept of dreams in *Orlando Furioso* - we can agree with WELLS. The form ARIOSTO chose for his poem is rather the form of an epic, but the dream, sleep and insomnia scenes present theories and manners popular in romances and lays. As we saw, the central topic of this poem is arranged around a prophetic dream and sleep, while dream and insomnia organize the text the most; this way we cannot set aside the interpretation and examination of these dream theories in the research of the literary form of *Orlando Furioso*.

Bibliography

- ARIOSTO, L., *Orlando Furioso* (a c. di LANFRANCO CARETTI), Einaudi, Torino 1992.
- FATTORI, M., "Sogni e temperamenti", in *I sogni nel medioevo* (a c. di GREGORY TULLIO), Edizioni dell'Ateneo, Roma 1985, pp.111-148.
- HAUBRICHS, W., "Offenbarung und Allegorese. Formen und Funktionen von Vision und Traum in frühen Legenden", in *Formen und Funktionen der Allegorie*, Symposium Wolfenbüttel 1978, hg. v. WALTER HAUG, Stuttgart 1979, pp.243-264.
- HOMER, *The Iliad* (transl. by RICHMOND LATTIMORE), University of Chicago Press, Chicago 1990.
- KRUGER, S.F., *Il sogno nel medioevo* (trad. ELENA D'INCERTI), Milano 1996.

39 WELLS, *op. cit.*, p.97.

- LACZHÁZI, GY., "A szenvedélyek retorikája", in *Ó szelence*, http://szelence.com/tan/laczhazi_szenved.html, 18. 05. 2010.
- LONGHI, S., *Orlando Insonniato, Il Sogno e la Poesia Cavalleresca*, Stampa Tipomozza, Milano 1990.
- RYCHLEWSKA-DELMAT, A., "Les messages symboliques du songe d'Orlando", in *Synergies Polone*, n°6, 2009, pp.185–194.
- ROLFS, D., "Sleep, Dreams and Insomnia in the Orlando Furioso", in *Italica*, Vol. 53, No. 4, Tasso-Ariosto (Winter, 1976), pp.453–474.
- SIMON, GY., *Ariosto és eposza*, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest 1999.
- SINA, IBN [AVICENNA], "De signis dominii cuiuslibet humorum", in *Liber canonis; De medicinis cordialibus; et Cantica / jam olim quidem a Gerardo Carmonensi ex arabico sermone in latinum conversa*, Venetiis 1555. [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k592132.r=liber+canonis.lan-gEN>, 18. 05. 2010.]
- TASSO, T., *Gerusalemme liberata* (a c. di MARZIANO GUGLIELMINETTI), Garzanti, Milano 2000.
- VERGILIUS, Maro Publius, *Aeneis*, (szerk. ADAMIK TAMÁS), Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest 2001.
- VINCE, Máté, "Ha az álom kapuja kitárul", in *A rejtélyes Aeneis* (szerk. FERENCZI ATTILA), L'Harmattan, Budapest 2005, pp.89–117.
- WELLS, M. A., *The secret wound of love. Love-Melancholy and Early Modern Romance*, Stanford University Press, Stanford 2007.
- ZRÍNYI, M., *Szigeti Veszedelem*, (szerk. KOVÁCS SÁNDOR IVÁN), Magvető Könyvkiadó, Budapest 2003.

Michela Goi

Le grottesche nelle stampe del Cinquecento tra Italia e Francia: il caso di Michele Greco

Introduzione

La nascita e lo sviluppo delle grottesche sono stati ampiamente dibattuti nell'ambito della storia della pittura, mentre nel settore della stampa sono state studiate per lo più in funzione dei singoli autori o dei singoli contesti storico culturali. È necessario, dunque, affrontare il fenomeno come genere e seguirne l'evoluzione a partire dalla loro nascita a fine Quattrocento, fino alla metà del XVI secolo circa, quando questo materiale sembra smettere di avere apporti nuovi e si tende a ripubblicare serie di fama consolidata.

Le fonti documentarie relative agli incisori sono piuttosto rare e gli scarsi dati biografici rendono difficile individuare gli archivi potenzialmente utili. In un simile contesto assume una grande rilevanza l'analisi diretta delle stampe, per stabilire stati ed edizioni, e del loro linguaggio decorativo. Le differenze dei formati, della qualità e il progressivo prevalere delle serie sulle singole tavole ci dà invece l'idea dell'evoluzione del mercato, che dopo il sacco di Roma (1527) determina una diffusione delle stampe senza precedenti: ne sono un esempio le botteghe di Antonio Salamanca e Antonio Lafrery¹.

Il lavoro condotto fino a ora ha confermato che le stampe si evolvono di pari passo con le pitture, che ricoprono il ruolo indiscusso di trendsetter per gli stili e i soggetti, ma raramente ne offrono una copia. Sono piuttosto dei repertori che mostrano motivi alla moda tratti da pitture o anche da altre stampe e li rimontano in composizioni autonome, offrendo una sorta di grammatica della grottesca.

La grande cesura nell'elaborazione delle grottesche si verifica nel secondo decennio del Cinquecento, quando il gusto di Nicoletto da Modena, Giovanni Antonio da Brescia e Zoan Andrea, ancora legato a una cultura archeologica antiquaria di matrice quattrocentesca e imperniato sul motivo della candelabra, lascia il posto alla maniera raffaellesca di Marco Dente e Agostino Veneziano, attivi nella bottega di Marcantonio Raimondi.

Le decorazioni della Domus Aurea, infatti, erano note già da alcuni decenni, ma quando Giovanni da Udine e gli altri collaboratori di Raffaello realizzano nell'appartamento Bibbiena (1516-1519) e nelle Logge Vaticane (entro 1519) delle decorazioni che sembrano riportare in vita il gusto della Roma classica per i colori, la strutturazione dello spazio e il naturalismo

1 *I miei ringraziamenti vanno ai relatori della mia tesi di dottorato Prof. Giuseppe Dardanello e Prof. Giovanni Romano.*

Per gli editori e i mercanti di stampe restano alcuni inventari post mortem e note di vendita, i due cataloghi di vendita di Lafrery e dei Vaccari. Il limite di queste fonti è che le stampe di soggetto decorativo vengono descritte genericamente per soggetto ma raramente in relazione all'autore o al disegnatore. Per la produzione e il mercato delle stampe vedi: D. LANDAU, P. PARSHALL, *The Renaissance Print: 1470-1550*, New Haven, London 1994; WITCOMBE C., *Print publishing in Sixteenth century Rome: growth and expansion, rivalry and murder*, Harvey Miller Publishers, London, Turnhout 2008.

della rappresentazione, questa nuova maniera di concepire le grottesche informerà di sé tutte le imprese decorative del secolo. Ed è a questo modello che guarderanno anche gli incisori dagli anni Venti in poi.

1. Il caso di Michele Greco

Le stampe a tema decorativo di Michele Greco detto Lucchese costituiscono in questo panorama un'eccezione, in quanto riproducono con una certa fedeltà tre affreschi del Vaticano: la volta della sala dei Pontefici e due campate della Loggetta di Giovanni da Udine, dipinta tra maggio e dicembre del 1519 al primo piano dell'edificio progettato da Bramante, al di sotto delle più note Logge di Raffaello.² Si tratta di un caso particolarmente fortunato per ricostruire le relazioni tra le stampe e il loro contesto al fine di tracciare contatti e influenze tra artisti.

Le notizie relative a Michele Greco, pittore e incisore, sono piuttosto scarse. Solo DAVIDSON ha riunito intorno all'artista i dati ricavati dai documenti d'archivio, le stampe firmate e alcuni dipinti anonimi a lui ascrivibili per confronto con le opere incise, seguita in anni più recenti da CALZONA nell'ambito dello studio relativo alle committenze degli Sforza di Santaflora.³

Greco è documentato per la prima volta nel 1533 in un contratto per "pictura palcorum" in due stanze di Castel Sant'Angelo e l'anno successivo si iscrive alla Congregazione dei pittori, pagando la quota necessaria per quegli artisti che non fossero già presenti in città prima del sacco.⁴ A Castel Sant'Angelo lavora ancora dal 1541 accanto a Perin del Vaga e, autonomamente, per la pittura di stendardi tra il '45 e il '47.⁵ Per il palazzo di Aracoeli realizza "trentasei scabelli che depinge a grotteschi" nel 1543 e due anni dopo è pagato per alcuni lavori nell'archivio.⁶ Nel novembre 1549 realizza insieme a Pellegrino Tibaldi alcune pitture di insegne, stendardi e vessilli in occasione dei funerali di Paolo III e nel '55 di Giulio III.⁷ Nel 1546 il cardinale Guido Ascanio Sforza di Santaflora lo definisce "nostro familiare"

- 2 Per le Logge: N. Dacos, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, Il ed., Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1986, p.4; N. Dacos, "La vocation classiques des Loges de Raphaël", in Giovanni Volpato. *Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse* (catalogo della mostra tenuta a Tours, a c. di A. Gilet), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp.29-41.
- 3 B. DAVIDSON, "Introducing Michaeli Grechi Lucchese", in *The Art Bulletin*, Vol. 46 nr. 4, 1964, pp.550-552; L. CALZONA, "La Gloria de' Prencipi". *Gli Sforza di Santaflora da Proceno a Segni*, De Luca, Roma 1996, pp.49-74.
- 4 L. CALZONA. *op. cit.*, p.57.
- 5 *Ibidem*.
- 6 B. DAVIDSON, *op. cit.*, pp.550-552. Sulla base del confronto stilistico con le stampe, la DAVIDSON gli attribuisce le pitture della quinta cappella a destra in Trinità dei Monti, della cappella di Santa Caterina della Ruota, il fregio con Enea e Didone a palazzo Massimo e il fregio della sala di Perseo a Castel Sant'Angelo, poi attribuito a Domenico Zaga (*Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione, 1543-1548* [catalogo della mostra tenuta a Roma, a c. di F.M. ALIBERTI GAUDIOSO, E. GAUDIOSO], *op. cit.*, vol. 2, p.79.)
- 7 A. BERTOLOTTI, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, G. Mondovi, Mantova 1886, p. 31; T. PUGLIATTI, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1984, p.88.

nei mandati di pagamento di Castel Sant'Angelo.⁸ Nel testamento di Antoine Dupré del 1557 è ricordato come “*Maestro Michael da Lucca, pittore del Cardinale a Santa Fiore*”,⁹ un dato confermato anche dagli atti della Corporazione dei pittori.¹⁰ CALZONA ha ipotizzato che Michele abbia realizzato per lo Sforza la decorazione pittorica del palazzo di Proceno, oggi in gran parte perduta, tra il 1554 e il 1565, sulla base dei dati documentari citati e della prossimità delle grottesche all'ambito di Castel Sant'Angelo e di Prospero Fontana.¹¹

Il 1533 è anche la prima data riportata su due delle sue incisioni: la riproduzione di un fregio dipinto da Polidoro da Caravaggio alla casa dei Boniauguri e il primo stato della *Madonna di Loreto* di Santa Maria del Popolo dipinta da Raffaello.¹² DAVIDSON data al 1547 la serie di ventuno fantasie architettoniche dedicata al cardinale di Santaflora, la prima delle quali nel secondo stato reca l'iscrizione “*QUANTA FUERIT ROMA IPSA RUINA DOCET*”. Ma diciannove stampe della serie sono la copia in controparte delle *Vues d'optique* di Jacques Androuet du Cerceau,¹³ pubblicate a Orléans nel 1551. Anche la stampa dell'altare di Giulio Romano per Santa Maria dell'Anima è datata, ma al 1605: il primo stato deve perciò risalire al secolo precedente. Nella sua opera incisoria Michele Greco riproduce opere di artisti famosi quali Michelangelo, Raffaello, Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio, Baldassarre Peruzzi e Baccio Bandinelli.¹⁴

2. Michele Greco e la Loggia di Giovanni da Udine in Vaticano

Prima di quel momento, una sola stampa è direttamente legata alle Logge di Raffaello: nel 1521 Agostino Musi firma una stampa tratta dalle decorazioni di Giovanni da Udine e aiuti in cui riproduce una porzione dell'ottavo pilastro.¹⁵ Enea Vico, invece, in una tavola delle *Leviores et (ut videtur) extemporaneae picturae quas grotteschas vulgo vocant*, pubblicate da

8 L. CALZONA, op. cit., p.57, nota 51.

9 La famiglia Dupré ha il patronato su una cappella in San Luigi dei Francesi che nel marzo 1547 Pellegrino Tibaldi e Perino stesso sono incaricati di affrescare. DAVIDSON ha attribuito a Michele le scene della *Battaglia di Tolbiac* dell'*Assalto di Soisson*, entrabe su disegno di Perino; per PUGLIATTI, invece, la *Battaglia* risulta anonima mentre nell'*Assedio* riconosce la cifra del maestro (T. PUGLIATTI, op. cit., p.87).

10 A. BERTELOTTI, op. cit., p.39; gli atti sono pubblicati in G.-M. LEPROUX, “La corporation romaine des peintres «et autres» de 1548 à 1574”, in Bibliothèque de l'Ecole de Chartres, Vol. 149 nr. 2, 1991, pp.293-348.

11 L. CALZONA, op. cit., pp.49-75.

12 B. DAVIDSON, op. cit., pp.550-552; J. SHEARMAN, Raphael in early modern sources (1483-1602), Yale University Press, New Haven, London 2003, vol. II, p.1033; p.1227.

13 A. LINZELER, *Inventaire du fonds français. Graveurs du 16. siècle, Androuet du Cerceau-Leu*, Vol. 1, Bibliothèque nationale, Paris 1932, pp.326-29; La gravure française à la Renaissance à la Bibliothèque nationale de France, catalogo della mostra tenutasi a Los Angeles e Parigi, Grunwald center of the graphic arts, Los Angeles 1994, p.470.

14 G. BERNINI PEZZINI, S. MASSARI, S. PROSPERI VALENTI RODINO, Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica (catalogo della mostra tenuta a Roma), Quasar, Roma 1985.

15 *The works of Marcantonio Raimondi and of his school* (The Illustrated Bartsch, 27), (a c. di K. OBERHUBER), Abaris Books, New York 1978, n. 560. Della stampa esiste una copia incisa da Jacques Androuet du Cerceau presso il Rijksprentenkabinet di Amsterdam (M. DE JONG, I. DE GROOT, *Ornamentenprenten in het Rijksprentenkabinet. I vol. 15de & 16de Eeuw*, Staatsuitgeverij, Amsterdam 1988, p.229, n. 543.3).

Tommaso Barlachi nel 1541-1542 ripropone, isolandolo in una sorta di lunetta, un dettaglio degli affreschi delle pareti della Loggetta di Giovanni da Udine.¹⁶

La prima delle tre stampe in esame mostra la volta della sala dei Pontefici, facilmente individuabile grazie all'iscrizione ("AVLA PONTIFICVM IN VATICANO") e alla fedeltà all'originale dipinto: rappresenta con precisione i simboli dei segni zodiacali e le costellazioni, il tondo centrale con angeli, le decorazioni a grottesca delle lunette, i pannelli angolari con simboli papali, i carri dei pianeti nei pennacchi.¹⁷

Le altre due stampe sono collocate genericamente "in pontificis domo" e l'invenzione del soggetto è data a Raffaello; uno degli esemplari conservati presso l'Istituto Nazionale per la Grafica reca la data 1576, ma gli esemplari non datati, come si dirà in seguito, sono probabilmente precedenti. Le incisioni ripropongono la decorazione a grottesche di due pareti che data l'analogia ripartizione dello spazio, chiuso lateralmente da due pilastri, appartengono evidentemente allo stesso ciclo decorativo. Entrambe hanno una fascia bassa scompartita in quattro pannelli, un grande riquadro centrale di forma quadrata circondato da una cornice e una lunetta delimitata in alto da una fascia decorativa. La seconda stampa riproduce quasi perfettamente la composizione della zoccolatura e del riquadro centrale della prima campata della loggia. Corrisponde anche la struttura architettonica: i pilastri, la fascia all'altezza del basamento dei pilastri e la trabeazione sono del tutto sovrapponibili. La decorazione della lunetta è invece riprodotta da Greco nella terza, segno di una certa disinvoltura dell'incisore nel rimontare le sue fonti senza troppa accuratezza.

La seconda stampa è già nota alla critica ed è presente nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, del Victoria and Albert Museum di Londra e del Rijksprentenkabinet di Amsterdam. MILLER segnala che la stampa è parte di una serie di tre, ma non pubblica le altre due, dunque non è del tutto chiaro se si tratti degli stessi soggetti. È dunque da smentire il legame tradizionalmente individuato tra la stampa con il tempietto centrale e la loggetta Bibbiena (1516-19), sostenuto da BYRNE, MASSARI e MILLER.¹⁸

Tutte e tre sono accomunate dalla presenza del monogramma dell'incisore (M.L.) e del privilegio, metodo di cui gli incisori e gli editori si servivano per proteggere le loro opere dalla riproduzione illecita ad opera di altri. Il privilegio non era solitamente applicato alle stampe di soggetto decorativo e doveva trattarsi di una scelta consapevole, perché coloro che lo richiedono per soggetti diversi non ne fanno uso per questa tipologia di produzione. Si consideri, ad esempio, il caso di ENEA VICO, che nel 1546 chiede il privilegio affinché

16 Il titolo completo è "LEVIORIS ET (VT VIDETUR) EXTEMPORANEA PICTURAE QVAS/ GROTTESCHAS VVLGO VOCANT QVIBVS ROMANI ILLI ANTIQVI AD/ TRICLINIA ALIAQ SECRETIORA AEDIVM LOCA EXORNANDA VTEBAN/TVR EPLVRIB CONCAMERATIONIB PARIETIBVSQ ANTIQVIS VARIE/ DESVMP-TAE AC SVMMA FIDE DILIGENTIAQ IN VNAM REDACTAE"; *Italian masters of the sixteenth century: Enea Vico* (The Illustrated Bartsch, 30), (a c. di J. SPIKE), Abaris Books, New York 1985, n. 469. Presso la Bibliothèque Nationale de France di Parigi si conserva una piccola stampa anonima e senza data che ripropone in controparte una porzione degli affreschi della volta della loggetta di Giovanni da Udine raffigurante un corteo di personaggi verso un tempietto con Bacco.

17 Della decorazione della volta, eseguita tra i pontificati di Leone X e Clemente VII, furono incaricati Giovanni da Udine e Perino del Vaga; i lavori sono terminati entro il 1524 (E. PARMA ARMANI, *Perin del Vaga*. L'anello mancante, Sagep, Genova 1997, pp.25-30, pp.252-254).

18 J.S. BYRNE, "Some Attributions Undone", in *Master Drawings* Vol. 13 nr. 3, 1975, pp.240-319; G. BERNINI PEZZINI, S. MASSARI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, op. cit., p.64, p.356; M. DE JONG, I. DE GROOT, op. cit., p.278; E. MILLER, *Sixteenth-Century Italian Ornament Prints in The Victoria and Albert Museum*, V&A Publications, London 1999, p.34, 110.

nessuno riproduca le sue opere, ma sulle sue *Leviore*s non se ne trova mai l'indicazione.¹⁹ Si può allora pensare che le stampe di Michele non siano concepite come un repertorio decorativo ma come una vera e propria serie volta a documentare alcuni celebri cicli decorativi del Vaticano, una serie che conta oggi tre sole tavole, ma che non è escluso fosse originariamente più ampia.

L'ipotesi della serie trova conferma anche nel trattamento dei soggetti scelti. Chi incidereva o disegnava grottesche usava solitamente riproporre gli originali dipinti nei loro dettagli piuttosto che integralmente, oppure inventare ex novo motivi ornamentali che potessero essere rielaborati a piacimento dai fruitori delle incisioni. In questo caso, invece, vediamo riprodotta un'intera volta e due pareti, segno che le stampe erano intese a riprodurre interi ambienti e non singoli dettagli decorativi.

3. Analogie con progetti decorativi per Castel Sant'Angelo (1545)

Le grottesche della terza stampa presentano analogie con due disegni progettuali legati al cantiere di Castel Sant'Angelo.

Il disegno n. 1874.8.8.91 del British Museum presenta lo stesso soggetto della lunetta, proposto però nella sola metà sinistra.²⁰ Attribuito da POUNCEY-GERE dubitativamente a Perino e riferito alla sala di Apollo, è stato successivamente ascritto a Luzio Romano per affinità con il disegno del Metropolitan Museum of Art n. 80.3.580 che riflette invece la metà sinistra della composizione centrale della stessa stampa.²¹

Il primo si riferirebbe alla decorazione del vestibolo della Biblioteca, ambiente per il quale rimangono quattro pagamenti a Luzio tra giugno e luglio del 1545. Purtroppo gli affreschi sono quasi scomparsi ed è dunque difficile capire se ci sia effettivamente un legame con il disegno in questione.²²

Il disegno del Metropolitan è invece da mettere in relazione con la decorazione della Cagliostro, un complesso comprendente un corridoio, una sala centrale e due camerini posti all'estremità nord dell'appartamento papale. La decorazione è eseguita da Luzio e dai suoi collaboratori nel 1545 riceve pagamenti per le pareti della sala centrale e per le volte dei camerini e tra maggio e giugno dell'anno successivo per il soffitto della loggia; nell'autunno 1546 il corridoio di accesso è pagato a Perino del Vaga, che nel frattempo è subentrato a Luzio nella supervisione dei lavori, mantenendo probabilmente la stessa équipe di decoratori. Della parte di decorazione ascrivibile a Perino sulla base dei documenti, rimangono solo le pitture delle pareti del corridoio.²³

Il confronto con la decorazione di una parete del corridoio della Cagliostro, per quanto in cattivo stato di conservazione, mostra alcune variazioni rispetto al progetto, per esem-

- 19 C. WITCOMBE, *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilege in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Brill, Leiden, Boston 2004, pp.111-134, pp.154-159.
- 20 P. POUNCEY, J. A. GERE, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Raphael and his circle*, London 1962, n. 182; F.M. ALIBERTI GAUDIOSO, E. GAUDIOSO, op. cit., vol. 2, scheda n. 43, p.71.
- 21 F.M. ALIBERTI GAUDIOSO, E. GAUDIOSO, *Ivi*, scheda n. 29, p.46.
- 22 *Ivi*, p.70.
- 23 *Ivi*, vol. 1, pp.37-38; E. PARMA ARMANI, op. cit., pp.209; pp.297-98.

pio la mancanza del pergolato centrale.²⁴ Al contrario, i due disegno seguono fedelmente la decorazione della Loggia di Giovanni: si può allora immaginare che Luzio abbia copiato i soggetti dagli affreschi e i cambiamenti siano stati apportati nel corso dell'esecuzione. Si circostanza così la ripresa, altrimenti evidente solo per il dato stilistico, dei moduli decorativi del primo Cinquecento che caratterizza la produzione di Luzio, definita da ALIBERTI GAUDIOSO-GAUDIOSO come un vero e proprio revival di quella maniera che ha nella Stufetta e nella Loggetta Bibbiena i suoi esempi più tipici.²⁵

4. La riproposizione dei soggetti negli affreschi di villa Giulia (1553)

Con questo gruppo di opere vanno messi in relazione anche alcuni affreschi del portico semicircolare di villa Giulia, che si articola in tredici campate, di cui quella centrale costituisce l'accesso, decorate con divinità entro grottesche.

Nelle due campate che affiancano l'ingresso, gli affreschi, a fondo giallo, riprendono la composizione della Loggia di Giovanni con al centro un tempietto dal frontone triangolare con trofei d'armi. Le due pitture differiscono solo per l'aggiunta della divinità al centro: un personaggio su un carro identificabile con Nettuno e un personaggio con corazza su una sorta di piedistallo. Si ritrovano anche i due nastri intrecciati che delimitano superiormente la composizione. I pannelli verticali posti lateralmente hanno in comune con la loggia l'alternanza di cerchi e riquadri allungati e con la stampa la forma dei riquadri stessi.

Le due campate terminali verso il giardino sono decorate con lo stesso soggetto dell'altra stampa di Michele. Su un fondo giallo ricorrono la cornice esterna, i cigni, il pergolato e il drappo sovrastante. Nell'affresco del lato destro la parte centrale presenta una lacuna piuttosto ampia, cosicché non è possibile stabilire quale divinità fosse raffigurata; sull'altro lato vi è, invece, una figura maschile che regge una coppa nella mano destra, probabilmente Dioniso.

Le quattro campate presentano anche una diversa articolazione dello spazio: qui i personaggi sono inseriti in una decorazione complessa invece che entro un singolo tempietto. Rispetto agli affreschi del Vaticano e alle stampe di Michele mancano la parte della zoccolatura, che qui è intonacata di bianco per tutte le campate, e la lunetta, perché la volta a botte non lascia spazio a lunette. Ma le porzioni di decorazione riproposte dai modelli sono state copiate fedelmente.

Autore degli affreschi è Pietro Venale Mongardini da Imola, documentato dal 1546 al 1566 in Vaticano e in altre imprese decorative di commissione papale. Venale lavora alla villa dal 1553, mentre negli interni dell'edificio operano Taddeo Zuccari e Prospero Fontana.²⁶ Il pittore aveva già affiancato Taddeo l'anno precedente, in occasione della decorazione pittorica delle cosiddette stanze nuove dell'appartamento del cardinal Ricci in Vaticano,

24 F.M. ALIBERTI GAUDIOSO, E. GAUDIOSO, op. cit., vol. 2, p.47.

25 *Ivi*, p.21.

26 Per la decorazione di villa Giulia: J.A. GERE, "The Decoration of the Villa Giulia", in *The Burlington Magazine, Italian Painting between the Renaissance and the Baroque in Connection with the Manchester Exhibition*, Vol. 107 nr. 745, 1965, pp. 198-207; Gli affreschi della villa di papa Giulio III. Primi restauri (a c. di F. BOITANI), Tip. Monotipia Ferrante, Tivoli 1982, pp.4-5; Villa Giulia dalle origini al 2000 (a c. di A.M. MORETTI SGUBINI), L'Erma di Bretschneider, Roma 2000, p.8; F.M.C. SANTAGATI, Il museo nazionale etrusco di Villa Giulia, L'Erma di Bretschneider, Roma 2004.

dove, in uno studiolo, aveva copiato le vedute di Roma dipinte dallo Zuccari proprio a villa Giulia.²⁷

5. Un'altra ripresa: il taccuino di Girolamo da Carpi (1552-1553)

Nello stesso arco cronologico la lunetta con girali, cigni e teste alate si ritrova anche nel taccuino di Girolamo da Carpi conservato alla Biblioteca Reale di Torino e databile al 1552-53, che riproduce decorazioni tratte da monumenti antichi e opere cinquecenteschi. Sul foglio 41 la lunetta è disegnata nella sua metà destra: il riquadro in alto è lasciato vuoto e i motivi della cornice sono resi solo parzialmente. Altre quattro lunette della stessa loggia sono disegnate nel taccuino, ai fogli 41, 74 e 155.

Girolamo da Carpi può aver attinto ad altri disegni, una pratica che CANEDY sostiene essere alla base della maggior parte degli schizzi del taccuino, ed è noto almeno il disegno di Luzio del 1545.²⁸ Ma si può anche pensare che abbia visto la Loggia di Giovanni, dal momento che dal 1550 è citato come architetto in Vaticano per gli interventi nel cortile del Belvedere.²⁹

La riproposizione delle lunette della Loggia di Giovanni da Udine si inserisce nella scelta delle fonti cinquecentesche operata da Girolamo, circoscritta a numero limitato di artisti: Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Giulio Romano, Giovan Francesco Penni, Polidoro e Maturino, Parmigianino, Michelangelo, Daniele da Volterra. Come ha rilevato CANEDY gli autori a cui Girolamo si rifà sono, nella maggior parte dei casi, quelli che Giovan Battista Armenini indica come esempi da imitare per apprendere correttamente il disegno e la pittura.³⁰

Per quanto riguarda le decorazioni a grottesca, Girolamo copia in primo luogo dalle Logge di Raffaello, che tra i modelli è in assoluto quello a cui si riferisce il maggior numero di disegni e che Armenini definisce "esempio universale" per la decorazione dei loggiati, perché "la novità de grottesche e stucchi", riportati in luce da Giovanni da Udine e che gli valsero l'incarico da parte di Raffaello a sovrintendere ai lavori, si rivelò perfettamente adeguata agli spazi di un loggiato, che essendo formato da archi e pilastri "su quelli ogni capricciosa invenzione si confà di cose allegre, purché faccia ricchezza ed ornamento".³¹ Altre fonti per il disegnatore sono Castel Sant'Angelo (sale di Amore e Psiche, del Perseo e Paolina), l'atrio del torso del Belvedere e la volta della sala dei Pontefici, anch'essa descritta da Armenini nel terzo libro, dedicato alle pitture delle volte.³²

27 J. S. ACKERMANN, *The Cortile del Belvedere*, (Studi e Documenti per la Storia del Palazzo Apostolico Vaticano, Vol. 3), Biblioteca apostolica vaticana, Città del Vaticano 1954, pp.79-80; J.-M. MARTIN, "Un grand bâtisseur de la Renaissance: le cardinal Ricci de Motepulciano (1497-1574)", in *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, Vol. 86 nr. 1, 1974, pp.251-275.

28 N. W. CANEDY, *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, The Warburg Institute, University of London, London; E.J. Brill, Leiden 1976, pp.15-18.

29 J. S. ACKERMANN, *op. cit.*, p.76.

30 N. W. CANEDY, *op. cit.*, pp.15-18.

31 G. B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura* (a c. di M. Gorreri), (Collana I millenni), Einaudi, Torino 1988, libro III, capitolo IX, pp.204-208.

32 *Ivi*, libro III, pp.181-185.

6. Una possibile cronologia per le stampe di Michele Greco

Come si è visto, i soggetti dagli affreschi di Giovanni da Udine conoscono una fortuna particolare nello stesso arco cronologico: i progetti per Castel Sant'Angelo si collocano tra 1545 e 1546, gli affreschi di villa Giulia vengono eseguiti nel 1553 e Girolamo realizza il suo taccuino tra 1552 e 1553.

Manca, invece, una data precisa per le incisioni. Uno dei tre esemplari della seconda stampa dell'Istituto Nazionale per la Grafica è datato 1576, ma è verosimile che il primo stato risalga ad alcuni decenni prima. Le opere datate dell'incisore si collocano tutte tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta, ma anche volendo ipotizzare che alcune delle stampe non datate siano eseguite in anni successivi, occorre tenere presente che il suo nome scompare dagli atti della Corporazione dei pittori dopo il 1561.³³

Gli atti della Corporazione attestano anche la conoscenza diretta tra Michele Greco e Pietro Venale, che tra il 1549 e il 1561 partecipano frequentemente alle stesse sedute e anche Luzio Romano figura negli elenchi della Corporazione. Inoltre, entrambi sono collaboratori di Perino del Vaga: con lui Greco lavora a Castel Sant'Angelo per la pittura di alcuni stendardi e Venale è citato in un pagamento del 1 novembre 1546 insieme a Perino e Antonio da Vignone per stucchi e pitture della nicchia della finestra della quinta campata delle Logge raffaellesche.³⁴

Documentate le relazioni tra l'incisore e gli altri artisti coinvolti nella ripresa dei motivi della Loggia (con la sola eccezione di Girolamo da Carpi), sembra probabile collocare le stampe negli anni in cui si vanno realizzando i disegni e gli affreschi, tra il 1545 e il 1553.

Oltre al problema cronologico, si pone anche la questione relativa al modello diretto delle stampe: le diverse riprese dei soggetti in questione inducono a pensare che l'incisore possa aver attinto a disegni a lui contemporanei piuttosto che agli affreschi. Come si è già evidenziato, la stampa con i cigni accosta un riquadro e una lunetta che negli affreschi di Giovanni da Udine sono dipinti in due distinte campate: un fatto che si spiegherebbe facilmente ipotizzando che Greco abbia utilizzato i due disegni di Luzio realizzati su fogli separati e li abbia accostati nella stessa stampa sapendo quale fosse la fonte originaria, ma senza averla copiata direttamente.

7. Il modello arriva in Francia: Domenico del Barbieri

Pietro Venale, uno dei più attivi pittori di grottesche nei palazzi vaticani, lavora anche su commissione del cardinale Ricci e sono stati rilevati possibili contatti e scambi di maestranze tra il suo palazzo di via Giulia e la villa di Giulio III.³⁵ L'impresa decorativa del palazzo Ricci (1553-1555) assume una certa rilevanza in questo contesto per la presenza, tra i collaboratori di Giulio Mazzoni, di maestranze francesi come Ponsce Jacquiot e Marc Duval, autore di quattro stampe con grottesche. Il Mazzoni aveva lavorato anche nel palazzo del cardinale Capodiferno (1551-1553), dove Pugliatti ipotizza la presenza di maestranze francesi prove-

33 G.-M. LEPROUX, *op. cit.*, pp.293-348.

34 N. DACOS, *op. cit.*, pp.141-142.

35 T. PUGLIATTI, *op. cit.*, pp.122-123.

nienti direttamente da Fontainebleau.³⁶ Si tratta molto probabilmente di una scelta legata ai soggiorni francesi dei due cardinali committenti.³⁷

Se questi e altri cantieri accolgono nella loro decorazione le novità elaborate a Fontainebleau pur rielaborandole, è altrettanto vero che possono essere anche il luogo in cui gli artisti francesi vengono messi a parte della cultura figurativa diffusa non solo grazie alla conoscenza diretta tra artisti ma anche mediante disegni e stampe, andando ad aggiungersi al canale delle ben note imprese editoriali romane e all'arrivo in Francia degli artisti chiamati a decorare il palazzo di Fontainebleau.

I legami personali tra gli artisti attivi in questa cerchia sono dunque molteplici e, soprattutto, forniscono una traccia per i possibili canali di scambio tra la cultura italiana e quella francese, un collegamento immediato tra artisti che PARMA ARMANI ha evidenziato in merito ad artisti più celebri, quali Perino del Vaga, Primaticcio, Luca Penni.³⁸

Questa fitta rete di rapporti tra Roma e Fontainebleau rende meno stupefacente la presenza nella serie di grottesche incisa da Domenico del Barbieri della lunetta con il mascherone, parzialmente rielaborata nel soggetto e di formato rettangolare.³⁹ Che Domenico sia informato sulla cultura romana contemporanea è confermato da un'altra stampa della serie,⁴⁰ che è il montaggio di due incisioni di Enea Vico della serie delle *Leviore*.⁴¹ La produzione incisoria della scuola di Fontainebleau è tutta compresa negli anni 1542-1548,⁴² segno che l'aggiornamento dell'incisore sulle novità italiane era pressoché immediato.

Conclusioni

Le stampe di Michele vengono incise, dunque, intorno agli anni Cinquanta, quando sembra rinascere una grande attenzione per i modelli di primo Cinquecento nella pittura ad affresco. Negli anni 1554-56 si realizzano anche i disegni acquerellati delle Logge vaticane, 104 fogli del Codice miniato 33 oggi conservato alla Nationalbibliothek di Vienna, eseguiti da Giovanni Battista Armenini e altri artisti: un'opera di copia senza precedenti organizzata dall'antiquario mantovano Jacopo Strada e destinata ai Függer di Anversa e a Filippo di Spagna.⁴³

36 *Ivi*, pp.117-136.

37 Giovanni Ricci di Montepulciano iniziò la sua carriera alle dipendenze del cardinale Antonio dal Monte, poi eletto papa come Giulio III; le sue numerose missioni diplomatiche lo portarono anche in Francia, dove nel 1542 incontrò Capodiferro. Girolamo Capodiferro fu nunzio apostolico presso la corte francese negli anni 1541-1543, 1547 e 1550 (J.-M. MARTIN, *op. cit.*, pp.251-275; T. PUGLIATTI, *op. cit.*, pp.117-136).

38 E. PARMA ARMANI, *op. cit.*, pp.177-184.

39 H. ZERNER, *Ecole de Fontainebleau: gravures, Arts et métiers graphiques*, Paris 1969, n. 16. Domenico del Barbieri, pittore, stuccatore, scultore e incisore, arriva a Fontainebleau al seguito di Rosso Fiorentino e continua a lavorare nell'equipe di Primaticcio fino al '50 a Meudon e Fontainebleau (*Ivi*, p. 276; La gravure française à la Renaissance, pp.465-466; *Primaticcio: un bolognese alla corte di Francia*, catalogo della mostra tenuta a Bologna [a c. di D. CORDELLIER], Milano 2005, pp.45-47).

40 *Ivi*, n. 22.

41 J. SPIKE, *op. cit.*, nn. 485, 489.

42 H. ZERNER, *op. cit.*, pp. 35-39; S. BOORSCH, "Les gravures de l'Ecole de Fontainebleau", in *La gravure française à la Renaissance*, pp.79-93.

43 G.B. ARMENINI, *op. cit.*, libro I, cap. VIII, pp.75-86; libro III, cap. IX, pp.204-208.

Gli ambienti scelti da Michele Greco si rivelano, dunque, come capisaldi riconosciuti della tradizione decorativa romana cinquecentesca sia dagli artisti che dalla trattatistica. Si spiega forse così la scelta inconsueta di proporre un ciclo decorativo attraverso delle stampe di riproduzione e non più come semplice repertorio.

Bibliografia

- ACKERMANN, J.S., *The Cortile del Belvedere*, (Studi e Documenti per la Storia del Palazzo Apostolico Vaticano, 3), Biblioteca apostolica vaticana, Città del Vaticano 1954.
- ARMENINI, G.B., *De' veri precetti della pittura*, a cura di M. Gorreri, (I millenni), Einaudi, Torino 1988.
- BERNINI PEZZINI, G., MASSARI, S., PROSPERI VALENTI RODINÒ, S., *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica* (catalogo della mostra tenuta a Roma), Quasar, Roma 1985.
- BERTOLOTTI, A., *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, G. Mondovi, Mantova 1886.
- BYRNE, J.S., "Some Attributions Undone", in *Master Drawings*, Vol. 13 nr. 3, 1975, pp.240-319.
- CALZONA, L., "La Gloria de' Prencipi". *Gli Sforza di Santaflora da Proceno a Segni*, De Luca, Roma 1996.
- CANEDY, N. W., *The Roman Sketchbook of Girolamo da Carpi*, The Warburg Institute, University of London, London; E.J. Brill, Leiden 1976.
- DACOS N., *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, II edizione, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1986.
- DACOS, N., "La vocation classiques des Loges de Raphaël", in Giovanni Volpato. *Les Loges de Raphaël et la Galerie du Palais Farnèse* (a c. di A. GILET), catalogo della mostra tenuta a Tours, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp.29-41.
- DAVIDSON, B., "Introducing Michaeli Grechi Lucchese", in *The Art Bulletin*, Vol. 46 nr. 4, 1964, pp.550-552.
- DE JONG, M., DE GROOT, I., *Ornamentenprenten in het Rijksprentenkabinet. I vol. 15de & 16de Eeuw*, Staatsuitgeverij, Amsterdam 1988.
- GERE, J. A., "The Decoration of the Villa Giulia", in *The Burlington Magazine*, Italian Painting between the Renaissance and the Baroque in Connection with the Manchester Exhibition, Vol. 107 nr. 745, 1965, pp.198-207.
- Gli affreschi della villa di papa Giulio III. Primi restauri, a cura di BOITANI F., Tip. Monotipia Ferrante, Tivoli 1982.
- Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione, 1543-1548 (catalogo della mostra tenuta a Roma, a c. di ALIBERTI GAUDIOSO F.M., GAUDIOSO E.), De Luca, Roma 1981.
- HEWETT, E., "Deux artistes français du 16e siècle à Rome", in *Gazette des Beaux Arts* Nr. 1, 1928, pp.213-227.
- Italian masters of the sixteenth century: Enea Vico* (The Illustrated Bartsch, 30), (a c. di J.SPIKE), Abaris Books, New York 1985.

- La gravure française à la Renaissance à la Bibliothèque nationale de France, catalogo della mostra tenutasi a Los Angeles e Parigi, Grunwald center of the graphic arts, Los Angeles 1994.
- LANDAU, D., PARSHALL P., *The Renaissance Print: 1470-1550*, New Haven, London 1994.
- L'École de Fontainebleau (catalogo della mostra tenuta a Parigi), Editions des Musees Nationaux, Paris 1972.
- LEPROUX, M., "La corporation romaine des peintres «et autres» de 1548 à 1574", in *Bibliothèque de l'École de Chartres*, Vol. 149 nr. 2, 1991, pp.293-348.
- LINZELER, A., *Inventaire du fonds français. Graveurs du 16. siècle, Androuet du Cerceau-Leu*, Vol. 1, Bibliothèque nationale, Paris 1932.
- MARTIN, J.-M., "Un grand bâtisseur de la Renaissance: le cardinal Ricci de Motepulciano (1497-1574)", in *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, Vol. 86 nr. 1, 1974, pp.251-275.
- MILLER, E., *Sixteenth-Century Italian Ornament Prints in The Victoria and Albert Museum*, V&A Publications, London 1999.
- PARMA ARMANI, E., *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Sagep, Genova 1997.
- POUNCEY, P., GERE J.A., *Raphael and his circle: Giulio Romano, G. F. Penni, Perino Del Vaga, Giovanni Da Udine, Tommaso Vincidor, Polidoro Da Caravaggio, Baldassarre Peruzzi, Timoteo Viti and Girolamo Genga also Sebastiano Del Piombo*, (Italian drawings in the Department of prints and drawings in the British Museum), The Trustees of the British Museum, London 1962.
- Primiticcio: un bolegnese alla corte di Francia*, catalogo della mostra tenuta a Bologna (a c. di D. CORDELLIER), Milano 2005.
- PUGLIATTI, T., *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1984.
- SANTAGATI, F.M.C., *Il museo nazionale etrusco di Villa Giulia*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2004.
- SHEARMAN, J., *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, Yale University Press, New Haven, London 2003.
- The works of Marcantonio Raimondi and of his school* (The Illustrated Bartsch, 27), (a c. di OBERHUBER, K.), Abaris Books, New York 1978.
- Villa Giulia dalle origini al 2000* (a c. di MORETTI SGUBINI A.M.), L'Erma di Bretschneider, Roma 2000.
- ZERNER, H., *Ecole de Fontainebleau: gravures*, Arts et métiers graphiques, Paris 1969.
- WITCOMBE, C., *Copyright in the Renaissance: Prints and the Privilege in Sixteenth-Century Venice and Rome*, Brill, Leiden, Boston 2004.
- WITCOMBE, C., *Print publishing in Sixteenth century Rome: growth and expansion, rivalry and murder*, Harvey Miller Publishers, London, Turnhout 2008.

Krisztina Lamos M.

The Poetry of Jewish Women in Italy, especially in Venice and Rome. The Rebirth (Renaissance) of Women's Literature and Art of Writing in the 11th-17th Century

First of all, we have to make a definition about this period, right after the middle ages, and we need to examine the foundation of the feminine literature. There we can find two strong lines: Biblical poetry of women and Greek poetry.

Even if we know, that in the Assyrian Empire, in Babylonia, and in Egypt also existed poetesses, who wrote poems, hymns¹, we can say, that two mainstream lines were significant as a base of the middle-ages and the late after period's poetry. The first is Deborah's song, Hannah's prayer, Miriam's dance and the second one is Sappho and her followers². This background is very important because of the personal examples, and also from spiritual appointments. After the ancient ages, the poetry of women almost ended. In the middle ages, a huge silence arrived, an almost total passivity, in general in the literature. We can find, that the poetry is on the level of whispering in this period, and nine, ten centuries passed away in this silence, when muses were just listening, or they had only few words as a message, for only some poets³.

This phenomenon has several reasons. Two statements we can make. The first thousand years after Christ. in Europe, in the Middle- East, and in North Africa is the time of growth of Christianity and the birth of Islam. The map of religions is under formation. This is the time of territorial wars, the settlements of the great - and also the smaller - empires, the very beginning of the birth of nations, even if we are very far from the exact national definitions⁴. The break down of the big silence is in the 11th-12th century.

As timing the rebirth of the feminine poetry, the border-line is between the middle-ages and the new- ages, and this story started in this period, in the 9th century. Why can we say this? Because we can see a great awakening in some points:

(1.) From the *Geniza of Caire*, we know that in this period, there are several women teachers in the Jewish community, who were corresponding with their rabbis, and with the parents of their pupils. These sources attest a strong spiritual opening of women. Even the

- 1 In Babylon, at the end of the 2800. B.C, Acadian women p. ex. Enhedouana, the daughter of king Sargon wrote a long hymn *Inanna's victory under Ebih* and Inib- Sarri, daughter of king Zimri-Lim also wrote poems of war, JEAN BOTTERO, SAMUEL NOAH KRAMER: *Lorsque les dieux font l'homme, Mythologie mésopotamienne*, Gallimard, Paris 1989. pp.220-221, Egypt: "A Book of Women Poets from Antiquity to Now" (ed. by ALIKI and WILLIS BARNSTONE), Schokenbook, New York 1980, in MICHELE BITTON: *Poétesse et Lettrées juives- une mémoire éclipsée*, Édition Publisud, Paris 1999, pp.38-39.
- 2 Sappho (VII-VI.B.C) had nine books of poems and she was named by Plato the 10th Muse
- 3 Banu Qurayza, Kashmuna, Smuel Ha'Nagid, wife of Dounash, Tudeliai Benjamin of Tudelia
- 4 The birth of nations in traditional historical view is in the XVIII- XIX.A.C.

- letters can not make part of literature, we can see, that they were written in excellent style by the hand of scholar- women⁵.
- (2.) Also in this time, in Andalusia, Spain, Muslim women wrote poems, slaves and rich, too⁶.
 - (3.) In the 11th century, Rashi was born in France, Troyes⁷. Rashi was the rabbi who first broke down the walls between masculine, and feminine roles in culture and science, when he started to teach his three daughters about Talmudic studies, and gave pens into their hands, not only to copy manuscripts, but to encouraged them to write their own thoughts and experiences about the Jewish community, traditions, life, events, and feasts.
 - (4.) The first copied manuscripts, the first editions of books came out from the faculty of University Paris.

It's really sorrowful, that right after the death of Rashi, the first crusades began. Not so much time later, the expulsion arrived, the Jews were sent out from France (1392), Spain (1492) and also from Portugal (1497). They went to find their new homes to north, and to east, to the Netherlands, and to Italy, and to the territory of the Ottoman Empire. (Also in Italy, the Jewish community had had to move and go out from Sicily, from south to north. Into Italy, exactly into Rome, and Venice, after the great season of humanism, after the highest ages, the Jews arrived.

1. Some well known cultural details about this period

DANTE, PETRARCH, BOCCACCIO renewed the poetry, and opened a large window for a very different literature, as the monastery's lyre was before⁸. The poets of humanism, and the renaissance were all looking both for the spiritual highness and the love of life. The form of sonnet was born; all around a *dolce stil nuovo* started its existence. Women were not untouched. They reacted immediately to all new movements, and these new spiritual waves hadn't stopped before of their kitchen- doors, and also the ghetto's gates⁹.

In general, about the roles of women in this period. Social and financial positions. Big differences, hard circumstances. The style of a bourgeois, and the lifestyle of the very poor one's, and in between. The spiritual position of a woman in these centuries from the point of view of poetry. Two-sides position, double bondage: The portrait of a woman we can see, from one part is a very simple, very human existence, and from the other side a glorious, and pure being, almost a saint. The saint and the simple, love as a sin, and soon after love became an art. Rebirth and recreation from the base of antiquity. Plato, getting up of platonic ideas versus Aristotle. The significant women-portraits of poets, and the differen-

- 5 SÁNDOR SCHEIBER, *The Geniza studies*, Hildesheim, 1981, in David Kaufmann's Collection, MTA.
- 6 KATALIN KÉRI, *Holdarcú, karcsú ciprusok, Nők a középkori iszlámban*, TEX Terebess, Budapest 2003.
- 7 RABBI SHLOMO YITZAKI, the great scholar (1041-1105) in Maggie ANTON: *Rashi's Daughters*, Banot Press, Glendale, California 2005., Simon SCHWARZFUCHS, *Rashi de Troyes*, Albin Michel, Paris 1991.
- 8 JÁNOS KELEMEN, *Dante, Petrarca, Vico (Fejezetek az olasz irodalom és filozófia történetéből)* (ed. by JUDIT BÁRDOS), Áron és Brozsek, Budapest 2007.; TIBOR KARDOS, *Petrarca levelei*, Gondolat, Budapest 1962.
- 9 MEYER WAXMAN, *A History of Jewish Literature*, Vol. II., Bloch Publishing, New York, 1930, p.55.; GÜNTER STEMBERGER, *A zsidó irodalom története*, Osiris, Budapest 2001.

ces between them¹⁰. DANTE - Beatrice, PETRARCH - Laura, BOCCACCIO - Latvinia and the women of *The Decameron*. The “vulgar” poetry of GASPARA STAMPA (1523-1554), and VERONICA FRANCO, and the “ante litteram” saloons in Italy¹¹. Poetry of saints: SAINT CATHERINE OF GENOA, SAINT CATHERINE OF BOLOGNA¹² and VITTORIA COLONNA (1490-1547), VERONICA GAMBARA.¹³

2. Jewish women in Italy

As already we found, the consequently historical background can be found in the French, Spanish and Portuguese expulsion. Places of settlements, forming communities Venice and Rome. It would be worthy to divide this period - one part is before the establishment of the first ghetto and the other is after - but this time we set it aside. The position of the Jewish woman in society in this period within and outside of the community, literacy and its levels¹⁴. Women and their involvement in science. Writing as science. The dominance of religion in the Jewish poetry and art of writing. Let's consider the women of the era:

2.1 Giustina Levi Perotti (14th century)¹⁵

Miss PEROTTI is a legend or reality? Her relationship with PETRARCH and the 7th *Sonnet* as the answer of the poet¹⁶. The legend of Giustina LEVI PEROTTI had started in the 17th century when G.F. TOMASINI mentioned her name in his critics in 1635. He also adverted two sonnets that might had been written to PETRARCA by her as a peer and an enthusiastic young lady for what the poet possibly answered publicly in the 7th Sonnet. We do not know anything else about GIUSTINA LEVI PEROTTI, only this reference where the two sonnets can be found. Literary historians deny the entity of G.L. PEROTTI due to insufficient findings thus the whole legend will remain unexplored. Nevertheless, this would not weaken the fact that a poet in the 17th century would consider real and possible thing writing about a simple Jewish woman who

10 IMRE MADARÁSZ, “Nyugati napok, keleti éjszakák”, in *Kalandozások az olasz Parnasszuson*, Eötvös J., Budapest 1996; LEONARDO BRUNI, “Petarca élete” (transl. by EMIL KOLOZSVÁRI), in *Dante, Petarca, Boccaccio: Művészéletrajzok* (ed. by TIBOR KARDOS), Gondolat, Budapest, 1963.

11 MADARÁSZ, *Az érzékek irodalma*, Hungarovox, Budapest 2002.

12 DIANE ROBIN, ANNE R. LARSEN, CAROLINE LEVIN, *Encyclopedia of Women in the Renaissance, Italy, France, England*, ABC-CLIO Inc., Santa Barbara (Ca) 2007.

13 KATHARINA M. WILSON, *Women Writers of the Renaissance and Reformation*, The University of Georgia Press, Athens and London 1987.

14 S. HENRI, E.TAIZ, “Written out of history” p.117, in MICHELE BITTON: *Poétesse et Lettrées juives- une mémoire éclipse*, Édition Publisud, Paris 1999, p.59.

15 JOSEPH B. SERMONETA, «Lévi-Perotti Giustina», in *Encyclopedia Judaica*, 11:120, in MICHELE BITTON: *Poétesse et Lettrées juives- une mémoire éclipse*, Édition Publisud, Paris 1999, p.67.

16 This is the 7th sonett in Petrarch's *Canzoniere: La gola, el sonno e l'otioso piume*.

could have sent a letter to a well-known poet in her era of the 14th century in a form of a sonnet¹⁷.

The sonnet of ROSA LEVI sent to LUIGI GROTTA, a poet in Venice can be considered to the fille herself undeniable from 1510. There are also others who would deserve more attention but are only mentioned occasionally even in the Jewish literature missed out from most of the historical portrayals as well.

- (1.) ESTELLINA CONAT in Mantova was known as the first publisher or printer. (Probably non of these words would fit to that age, rather it could be called printer-distributor).
- (2.) POMONA DE MODENE corresponded about science with Rabbi David Immola.
- (3.) FIORETTA DE MODENE was well educated of Zohar and wrote a study about Rambam.
- (4.) BENVENIDA ABRAVANEL who was hired as a governess to the daughter of the King of Napoli prepared diary type of notes that can be seen today enriching the memories of the history of culture.
- (5.) DONA GRACIA NASI was a spirited responder who gave a lot to the Jewish community even in terms of sponsorship.¹⁸

The women of this era had been involved in an extensive correspondence throughout Europe in general. In Italy as well as in the nearby Ottoman Empire many women took an important role in the commercial and diplomatic relationships.¹⁹ Parts of their letters were preserved till now. Like the commercial offer of cosmetics from ANNA LA JUIVE CATHERINA ANTONACCI or the letter of ESPERANZA MALCHI, the lady chamberlain of the Sultan of Constantinople that was written to I. Elizabeth, Queen of England in November 16, 1599. Back in Italy in the 16th and 17th century there were two ladies whose literal activity is worthy of discussion: DEBORAH ASCARELLI and SARA COPIO SULLAM.

DEBORAH ASCARELLI was the first lady poet whose book had been published.²⁰ She was living in Rome with her husband, Giuseppe Ascarelli, a wealthy merchant, also an elder of the Jewish community whose forefathers were Spaniards taking the position of the Jewish leaders in a Catalan Jewish community in Rome. Deborah translated liturgical songs and prayers from Hebrew to Italian but there were also two sonnets in her book (*Labitacolo degli Oranti* or in Hebrew *Maon ha-Shoalim*). One of them was *Il Ritratto di Susanna* that was inspired by the apocryphals. (Based on the book of *Susanna and the Elders*). The other is *Quanto ein me di Celeste*, a poem reflecting her own feelings that is in accordance also in

17 Other sources, bibliography of GIUSTINA LEVI-PEROTTI: BORGOGNONI, *Le Rime di Francesco Petrarca*, pp.22 et seq., Modena 1711.; CARDUCCI, *Rime di Francesco Petrarca*, pp.3-4, Leghorn 1876; CRESCIMBENI, *Dell' Istoria della Volgar Poesia*, iii. 164 et seq., Venice 1730.; FOSCOLO, *Opere Edite e Inedite*, x. 409, Florence 1859; KAYSERLING M., *Die Jüdischen Frauen in der Geschichte, Literatur und Kunst*, Leipsic, 1879.; "Morici, Giustina Levi-Perotti e le Petrarchiste Marchigiane", in *Rassegna Nazionale*, Aug., 1899. PESARO, *Donne Celebri Israelite*, in *Il Vessillo Israelitico*, 1880, p.376; QUADRIO, *Della Storia e della Ragione d'Ogni Poesia*, i.-ii. 187-188 194, 195, Milan; TIRABOSCHI, *Storia della Letteratura Italiana*, v. 581, Florence; ZENO, *Dissertazioni Vossiane*, i. 257b in *Jewish Encyclopedia*.

18 CECIL ROTH, *Dona Gracia Nasi /Claude Bonnafont*, Liana Levi, Paris 1990.

19 HOWARD ADELMAN, "Finding Women's voices in Italian Jewish Literature", in JUDITH BASKIN, *Women of the World, Jewish Women and Jewish Writing*, Detroit, Wain State University Press, 1994, p.63.

20 PELLEGRINO ASCARELLI, "Debora Ascarelli poetessa", Rome, Sindicato Italiano Arti Grafiche, 1925 in MICHELE BITTON, *Poëtesse et Lettrées juives- une mémoire éclipse*, Édition Publisud, Paris 1999, p.71.

formality to the lyre model of PETRARCH, the sonnet. The book was ready between 1537 and 1540, published in Venice in 1601 or according to other sources in 1609²¹.

SARA COPIO SULLAM published her first poems in 20 years later. She was born in 1592 in Venice and died there in 5th Adar (that was 14th February that year) in 1641. She was the oldest daughter of Simon and Rebecca Copio. According to the *British Encyclopedia* her father was the man of culture gaining the honour of the community. Sara was not yet 15 when he died and she could already read the Latin and Greek classics, the *Holy Scriptures* and the Spanish literature, all in their language of origin. She had gained full marks for her own Italian poems to this time. This outstanding intellect was hand in hand with a very kind personality, musical sensitivity with a rarely beautiful, sweet voice, ability to improvise as well as a compassionate nature that defined her social character. All these attitudes made her able to lead a saloon later.

LEON OF MODENA, the Rabbi of Venice and the leader of the community that time offered to Sarah the drama of Salamon USQUE, named *Esther* that he translated from Spanish. At the same time, an epic piece of poetry with the same name was written by ANSALDO CEBÁ, a monk of Genova. Reading this poem Sara was not only admired but also thankful for writing with such love about a Jewish heroine by a Christian author. She sent a thanks letter to the monk expressing her feelings.

This step resulted in a four year long correspondence and a deep friendship between them where the unconcealed desire of him was the conversion of Sara to the Christian faith. But the girl has defended her faith and religion with enthusiastic faithfulness lining up convincing and logical reasons so CEBÁ decided to leave off his intention to convert her and kept their friendship. According to the available sources they never met but sent small gifts, books, portrays to each other with information about the events of their life, moreover their late letters were full of metaphors and intimacy as well. CEBÁ was thirty years older than Sara. His letters were published in 1623 as a collection, but the answers of Sara were left out probably due to the pressure of inquisition.

Sara was married to Jacob Sullam in 1614, a wealthy and highly educated tradesman of Venice who was the supporter and partner of her literary and cultural activity. Their daughter was born in 1615 but died few months later. The first record of her saloon is dated back to 1621 when Baldassar BONIFACIO, a priest was among her visitors. He then became a regular guest of her house.

The house of Sara was an *ante litteram* saloon where they held readings, conversations, musical afternoons and nights resulting in the forming of new relationships and bringing of new visitors. Undeniably there had to be measurable religious disputes as well since Baldassar BONIFACIO publicly charged Sara in a pamphlet called *Discorso* accusing her of denying the immortality of the spirit. The immortality of the spirit was basically a Christian dogma and denying it was regarded as a major sin in the Christian Church that resulted in the immediate and extreme punishment of the clergy.

Sara defended herself in a manifesto. Till that time she did not (or could not) publish openly, but this short writing was printed with the title of *Manifesto sull'immortalità*

21 Other sources, bibliography of DEBORA ASCARELLI: A. PESARO, "Alle Donne celebri Israelite," in *Il Vessillo Israelitico*, 29 (1881), 34-37 and 67-68 (reprinted with many modifications by PELLEGRINO ASCARELLI, *Deborah Ascarelli Poetessa*, Rome, 1925). Modern translations of ASCARELLI's poems by VLADIMIR RUS appear in SONDRA HENRY and EMILY TAITZ, *Written Out of History: A Hidden Legacy of Jewish Women Revealed Through Their Writing And Letters*, 1978, pp.130-31.

dell'anima. The answer was so powerful and sarcastic vignette and displayed such a clear and logical thinking that drew the attention to her and from that time on her many poems were published in Italian. Sara has sent *Manifesto* to CEBA who was already an elderly and sick man so he could answer months later. He died in 1623.

Sara was opposed by many because of *Manifesto* (by Christians and Jews alike). In 1625 an unknown person defended her against calumnies and offense in a manuscript titled *Codice di Ciulia* ranking her among the greatest poetess of the 16th century. Sara continued writing her own poems, references and reflections to the works of JOSEPHUS, ARISTOTLE AND DANTE. In 1641 she lost her life during a severe fever that lasted for three months. She was buried in Venice where her tomb still can be found in the old cemetery by the side of Lido. Her gravestone and epitaph was made by MODENA²².

Her art still awaits of translation and working up. This would be important not only because it has not been done yet undeservingly (but the beauty of her lyre would give enough reason to deal with them), but because through that the features of post-Petrarch Renaissance would have been visioned much clearly as well as the spiritual entrance to the new era that happened that time.

Nevertheless the main reason to get to know better the poetry of Sara and her contemporaries is to have a more honest picture of this age. The fact is quite thoughtful that at the end of the dark middle age and the beginning of the early new age a woman (as not the only one) before the emergence of the thoughts of feminism (equal rights) out of a prejudicial position in view of gender and religion could compose an abiding coinage having a meaning even for the people of the 21st century. Moreover, she established the foundation of the Christian-Jewish dialogue. Her motivations, thoughts and reasons had remained valid and topical. Getting to know this would not only been worthy for these reasons but rather necessary.

Bibliography

ADELMAN, H., "Finding Women's voices in Italian Jewish Literature", in: BASKIN J., *Women of the World, Jewish Women and Jewish Writing*, Detroit, Wain State University Press, 1994.

ANTON, M.: *Rashi's Daughters*, Banot Press, Glendale, California 2005.

ASCARELLI, P, "Debora Ascarelli poetessa", Rome, Sindicato Italiano Arti Grafiche, 1925 in BITTON, M.: *Poétesse et Lettrées juives- une mémoire éclipsée*, Édition Publisud, Paris 1999, p.71.

BITTON, M., *Poétesse et Lettrées juives- une mémoire éclipsée*, Édition Publisud, Paris 1999.

BORGOGNONI, A., *Le Rime di Francesco Petrarca*, pp. 22 et seq., Modena 1711.

BOTTERO, J.-KRAMER, S.N., *Lorsque les diuex font l'homme, Mythologie mésopotamienne*, Paris, Gallimard, 1989.

BRUNI, L., "Petrarca élete", in *Dante- Petrarca-Boccaccio, Művészéletrajzok*, Gondolat Kiadó Budapest, 1963. Translated by KOLOZSVÁRI G. Emil

22 ERNEST DAVID, "Sara Copia Sullam- une héroïne juive au XVIIe. Siècle", Lib. Wittersheim et Cie, Paris 1877, in MICHELE BITTON, *Poétesse et Lettrées juives- une mémoire éclipsée*, Édition Publisud, Paris 1999, p.75. ; www.my.jewishlearning.com/culture

- CARDUCCI, G., *Rime di Francesco Petrarca*, pp. 3-4, Leghorn 1876.
- CRESCIMBENI, G.M., *Istoria della Volgar Poesia*, iii. 164 et seq., Venice 1730.
- DAVID, E., "Sara Copia Sullam- une héroïne juive au XVIIe. Siècle", Lib. Wittersheim et Cie, Paris 1877. in: BITTON M.: *Poétesse et Lettrées juives- une mémoire éclipsée*, Édition Publisud, Paris 1999.
- Encyclopedia Judaica* (JOSEPH B. SERMONETA), "Lévi- Perotti Giustina", in *Encyclopedia Judaica*, 11:120, in BITTON, M., *Poétesse et Lettrées juives- une mémoire éclipsée*, Édition Publisud, Paris 1999.
- FOSCOLO, U., *Opere Edite e Inedite*, x. 409, Florence 1859.
- HENRI, S.–TAIZ E., "Written out of history" in: BITTON M.: *Poétesse et Lettrées juives- une mémoire éclipsée*, Édition Publisud, Paris 1999.
- KARDOS, T. (ed.), *Petrarca levelei*, Gondolat Kiadó, Budapest 1962.
- KAYSERLING, M., *Die Jüdischen Frauen in der Geschichte*, Literatur und Kunst, Leipsic, 1879.
- KELEMEN, J., *Dante- Petrarca- Vico, (Fejezetek az olasz irodalom és filozófia történetéből)* (ed. by J. BÁRDOS), Áron–Brozsek, Budapest 2007.
- KÉRI, K., *Holdarcú, karcsú ciprusok, Nők a középkori iszlámban*, TEXTerebess, Budapest 2003.
- MADARÁSZ, I., "Nyugati napok, keleti éjszakák", in *Kalandozások az olasz Parnasszuson*, Eötvös J. Kiadó, Budapest 1996.
- MADARÁSZ, I., *Az érzékek irodalma*, Hungarovox, Budapest 2002.
- "Morici, Giustina Levi-Perotti e le Petrarchiste Marchigiane", in *Rassegna Nazionale*, Aug., 1899.
- PESARO, A., "Alle Donne celebri Israelite," in *Il Vessilio Israelitico*, 29.,1881. (reprinted with many modifications by Pellegrino ASCARELLI, *Debora Ascarelli Poetessa*, Rome, 1925).
- PESARO, A., *Donne Celebri Israelite*, in *Il Vessillo Israelitico*, 1880.
- QUADRIO, F.S., *Della Storia e della Ragione d' Ogni Poesia*, i.-ii. 187-188 194, 195, Milan.
- ROBIN, D.–LARSEN A.R.–LEVIN C., *Encyclopedia of Women in the Renaissance, Italy, France, England*, ABC-CLIO Inc. Santa Barbara, California, USA 2007.
- ROTH, C., *Dona Gracia Nasi /Claude Bonnafont*, Liana Levi, Paris1990.
- SCHWARZFUCHS, S., *Rashi de Troyes*, Albin Michel, Paris 1991.
- STEMBERGER, G., *A zsidó irodalom története*, Osiris Kiadó, Budapest 2001.
- TIRABOSCHI, G., *Storia della Letteratura Italiana*, v. 581, Florence;
- WAXMAN, M., *A History of Jewish Literature*, Vol. II., Bloch Publishing, New York, 1930.
- WILSON, K.M., *Women Writers of the Renaissance and Reformation*, The University of Georgia Press, Athens and London 1987.
- www.jewishencyclopedia.com
- www.myjewishlearning.com/culture
- ZENO, A., *Dissertazioni Vossiane*, i. 257b.J in *Jewish Encyclopedia*.

Judit Nahóczky

Cubismo e futurismo – la visione boccioniana

L'occasione del centenario futurista ha dimostrato che alcune questioni e problemi relativi al movimento non sono stati ancora sufficientemente chiariti. Tra questi si può menzionare il rapporto tra cubismo e futurismo. Si tratta di due tendenze di rilievo dell'avanguardia che hanno influenzato altre tendenze artistiche. Sia il cubismo che il futurismo hanno avuto influenza tra l'altro sul Dada, e dal Futurismo ancora oggi molti pittori traggono ispirazione. Oggi uno dei punti nevralgici nella percezione del futurismo è la questione se e quanto il cubismo abbia influenzato la nascente pittura futurista negli anni 1909-1910.

Il cubismo è nato in Francia, in quella Parigi che nella seconda metà dell'Ottocento ha sottratto definitivamente all'Italia il primato nelle belle arti. Parigi è diventata la capitale artistica dell'Europa. La mèta del grand-tour degli artisti – anche di quelli dell'Europa Orientale – si è spostata da Roma a Parigi.

Non a caso molte delle grandi tendenze dell'avanguardia del primo Novecento sono sbocciate nella capitale francese che è diventata una vera fucina dell'arte.

Nel 1907 PICASSO ha dipinto *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)*, la prima pittura cubista che ha tenuto nel suo studio di Bateau-Lavoir per qualche tempo, facendola vedere solo a poche persone. La prima opera cubista è stata preceduta dalla presenza del termine cubismo che cominciava ad essere diffuso ancora con una certa titubanza dalle critiche solo nel 1909, con qualche accenno alle pitture di GEORGES BRAQUE composte di „piccoli cubi”.¹ BRAQUE e PICASSO lavoravano insieme su un linguaggio pittorico radicalmente nuovo già dal 1907, ma la rappresentazione ufficiale del cubismo verrà eseguita senza la loro presenza nel 1911 al Salone degli Indipendenti.

PICASSO è il primo a seguire la lezione cézanniana, cioè che „il percepire è sempre integrato da un sapere”, inoltre la tesi secondo la quale „l'atmosfera è piena e plastica quanto i corpi”.² In PICASSO l'equilibrio si sposta a favore del sapere: la struttura intellettuale supera il momento del vedere. La sua „volontà di costruire in vista di un'edificazione architettonica supera decisamente il momento del vedere”; nel caso di PICASSO, BRAQUE ed ancora alcuni cubisti „vale alla lettera la famosa frase cézanniana che appunto invita a rifare la natura con il cubo, il cono, il cilindro”. Nel loro caso il cubo, la piramide, la faccetta poliedrica diventano „i mattoni da costruzione per rifondare l'intera natura”. Nelle prima fase, chiamata analitica, a seguire questa strada sono loro due, PICASSO e BRAQUE, mentre gli altri maestri cubisti come JEAN METZINGER, ALBERT GLEIZES, FERNAND LÉGER e ROBERT DELAUNAY elaborano dei linguaggi differenti, forse meno profondi e più lontani dalla lezione cézanniana. Tra di loro il più influente per i futuristi sarà FERNAND LÉGER che lavora prevalentemente sul tema urbano-architettonico e utilizza una tavolozza molto vivace, ricordante quella dei fauves. Anche ROBERT DELAUNAY preferisce i temi urbani, con i quali tenta di rappresentare il moto, il movimento continuo: aspirazione, questa, che si incontra con le ricerche futuriste.

1 LOUIS VAUXCELLES, nel Gil Blas il 14 novembre 1908. In *Le Futurisme à Paris*. Catalogo d'esib., 20.

2 RENATO BARILLI: *L'arte contemporanea*, Feltrinelli, Milano 2007, p.103.

Il futurismo è tra i primi movimenti d'avanguardia del Novecento ed ha una storia particolare. Nel 1909 quando il poeta FILIPPO TOMMASO MARINETTI fece pubblicare il „Manifesto del Futurismo” nel parigino *Le Figaro*, non esisteva ancora il movimento. I germi cresceranno dal 1905 sul piano letterario, ma non su quello artistico. Sarà l'anno 1910 a dare un lancio alla pittura e poi alla scultura futurista. Qui avrà un ruolo qualificante UMBERTO BOCCIONI, pittore e scultore geniale ed autonomo che con altri quattro artisti, quali CARLO CARRÀ, GIACOMO BALLA, LUIGI RUSSOLO e GINO SEVERINI ha elaborato il concetto di pittura futurista prima nel „Manifesto della Pittura futurista”, poi nel „Manifesto tecnico”. In campo teorico il più preparato tra di loro era BOCCIONI. Tale preparazione si manifesterà nel corso degli anni seguenti, più precisamente in occasione della mostra futurista nella galleria Bernheim-Jeune a Parigi, nel febbraio del 1912.

Già il manifesto della pittura futurista ha scosso i nervi dei cubisti francesi, e la tensione con i futuristi italiani è cresciuta con il successo della mostra parigina. Infatti, con le elaborazioni teoriche che i futuristi definirono, sia per quanto riguarda l'eredità del neoimpressionismo, sia per il riferimento alla filosofia bergsoniana, i cubisti si sentivano privati della loro eredità plastica e della riflessione teorica sottostante. HENRI BERGSON, il filosofo francese, con la sua nuova concezione del tempo ebbe un'influenza molto significativa sia sugli artisti che sugli intellettuali del primo decennio del Novecento. Nella pittura dopo l'esaurimento della pittura dei fauves, con il cubismo si realizzava il ripensamento della pittura cézanniana fine-neoimpressionista. Vale a dire che il neoimpressionismo cézanniano e quello divisionista erano ancora tendenze vive nel primo decennio in tutta Europa. Anche i successivi futuristi, come LUIGI RUSSOLO, GIACOMO BALLA, GINO SEVERINI e lo stesso BOCCIONI in quegli anni tutti hanno seguito la strada del divisionismo italiano, quella di SEGANTINI, PREVIATI e PELLIZZA DA VOLPEDO. I cubisti invece partivano da CÉZANNE, dalla scomposizione dell'oggetto. A un certo punto però i due gruppi artistici si incontravano sia nella loro concezione teoretica riguardante l'idea dell'*élan vital* di BERGSON che in quella pittorica scaturita proprio da quell'idea. Era questa simultaneità nella ricerca di strade nuove da parte dei cubisti e dei futuristi che portava a uno scontro inconciliabile tra di loro. Sia i cubisti che i futuristi hanno rivendicato primato di aver scoperto nelle idee di BERGSON la possibilità di una nuova teoria artistica e quella della rappresentazione del moto. I nuovi tentativi pittorici si svolsero parallelamente negli anni 1910-1912, per questo non è possibile ricostruire la storia strettamente cronologica di quel periodo. Sappiamo per esempio che da parte dei cubisti c'erano diverse contraffazioni delle datazioni delle pitture per provare il primato dei loro tentativi. Una di queste pitture fu di MARCEL DUCHAMP, il *Nudo che scende sulla scala*, del 1912, realizzata nella seconda metà di quell'anno, e che è retrodatata a gennaio, cioè prima dell'inaugurazione della mostra futurista a Parigi. Ritornando un po' alla mostra: i cubisti, vedendo le pitture di BOCCIONI, RUSSOLO e CARRÀ, si sentivano privati dei loro risultati ed avendo come loro appoggio morale il famoso critico GUILLAUME APOLLINAIRE, hanno dato vita ad un acceso dibattito sulle colonne dei giornali parigini. BOCCIONI ha cercato di difendere la pittura futurista in modo abbastanza veemente.

Nel 1914 BOCCIONI ha pubblicato un libro in cui riassume la sua visione sulla pittura futurista e chiarisce le linee divisorie tra l'impressionismo-neoimpressionismo e futurismo, e tra cubismo e futurismo: in questo lavoro, tramite l'analisi dell'arte del PICASSO cubista, BOCCIONI sviluppa la sua concezione sul cubismo, evidenziando anche quello che divide il futurismo dal cubismo. Nella sua visione il cubismo di PICASSO „rappresenta la punta estrema del rin-

novamento impressionista”³. „Copia l’oggetto nella sua complessità formale,” poi lo decompone e ne numera i vari aspetti. Con questo metodo però non può figurare l’oggetto nella sua azione. L’enumerazione arresta la vita dell’oggetto, cioè il moto e con ciò uccide l’emozione. „Altrettanto facevano gli impressionisti con la luce. La uccidevano scomponendola nei suoi elementi spettrali”.

BOCCIONI riconosce che si tratta di fenomeni di un’analisi scientifica necessaria per il rinnovamento, ma bisogna superarli. L’arte è già creazione per se stessa e non vuole accumulare conoscenze. Nell’arte c’è l’emozione, e l’emozione vuole il dramma che esige „la gravitazione, lo spostamento, l’attrazione reciproca delle forme, delle masse e dei colori, cioè il movimento, cioè l’interpretazione delle forze”⁴.

Non si può più vedere un oggetto o un individuo isolati dal loro ambiente. Allo stesso tempo riconosce gli sforzi realizzati da PICASSO, dicendo: „noi siamo d’accordo con PICASSO quando vuole distruggere la pittura, perché anche noi lavoriamo in Italia da parecchi anni per distruggere tutto il vecchio pittorico idiota tradizionale realistico, decorativo, affumicato, di museo, ma sbaglia profondamente quando non s’accorge che la ricerca di elementi astratti non conduce ad una costruzione astratta”. I cubisti, seguaci di PICASSO sono caduti in una generalizzazione esteriore delle forme al di fuori di loro e priva di qualsiasi vitalità. „I cubisti dunque non danno compiutamente una nuova interpretazione della materia, ma si arrestano a come costruire il quadro, come comporlo, come distribuire in esso la masse e i colori”. Fa riferimento anche all’esposizione futurista parigina ricordando che nel catalogo avevano parlato per i primi di *dinamismo, di vita moderna, di complementarismo formale e cromatico*.

Ai futuristi non interessava ripetere all’infinità i vari aspetti degli oggetti decomposti, invece a loro interessava rappresentare l’oggetto nelle forme, nei colori e nell’emozione. „È l’emozione che dà la misura, frena l’analisi, legittima l’arbitrio e crea il dinamismo”⁵. BOCCIONI, riassumendo le differenze tra cubismo e futurismo, scrive così: „si può dire che noi ci troviamo agli antipodi del cubismo. I cubisti assurgono alla generalizzazione riducendo l’oggetto ad una idea geometrica, [...] e ciò ha fondamento nella ragione. Noi giungiamo alla generalizzazione dando lo stile dell’impressione, cioè creando una forma dinamica unica, che sia la sintesi del dinamismo universale percepito attraverso il moto dell’oggetto. Questa concezione che crea la forma della continuità nello spazio ha fondamento nella sensazione”⁶.

I pittori futuristi, guidati da BOCCIONI, loro ideologo, rifiutavano il cubismo come pittura scaturita dalle esperienze tradizionali e come pittura che rappresenta in modo fisso l’oggetto.

3 BOCCIONI, *Pittura e scultura futuriste*, Milano 1997, SE Srl, p.61.

4 *ibidem*, p.63.

5 *ibidem*, p.75.

6 *ibidem*, p.76.

Szonja Stella

Gli alleati e la Cosa Nostra

Anche se subito dopo la guerra, per comprensibili motivi, non si sapeva tanto – oltre alle voci – sulla collaborazione effettuata e proseguita per anni fra la mafia e gli alleati, soprattutto gli americani, ormai dopo più di sessant'anni si sa di sicuro che esisteva questa operazione. E dopo aver aperto i documenti davanti al pubblico negli archivi degli Stati Uniti, si può ricostruire la situazione – sia a New York che in Italia – del periodo 1942-1943.

La premessa della collaborazione cominciò con il fatto che la casa Savoia già nel 1942 ebbe intenzione di avvicinarsi agli alleati, volendo rovesciare il regime fascista e lo stesso Mussolini, e con l'intenzione di una pace separata con gli alleati. Per questo motivo la principessa di Piemonte, Maria Josè cercò di mettersi in contatto con il nemico. Infatti incontrò monsignor Giovanni Battista Montini,² sostituito alla Segreteria di Stato del Vaticano, uno dei contatti segreti più importanti degli alleati in Italia. Ai primi del settembre 1942, attraverso il monsignore e i servizi diplomatici del Vaticano, Maria Josè giunse a contatti veri e propri con il campo nemico. Dopo aver trattato con gli inglesi, il 18 dicembre 1942 Anthony Eden, Ministro degli Esteri inglese, informò il suo collega americano Cordell Hull che gli italiani – richiedendo alcune garanzie – erano pronti di rompere l'alleanza con la Germania e di trattare un armistizio separato.³

Già durante le trattative segrete, il primo ministro inglese Winston Churchill, che da un anno spingeva fortemente lo sbarco in Sicilia,⁴ avendo anche le garanzie in mano che in Italia i Savoia ed alcuni generali italiani (come Pietro Badoglio,⁵ Enrico Caviglia, Vittorio Ambrosio, ecc.) avessero collaborato con gli alleati, cominciò lavorare sul progetto. Già nell'ottobre 1941 Churchill ordinò lo studio preliminare di un piano di invasione della Sicilia, che si chiamò *Whipcord*.⁶ Sulla base di quest'ordine e dei seguenti (28 settembre 1942: Churchill impartisce l'ordine definitivo allo Stato Maggiore inglese di preparare lo Sbarco in Sicilia; 16 dicembre 1942: a Londra Churchill decide di concentrare tutte le forze per un'invasione della Sicilia, dopo la conquista dell'Africa del nord) il servizio segreto inglese cominciò a indagare e raccogliere informazioni dal Mediterraneo e soprattutto dalla Sicilia. Secondo le reminiscenze da parte del controspionaggio inglese il loro lavoro effettuato in Sicilia molto prima dello sbarco fu efficace. Tanti agenti segreti inglesi furono imbarcati prima in Alge-

1 Moglie del principe ereditario Umberto.

2 Più tardi, nel 1963 diventò papa Paolo VI fino alla morte nel 1978.

3 FILIPPO GAJA, *L'esercito della lupara. Baroni, banditi, generali, gangsters, politicanti e servizi segreti. Le radici della tragedia attuale*, Maquis, Milano 1990, pp.63-64.

4 Churchill spingeva tantissimo lo sbarco in Sicilia per due motivi: il primo fu di isolare la Germania, il secondo invece di prevenire la penetrazione sovietica in Italia.; GAJA, *op.cit.*, p.67.

5 Gli alleati per tanto tempo non furono convinti che la prova di uscire dalla guerra della Casa Savoia fosse stata appoggiata anche dall'esercito italiano, perciò gli agenti segreti inglesi, soprattutto il capo dello „Special Operation Executive” a Berna, John McCaffery, incontrarono in segreto più volte il maresciallo Badoglio. Vedi *Ivi*, p.65. Infatti, fu Badoglio poi a sottoscrivere l'armistizio l'8 settembre 1943 e fu lui stesso che formò il primo governo militare.

6 *Ivi*, p.17.

ria e, dopo aver preso parte ad un breve addestramento, furono paracadutati o sbarcati in Sicilia all'inizio del 1943 (praticamente subito dopo la decisione definitiva effettuata fra il presidente degli Stati Uniti Roosevelt e Churchill, nata in questi giorni, 14-26 gennaio, alla conferenza di Casablanca).⁷

Gli agenti inglesi giravano liberamente per tutta la Sicilia, indossando uniformi italiane, muniti di ottimi documenti e in genere avevano informazioni precise perché le raccoglievano al livello più alto. Agirono soprattutto nelle grandi città, a Catania, a Messina e a Palermo, e contattarono le famiglie nobili e borghesi dell'isola. Fu tra la nobiltà, la grande proprietà agraria, l'alto funzionariato che gli agenti inglesi raccolsero le loro informazioni militari di prima mano. Il loro compito fu quello di studiare la situazione militare e civile delle province di Ragusa e Siracusa, dove poi sbarcò l'8ª armata. Loro erano pochi, però effettuarono un lavoro efficace. Già il 20 novembre 1942 lo Stato Maggiore inglese disponeva di uno studio organico sulla situazione delle difese italo-tedesche nell'isola, denominato „Special Survey of Sicily”. Invece per quanto riguarda un altro livello sociale, con le forme inferiori di potere tradizionali della Sicilia, con la mafia e con il clero non riuscirono a mettersi in contatto, perciò qui entrarono in gioco gli americani.⁸

Gli americani partirono con ritardo nella preparazione dello sbarco in Sicilia. Loro ebbero due organizzazioni differenti dello spionaggio, coordinate però tutte e due dallo Stato Maggiore: l'OSS (Office of Strategic Services – Ufficio dei Servizi Strategici) e l'ONI (Office of Naval Intelligence – Servizio Segreto della Marina). L'idea di creare un ufficio di controspionaggio, che mandasse i suoi agenti al fronte per avere informazioni e per fare sabotaggio dietro le linee nemiche, già esisteva in Inghilterra, e si chiamò SOE (Special Operation Executive – l'Esecutivo Operazioni Speciali).⁹ Negli Stati Uniti ebbe la stessa idea William J. Donovan, che appunto volle organizzare un gruppo di agenti che conoscessero il vecchio continente e che fossero almeno bilingue. Perciò Donovan, uomo di fiducia di Roosevelt, ebbe l'incarico dal presidente stesso di organizzare tale ufficio già nel 1940.¹⁰

Donovan fondò prima, nel 1941, il COI (Coordinator of Information – Coordinazione Informatica) e poi lo riorganizzò il 13 giugno 1942 come OSS.¹¹ Questa organizzazione diventò predecessore del futuro CIA (Central Intelligence Agency – L'agenzia di spionaggio per l'estero), i cui futuri direttori in gran parte furono prima agenti dell'OSS.¹² Donovan, dato che ebbe fra l'altro anche il compito di preparare lo sbarco in Sicilia, cercò di reclutare gente di seconda generazione, cioè che avesse contatti e relativi con la Sicilia, e che parlasse

7 DWIGHT DAVID EISENHOWER: *Keresztes háború Európában (Crociata in Europa)*, Zrínyi, Budapest 1982, p.159.

8 GAJA, *op. cit.*, pp.67-68.

9 PHILIP WARNER: *A második világháború titkos erői (Le forze segrete della seconda guerra mondiale)*, Gold Book, Debrecen 2006, pp.12–13.

10 WARNER, *op. cit.*, pp.180-181.

11 www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/csi-publications/books-and-monographs/oss/index.htm 10/11/2007

12 William Egan Colby 1973–1976, Richard McGarrah Helms 1966–1973, William Joseph Casey 1981–1987, Allen Welsh Dulles 1953–1961.; www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/csi-publications/books-and-monographs/oss/art10.htm 19/11/2007

il dialetto siciliano perfettamente come l'inglese.¹³ Donovan organizzò l'ufficio secondo le esperienze prese dagli inglesi che ebbero il SIS (Secret Intelligence Service – Servizio Segreto del Controspionaggio) e SOE già da decenni. Infatti durante questi anni collaborarono bene con il controspionaggio statunitense, anche in Italia.¹⁴

La struttura dell'OSS fu costruita da diverse divisioni (branch), fra cui i tre più importanti furono il "cuore" dell'organizzazione: il "R&A" (Resarch & Analysis branch - Il gruppo della Ricerca ed Analisi) diretta da Stuart Hugues, addetta soprattutto alla raccolta di informazioni politiche, la "Field Section", addetta al coordinamento delle azioni sul campo, e la "S.I." (Secret Intelligence Branch – Gruppo segreto del controspionaggio), competente per la raccolta e valutazione delle informazioni, diretta da Earl Brennan.¹⁵ Brennan fu un diplomatico in carriera, e professionista dello spionaggio, precedentemente impiegato al Dipartimento di Stato e profondo conoscitore del paese, perchè crebbe in Italia.¹⁶ Perciò impiegarono Brennan con il compito di organizzare il gruppo in Italia e con l'aiuto dei suoi informatori e agenti di preparare il progetto dello sbarco e dell'occupazione del paese. Lui contattò il Vaticano per chiedere loro aiuto, che ebbe da parte di Giovanni Battista Montini. Montini gli consigliò di contattare e chiedere informazioni ed aiuto da parte dei boss mafiosi che ebbero una rete molto diffusa sia negli Stati Uniti che in Italia. Brennan aveva anche una conoscenza diretta della mafia siciliana, poiché durante il suo servizio diplomatico in Canada, aveva stretto rapporti con alcuni capi mafiosi ivi esiliati da Cesare Mori, il Prefetto di Ferro.¹⁷ Infatti cominciò lavorare su questo filo. Brennan arruolò nella "Secret Intelligence Branch" numerosi elementi di origine siciliana, creando, al suo interno una "Sezione Italia".¹⁸

Per i suggerimenti di Luigi Sturzo,¹⁹ scelse nel suo gruppo di 16 persone fra gli altri: Vincent Scamporino, un avvocato di Middletown, Connecticut, che diventò un alter ego di

- 13 Fra l'altro questa tendenza non fu diffusa solo nelle organizzazioni del controspionaggio, ma anche nell'Armata Statunitense. Anche nella nomenclatura del personale del futuro ACC (Allied Control Commission – Commissione Alleata di Controllo) e nel AMGOT (Allied Military Government of Occupied Territories – Governo Militare Alleato per i Territori Occupati) troviamo soldati di origine italiana. Ci sono tanti fascicoli che elencano i nomi del personale del ACC e del AMGOT, in cui vediamo che fra i soldati segnalati e considerati americani una gran parte dei nomi è italiana. Vedi i documenti: Archivio Centrale dello Stato a Roma (in futuro ACS), ACC, scaff. 129, bobina 513, fascicolo 10100-101/145.
- 14 R. HARRIS, SMITH: *OSS. The secret history of America's first Central Intelligence Agency (La storia segreta della CIA)*, University of Columbia Press, Berkeley 1972, p.6.; PHILIP WARNER, *op. cit.*, p.181.; www.sis.gov.uk/output/Page50.html 19/11/2007
- 15 GAJA, *op. cit.*, p.69.
- 16 MAX CORVO, *The O.S.S. in Italy, 1942-1945 (L'OSS in Italia)*, Praeger, New York 1990, p.14.
- 17 In Italia, durante la regime fascista Mussolini teneva di eliminare la rete mafiosa in Sicilia, perciò nel 1924 nominò Cesare Mori (detto dopo Il prefetto di Ferro) come il capo dei carabinieri in Sicilia. Mori cominciò lavorare, ed in arco di circa dieci anni arrestò e condannò più di 1200 persone. Dicono che meritava il suo soprannome, però i boss mafiosi non riuscì a beccare e così non riuscì neanche eliminare l'organizzazione. Oltre furono anche capi che sono appena tornati dagli Stati Uniti, come per esempio Vito Genovese, che scappò da New York, dove gli accusarono per un omicidio. Vedi GIUSEPPE FAVA: *Szicilii Maffia (Mafia da Giuliano a Dalla Chiesa)*, Kossuth, Budapest 1985, p.20, e ORAZIO GRANATA: *Valledolmo dall'origine ai giorni nostri*, A. Renna, Palermo 1982.; http://151.9.220.82/arte_storia10.asp 13/10/2008
- 18 GAJA, *op. cit.*, p.70.
- 19 Don Luigi Sturzo (Caltagirone, 1871 – Roma, 1959) sacerdote e politico. Durante il fascismo fu costretto in esilio, prima a Londra, poi a New York. Cooperò con gli agenti segreti inglesi e con quelli americani (OSS).

Brennan per tutta la durata della sua missione; Victor Anfuso, anch'egli avvocato a Brooklyn, straordinario conoscitore dell'ambiente siciliano a New York; e Biagio Massimo (Max) Corvo, emigrato in America con i genitori. Lui ebbe una carriera fulminea nell'arco dell'OSS, e nel luglio 1943 era già diventato capitano e ricopriva il ruolo di "direttore delle operazioni" della Sezione Italia.²⁰ Il compito di questi uomini era quello di raccogliere informazioni, arruolare agenti, stabilire una mappa esatta di conoscenze affidabili in ogni località della Sicilia. Si formò in tal modo dentro ai servizi strategici americani ciò che negli stessi documenti dell'OSS venne poi definito "il cerchio della mafia". Infatti loro ebbero anche buoni contatti con la malavita organizzata intorno a Lucky Luciano e a Frank Costello.²¹

L'ONI, che lavorava parallelamente al OSS, aveva già una storia più lunga, che in questa forma cominciò la sua attività del controspionaggio durante la prima guerra mondiale. Il suo compito fu di avere informazioni della marina nemica, di difendere i porti statunitensi e di confrontare il sabotaggio in questi porti.²² Loro continuarono questo lavoro anche durante la seconda guerra mondiale. All'epoca il capo del Naval Intelligence a Washington fu il contrammiraglio Arthur Train, il capo della Sezione B-7-1 ("I" sta per Italia) dell'ufficio invece fu il tenente colonnello dei Marines, Angelo J. Cincotta.²³ Anche per questa organizzazione fu molto semplice reclutare gli agenti dal serbatoio umano vastissimo esistente negli Stati Uniti, costituito dalle organizzazioni di esuli politici italiani di vario orientamento, antifascisti e anticomunisti, dagli ebrei italiani profughi negli USA, dai membri italiani delle logge massoniche americane e dalle attivissime organizzazioni dei cittadini americani di origine italiana (all'epoca 6 milioni di persone, di cui 2 milioni di origine siciliana).²⁴ Il capo della squadra newyorkese dell'ONI, chiamata Target Section, fu il capitano Roscoe McFall, che fu impiegato con il compito di organizzare la difesa dei porti della città. Nella sua squadra lavorarono fra gli altri il comandante Charles Radcliff Haffenden, il suo tenente, Anthony Marzullo, un altro tenente di vascello Joachim Titolo e Paul A. Alfieri. Tutti loro fecero parte del gruppo di ufficiali che lavorarono all'operazione della Naval Intelligence con elementi mafiosi nel porto di New York.²⁵

Tutta la storia della collaborazione con la mafia partì già nel 1942 a New York, quando gli americani avevano una grande paura dalle azioni di sabotaggio naziste, organizzate nei porti della città. Il 9 febbraio 1942 una nave nominata Normandie affondò nel fiume Hudson nel porto di New York. Sulla nave non c'era nessuno, fu abbandonata. Anche se il sabotaggio non fu approvato, gli istituti segreti del controspionaggio, soprattutto l'ONI temette il sabotaggio nazista, perciò contattò la mafia, dato che in quei tempi tutti i porti erano nel-

20 Vedi MAX CORVO, *The O.S.S. in Italy, 1942-1945*.

21 GAJA, *op. cit.*, p.70, e A. COCKBURN-J. ST. CLAIRE, *Whiteout. The CIA, drugs and the press (Il libro nero della polvere bianca. Droga: trafficanti, CIA e stampa)*, Vero, 1998, pp.116-117.

22 www.nmic.navy.mil/history2.htm 09/10/2008

23 Anche lui ebbe la stessa filosofia, come gli ufficiali dell'OSS: „A noi non interessa chi ci dà le informazioni. A noi interessano le informazioni.“ Vedi GAJA, *op. cit.*, p.71. e A. COCKBURN-J. ST. CLAIRE, *op. cit.*, p.128.

24 GAJA, *op. cit.*, pp.71-72.

25 Marzullo fu un tenente di vascello della Marina Statiunitense. Fu laureato in giurisprudenza presso la St. John University, fu assolutamente esperto della mafia, anche perchè lavorò con il procuratore Thomas Dewey, che arrestò Lucky Luciano nel 1936, ed anche perchè fu di origine siciliano, e parlava il dialetto; Joachim Titolo si era anche egli impraticito di rapporti con la mafia negli Stati Uniti; il tenente Paul A. Alfieri, figlio di un ex maggiore dell'esercito italiano emigrato negli Stati Uniti. Vedi: A. COCKBURN-J. ST. CLAIRE, *op. cit.*, p.119 e GAJA, *op. cit.*, p.72-73.

le mani della malavita. Infatti l'operazione si chiamò "Operation Underworld" (Operazione Sottoterra).²⁶

Il 7 marzo 1942 il capitano Roscoe McFall e Haffenden incontrarono Frank Hogan, il procuratore distrettuale di New York e il suo sostituto Murray Gurfein. Peraltro anche Hogan fu il collega per tanti anni di Thomas Dewey, il procuratore. Loro assicurarono all'ONI il loro aiuto e gli resero disponibile l'elenco e gli inserti dei criminali. Secondo Hogan i criminali erano adatti a chiedere loro un tipo d'aiuto, dato che tutti erano antifascisti ed erano contro Mussolini. Tutto ciò grazie a Cesare Mori. Hogan propose per questo scopo un uomo, Joey „Socks“ Lanza, che lavorò per Lucky Luciano e aveva in mano tutto il mercato di pesce (Fulton Fish Market) ed anche il Sindacato dei Pescatori (United Seafood Workers Union). Gurfein e Haffenden incontrarono infatti Lanza il 26 marzo 1942 all'albergo Astoria e gli chiesero l'aiuto di pulire i porti sotto il ponte Brooklyn. Lanza era disponibile, però promise più che poteva. Perciò gli ufficiali cercarono personalmente Lucky Luciano.²⁷

Luciano già da tempo era in prigione fuori dalla città di New York. Per poter avere la fiducia di Luciano, impiegarono il suo avvocato, Moses Polakoff ed un altro cliente di Polakoff, Meyer Lansky, che nello stesso tempo era anche vecchio amico di Luciano. Quando l'11 aprile 1942 Haffenden e Gurfein incontrarono Polakoff e Lansky nel ristorante Longhamps a Manhattan, nella via W58, Lansky prima di tutto chiese di spostare Luciano in una prigione più vicina. Infatti lo trasferirono subito a Great Meadow. Poi lì gli fecero visita e gli chiesero di collaborare con l'ONI. Luciano, dopo aver esitato un po', accettò la proposta. Subito elencò i personaggi della malavita, chi dovessero essere contattati per avere una collaborazione utile. Tutti questi mafiosi nelle settimane successive frequentarono Luciano nella prigione per avere istruzioni. In cambio dell'aiuto all'ONI Luciano chiese la sua scarcerazione, che gli diedero con la condizione di non poter tornare mai negli Stati Uniti. Luciano infatti il 7 maggio 1945 veniva scarcerato dopo la decisione del New York State Parole Board e arrivò in Italia il 28 febbraio 1946. Tutto ciò ormai è provato da una serie di documenti che si trovano nel National Archives and Records Administration (Archivio Nazionale), Maryland, College Park, e sono stati resi pubblici nel 1975.

Dopo la collaborazione effettuata negli Stati Uniti, gli uffici segreti del controspionaggio, usufruendo della grande opportunità che gli garantiva la collaborazione con la mafia, decisero di prepararsi allo sbarco in Sicilia.

Nell'estate del 1942 la forza marina statunitense (ONI) ricevette il comando dallo Stato Maggiore di raccogliere più informazioni possibili dal Mediterraneo, specialmente dalla Sicilia. Il capo di questo gruppo informatore che fu formato per questo compito diventò il già conosciuto capitano Haffenden. Il capitano visitò di nuovo Lucky Luciano nel prigione,

26 Questa storia è descritta in varie forme. Vedi A. COCKBURN-J. ST. CLAIRE, *op. cit.*, pp.115-144.; G. GELLÉRT, *Maffia (Mafia)*, Kossuth, Budapest 1978, pp.40-49, e N. GAGE, *A maffia nem egyformán fízet (Addio mafia: la storia concisa, chiara e illustrata degli anni ruggenti)*, Kossuth, Budapest 1974, pp.85-86.

27 Nome originale è Salvatore Lucania, nato a Lercara Friddi, vicino a Palermo, nel 1897. Attorno al 1906 arrivò con la sua famiglia negli Stati Uniti. Già dall'infanzia fece il gangster, prima si occupò di prostituzione, poi del contrabbando di liquori (nel periodo del Proibizionismo). Dopo aver fatto grandi affari in questi campi, pian piano prese in mano tutta la malavita italiana (siciliana) di New York, formando il National Crime Syndicate, dividendo la città in cinque parti, dandole nelle mani delle cinque grandi famiglie mafiose: Lucchese, Gambino, Bonanno, Colombo e Genovese. Fu arrestato poi da Thomas Dewey, nel 1936 e fu condannato per 30-50 anni. Venne liberato nel 1946, grazie alla decisione del New York State Parole Board, e venne rimandato in Italia. Arrivò a Genova nel 1947. Morì all'aeroporto di Napoli per un attacco di cuore, nel 1962.

però questa volta gli chiese un aiuto molto più difficoltoso: volle tutte le informazioni geografiche della Sicilia (informazioni sui porti, sulle vie, sugli acquedotti, fogne, ponti, e sui paesaggi e città più importanti). Luciano – come raccontò lui stesso – non conosceva il suo paese natale, dato che aveva solo 9 anni quando lasciò la Sicilia, e non aveva neanche contatti lì. Però aveva contatti a New York, dove c'erano tanti siculo-americani, già contattati dall'OSS.²⁸

All'inizio del 1943 la Sezione Italia di Vincent Scamporino, Victor Anuso e Max Corvo fu trasferita ad Algeri presso l'Alto Comando del Mediterraneo, come parte dell'OSS/AFHQ, ossia del servizio informazioni segrete del quartier generale statunitense. Dalle coste Africane vennero spediti in Sicilia, paracadutati nottetempo nei grandi feudi, e sbarcati su tratti di costa mal sorvegliata, facilitati da complicità già in precedenza organizzate, gli "agenti speciali" di origine siciliana. A quanto pare ci furono due gruppi. I primi, che erano uomini dell'OSS, giunsero in Sicilia già all'inizio del 1943. Avevano fatto un lungo periodo di preparazione in America e avevano con sé parecchi tecnici di trasmissioni radio. Un secondo gruppo, di circa 200 elementi, preparato ad Algeri all'ultimo momento, sbarcò nelle tre settimane precedenti all'inizio dell'invasione. Dovevano completare il lavoro di coloro che li avevano preceduti seguendo le mosse dei reparti tedeschi e preparare il terreno per l'occupazione prendendo contatto con una lista di "amici degli americani" compilata dagli uffici competenti negli Stati Uniti e ad Algeri. Come si legge in un rapporto ufficiale dell'OSS sulla campagna di Sicilia: "*Ufficiali del Secret Intelligence mantennero attivi contatti con gruppi di resistenza indigeni, compresa la mafia (...)*".²⁹

Per quanto riguarda la collaborazione intorno allo sbarco stesso, oltre alle reminiscenze, alle confessioni e ai documenti, vale la pena di esaminare un po' la situazione geografica. Gli alleati sbarcarono nei due punti più meridionali dell'isola, a Golfo di Gela e a Golfo di Noro. Al Golfo di Noro, cioè nella parte sud-orientale dell'isola, sbarcarono le truppe inglesi, l'8ª Armata britannica al comando del generale Bernard Montgomery, e partirono verso il nord, per arrivare a Messina. Riuscirono ad arrivarci il 17 agosto 1943. Intanto gli americani sbarcarono dall'altra parte, al Golfo di Gela, nella parte sud-occidentale dell'isola, con la 7ª Armata USA al comando del generale George S. Patton. Anche loro partirono verso nord-ovest, da Palermo verso Agrigento. La città di Palermo cadde il 22 luglio 1943, in 13 giorni. È molto interessante vedere che gli americani arrivarono a Palermo solo in 13 giorni (sono ca. 190 km), intanto gli inglesi fecero solo 160 km, però in 39 giorni. È interessante ancora notare che lungo l'itinerario degli americani caddero tutte le città che sono tradizionalmente considerati come centri mafiosi (Caltanissetta, Mussomeli, Villalba, Corleone, ecc.).³⁰ Più di tanto non si deve spiegare.

Secondo una leggenda abbastanza diffusa, anche Lucky Luciano stesso fu presente allo sbarco e personalmente da un volo buttò giù una sciarpa gialla con una „L” per Calogero Vizzini (Don Calò, il famoso capomafia) segnalando che le truppe americane stanno arrivando e chiedendo così aiuto a Don Calò. Però tutto ciò sembra solo una leggenda, dato che – oltre tante altre testimonianze – Luciano stesso lo negò nella sua confessione. Inoltre in questo periodo era in prigione.³¹

28 G. GELLÉRT, *op. cit.*, pp.40–49; Nicholas GAGE, *op. cit.*, p. 46.

29 GAJA, *op. cit.*, p.72.

30 L. MERCURI, *Guerra Psicologica. La propaganda anglo-americana in Italia 1942-46*. Archivio Trimestrale, Roma 1983, p.112.

31 Vedi GELLÉRT, *op. cit.*, pp. 40–49.; GAGE, *op. cit.*, p.74.

Dopo la caduta della Sicilia e dopo aver firmato l'armistizio il 3 settembre 1943, gli alleati, secondo una decisione sulla sorte dei paesi sconfitti, fondarono l'ACC (Allied Controll Commission – Commissione di Controllo Alleata) il 10 novembre del 1943. Le due organizzazioni, tutte due in parti uguali inglesi ed americani, l'AMGOT (Allied Military Government of Occupied Territories – Governo Militare Alleato per i Territori Occupati) e l'ACC furono responsabili di organizzare la nuova amministrazione del paese sconfitto.³² Secondo alcune fonti il capo dell'AMGOT, Charles Poletti (un americano con origini italiane), che governò nel nome degli alleati il paese dal 1943 al 1945, ebbe un interprete mafioso, Vito Genovese.³³ Il governatore nella sua confessione negò il fatto, dicendo che non avrebbe avuto neanche bisogno di un interprete, dato che parlava bene l'italiano. Comunque, Vito Genovese, noto capo mafioso, fu in stretto contatto con gli alleati e di conseguenza con il loro aiuto fiorì il commercio nero vicino a Napoli. Vi furono trasporti di gasolio, zucchero, farina, ecc., con le macchine e con i documenti forniti dagli alleati.³⁴

In più, soprattutto in Sicilia, sotto il governo alleato, gli americani diedero l'incarico a più sindaci scegliendo tra gli uomini mafiosi. Per esempio, a Villalba diventò sindaco Calogero Vizzini,³⁵ a Vallelunga Salvatore Malta ed a Palermo Lucio Tasca Bordonaro. Oltre a Genco Russo,³⁶ un altro noto della malavita diventò capo dell'ufficio dell'OSS in Palermo.³⁷ Anche un altro capo dell'AMGOT, da parte inglese, Lord Rennel, stava avvertendo i suoi superiori a Londra: Rennel si preoccupò per il fatto che gli ufficiali dell'AMGOT senza controllo stavano designando uomini dubbi per l'amministrazione.³⁸

32 Vedi M. FÖLDESI–SZ. STELLA, *Egy másik vesztes. (Un altro paese sconfitto)*, Kairosz, Budapest 2006.

33 Vito Genovese (1897-1969) cominciò la sua carriera al servizio di Joe Masseria, poi di Maranzano. Maranzano li presentò a Lucky Luciano. Dopo l'arresto di Luciano, nel 1937 scappò e tornò in Italia. Avendo buoni contatti con i fascisti (Renato Carmine Senise), subito cominciò riprendere il filo e diventò fra poco uno dei capi maggiori in Italia. Dopo l'occupazione alleata come un bravo voltagabbana cominciò lavorare per gli Alleati. Secondo alcune fonti diventò l'interprete di Charles Poletti, sempre un italo-americano che fu il capo del AMGOT. Avendo buoni rapporti anche con gli alleati, riuscì a far fiorire il mercato nero nei territori appena liberati. Vedi A. NICASO–L. LAMOTHE, *A maffia. A szervezett bűnözés új világréndszere világréndszere (Mafia globale. Il nuovo ordine mondiale della criminalità organizzata)*, Saxum, Budapest 1996, p.86.; e un documento dell'AFHQ del 13 novembre 1944.: „SUBJECT: GENOVESE, Vito. The above-named is thought to be in AOT acting as a civilian interpreter to the Allied Forces. He is wanted by the NYC Police Department, who are prepared to extradite him. (...)” (La persona sopra nominata sembra che lavorasse per il governo militare come interprete, però è ricercato dalla polizia di New York.) ACS, scaff. 230, bobina 1082C, fascicolo 10404-144/46.

34 Vedi A. NICASO–L. LAMOTHE, *op. cit.*, p.86.; Per quanto riguarda le connessioni: Don Calò Vizzini–Genco Russo–Vito Genovese–Charles Poletti [AMGOT] vedi GELLÉRT, *op. cit.*, pp.40–49.; GAGE, *op. cit.*, p.143.

35 Calogero Vizzino, detto Don Calò (1877-1954), che fu il capo della mafia in tutta la Sicilia. Infatti, tutti coloro che dagli Stati Uniti volevano avere informazioni o volevano addirittura tornare a casa, lo contattarono. Dopo l'occupazione alleata, diventò il sindaco di Villalba.

36 Giuseppe Genco Russo (1893-1976). Durante il fascismo restò in prigione per 4 anni, ma dopo la caduta di Mussolini e l'arrivo degli alleati anche lui fece una grande carriera. Gli alleati lo nominarono il sindaco di Mussomeli.

37 V. MARTINELLI, “Il ritorno della mafia in Sicilia. un regalo degli „Alleati”. Lo sbarco in Sicilia nel 1943 gli USA e la mafia”, in Volontà, Nr.12, Dicembre 1993.

38 Lord Francis Rennel of Rodd (1895-1978), generale britannico, il primo capo dell'AMGOT. Vedi: A. NICASO–L. LAMOTHE, *op. cit.*, p.87, e ELLWOOD, D.W., *L'Alleato nemico. La Politica dell'occupazione anglo-americana in Italia 1943-1946*, Feltrinelli, Milano 1977, p.247.

Ovviamente, dopo la fine della guerra, o già quando la conquista della Sicilia fu terminata, il gruppo "Sezione Italia", pieno di agenti siculo-americani, che ebbero ottimi rapporti con la mafia siciliana, divenne fortemente scomodo e imbarazzante per il governo degli Stati Uniti. A seguito di un'ispezione da parte di una commissione di controllo del personale militare inviata da Washington, la metà degli uomini del Secret Intelligence fu sollevata dai loro incarichi e trasferita altrove. Però non si poterono tenere segreto per tanto tempo le vicende svolte in Sicilia fra il 1942-43. Due settimane dopo che la guerra finì, il 23 maggio 1945 sul New York Herald Tribune uscì un articolo intitolato: "Luciano chiede clemenza – dice: ho aiutato la marina". La notizia fu ovviamente scandalosa. La gente cominciò a chiedere a Thomas Dewey se tutto fosse vero. Quando il New York State Parole Board (Ufficio dello Stato di New York per la concessione della libertà sulla parola) il 3 gennaio 1946 aveva concesso al gangster la commutazione della pena, decretandone l'espulsione dagli Stati Uniti e la deportazione in Italia, suonò come un'implicita conferma che vi era qualcosa di vero in tutto ciò. La marina e le autorità militari non commentavano la notizia.

Poi, nel 1951 la Commissione speciale del Senato degli Stati Uniti di indagine sul crimine organizzato, presieduta dal senatore Estes Kefauver cominciò indagare, venne a galla tutto il problema. Le autorità risolsero anche questo problema. La Commissione Kefauver si inchinò di fronte alla ragione di Stato. Durante il processo Haffenden cercava di denigrare la sua testimonianza, Thomas Dewey non poté presentarsi per motivi di malattia davanti alla Commissione, gli ufficiali del Parole Board dell'epoca non furono convocati di fronte alla Commissione e i mafiosi convocati³⁹ invece non furono interrogati su questo argomento.

La situazione cambiò solo 3 anni dopo, quando sulla stampa accusarono il Governatore Dewey che egli ebbe concesso la libertà a Luciano in cambio di un'ingente somma di denaro versato al partito repubblicano. Così Dewey ebbe interesse a far sì che le vere ragioni della liberazione del gangster fossero documentate. Dewey incaricò allora William B. Herlands, che fece un'indagine molto puntigliosa dal 28 gennaio al 17 settembre 1954. Alla fine Herlands stese un rapporto conclusivo di 101 pagine, con allegati 2883 pagine di testimonianze giurate, deposizioni scritte, resoconti di riunioni, verbali e colloqui, ottenuti da trentuno membri della marina militare degli Stati Uniti in servizio nel 1942 e 1943. Alle due domande chiave, se cioè l'aiuto di Lucky Luciano fosse stato richiesto dalle forze armate degli Stati Uniti, e se Luciano avesse collaborato, il commissario Herlands diede una risposta univoca: "Sì".

Dal rapporto risultava senza ombra di dubbio che l'operazione Lucina era stata parte di un vasto piano che aveva coinvolto centinaia di ufficiali dei vari servizi di spionaggio, migliaia di informatori, fra cui molti personaggi di primo piano della mafia, giudici, procuratori e funzionari di vari servizi, dalla prigione Great Meadow al fronte italiano. La Marina ovviamente chiese che il rapporto fosse mantenuto segreto. Solo nel 1975, a trent'anni dalla fine del conflitto, cadde il divieto di pubblicazione di molti documenti ufficiali. Il giornalista Rodney Campbell prese visione della documentazione e la rese pubblica.⁴⁰

Tutto ciò fu molto importante per due motivi. Il primo è il fatto che l'Italia sta lottando fino ad oggi contro la malavita, e penso che gli alleati abbiano avuto una grande responsabilità nel rafforzare il potere della mafia in Italia, soprattutto in Sicilia.⁴¹ L'altro motivo invece

39 Furono convocati: l'avvocato di Luciano, Moses Polakoff, e alcuni compagni di Luciano, Lascari e Frank Costello. GAJA, *op. cit.*, p.78.

40 *Ivi*, pp.70-79.

41 *Ibidem*; A. COCKBURN – J. ST. CLAIRE, *op. cit.*

è provare che gli alleati occidentali, come tutti i grande poteri della politica internazionale, intervengono dove riescono senza considerare le conseguenze nei paesi sconfitti. Purtroppo oltre alla loro responsabilità provata della rinascita della mafia in Italia, loro ebbero una grande e profonda influenza anche per quanto riguarda la politica interna del paese subito dopo la fine della guerra. "...Gli americani hanno lasciato in libera uscita migliaia di fascisti, per un loro diverso inquadramento paramilitare clandestino in senso anticomunista".⁴² E non basta, ma influenzarono anche le elezioni del 1948, però tutto ciò è già un'altra storia.⁴³

Bibliografia

- Archivio Centrale dello Stato a Roma, ACC, scaff. 129, bobina 513, fascicolo 10100-101/145.
- Archivio Centrale dello Stato a Roma, scaf. 230, bobina 1082C, fascicolo 10404-144/46.
- CASARRUBEA, G., *Storia Segreta della Sicilia. Dallo sbarco alleato a Portella della Ginestra*, Bompiani, Milano 2007.
- COCKBURN, A.–ST. CLAIR, J., *Whiteout. The CIA, drugs and the press (Il libro nero della polvere bianca. Droga: trafficanti, CIA e stampa)*, Vero 1998.
- CORVO, M., *The O.S.S. in Italy, 1942–1945 (L'OSS in Italia)*, Praeger, New York 1990.
- EISENHOWER D.D., *Keresztes háború Európában (Crociata in Europa)*, Zrínyi, Budapest 1982.
- ELLWOOD, D.W., *L'Alleato nemico. La Politica dell'occupazione anglo-americana in Italia 1943-1946*, Feltrinelli, Milano 1977.
- FAENZA, R.–FINI, M., *Gli americani in Italia*, Feltrinelli, Milano 1976.
- FAVA G., *Szicíliai Maffia (Mafia da Giuliano a Dalla Chiesa)*, Kossuth, Budapest 1985.
- FÖLDESI, M.–STELLA, SZ., *Egy másik vesztes. (Un altro paese sconfitto)*, Kairosz, Budapest 2006.
- GAGE, N., *A maffia nem egyformán fizet (Addio mafia: la storia concisa, chiara e illustrata degli anni ruggenti)*, Kossuth, Budapest 1974.
- GAJA, F., *L'esercito della lupara. Baroni, banditi, generali, gansters, politicanti e servizi segreti. Le radici della tragedia attuale*, Maquis, Milano 1990.
- GELLÉRT, G., *Maffia [Mafia]*, Kossuth Kiadó, Budapest 1978.
- GRANATA, O., *Valledolmo dall'origine ai giorni nostri*, A. Renna, Palermo 1982.
- http://151.9.220.82/arte_storia10.asp 13/10/2008
- MARTINELLI, V., "Il ritorno della mafia in Sicilia. un regalo degli „Alleati“. Lo sbarco in Sicilia nel 1943 gli USA e la mafia", in *VOLONTA'*, Nr. 12, Dicembre 1993.
- MERCURI, L., *Guerra Psicologica. La propaganda anglo-americana in Italia 1942-46*. Archivio Trimestrale, Roma 1983.
- NICASO, A.–LAMOTHE L., *A maffia. A szervezett bűnözés új világréndszere világréndszere (Mafia globale. Il nuovo ordnie mondiale della criminalità organizzata)*, Saxum, Budapest 1996.

42 G. CASARRUBEA, *Storia Segreta della Sicilia. Dallo sbarco alleato a Portella della Ginestra*, Bompiani, Milano 2007, p.112.

43 Vedi R. FAENZA–M. FINI, *Gli americani in Italia*, Feltrinelli, Milano 1976, p.vii. e pp.120-208.

SMITH, R.H., *OSS. The secret history of America's first Central Intelligence Agency (La storia segreta della CIA)*, University of Columbia Press, Berkeley 1972.

WARNER, P., *A második világháború titkos erői (Le forze segrete della seconda guerra mondiale)*, Gold Book, Debrecen 2006.

www.cia.gov/library/center-for-the-study-of-intelligence/csi-publications/books-and-monographs/oss/index.htm 10/11/2007

www.nmic.navy.mil/history2.htm 09/10/2008

www.sis.gov.uk/output/Page50.html 19/11/2007

Mónika Zsuzsanna Kertész

Memoria collettiva e teatro di narrazione

La narrazione in teatro è uno dei fenomeni nuovi della scena italiana degli ultimi decenni ed è completamente sconosciuta nei teatri ungheresi, anzi a prima vista la narrazione, o meglio dire il raccontare in scena, sembra essere un genere soprattutto italiano. Nella mia relazione voglio presentare ai lettori ungheresi le caratteristiche del teatro narrativo e, dopo aver definito il concetto della memoria collettiva, vorrei dimostrare perché e come la memoria diventa componente essenziale nelle *performance* della generazione dei narratori.

Il termine “memoria collettiva” fu creato negli anni venti del Novecento da MAURICE HALBWACHS e da allora è stato precisato varie volte, ultimamente anche dallo storiografo PIERRE NORA secondo il quale la memoria collettiva è “il ricordo, o l’insieme dei ricordi, più o meno consci, di un’esperienza vissuta o mitizzata da una collettività vivente della cui identità fa parte integrante il sentimento del passato”. Oltre a definizioni di vario genere, il concetto della memoria collettiva non si riferisce semplicemente all’insieme dei fatti e degli eventi del passato di un gruppo, bensì ai ricordi (che non vanno necessariamente di pari passo con i fatti documentati) costruiti, condivisi, trasmessi dal gruppo stesso. La memoria collettiva si crea quindi tramite la società a cui si appartiene: non è cosa oggettiva, ma è basata sui sentimenti, impressioni, punti di vista di un gruppo di persone. Questo gruppo può essere una famiglia (basti pensare alle vecchie storie familiari), una banda di ragazzi, una comunità religiosa o un’intera nazione. Tutte le formazioni comunitarie sono fondate sui ricordi che creano il senso di unione tra i membri e delineano l’identità del gruppo. L’atto del ricordare è sempre al centro della vita di una società: feste, abitudini, storie o favole raccontate dai vecchi fanno tutte parte integrante della memoria di una comunità. Quando un potere vuole distruggere una comunità, tra i primi ordini troviamo la proibizione delle commemorazioni, il divieto del culto delle tradizioni, ma anche la diversificazione raffinata dei ricordi: provano a trasformare così l’identità del gruppo, nella speranza di creare una comunità nuova più conforme alle proprie esigenze. Come abbiamo visto, la memoria collettiva è un concetto senza il quale è impensabile parlare di una società o di una nazione; ogni spazio dedicato all’atto di ricordare ha un’importanza elevata nell’esistenza, sopravvivenza e sviluppo di una comunità.

Nel quadro complesso del teatro italiano del secondo Novecento spuntano alcuni teatranti che dedicano la gran parte dei loro spettacoli all’atto di ricordare: non inventano storie ma ricreano, riscoprono storie del passato che raccontano al loro pubblico in una forma d’espressione tutta nuova chiamata “teatro di narrazione”.

Il precursore di questo genere teatrale — che tuttavia non è un genere precisamente delineabile — è DARIO FO. Seguendo la sua strada si presenta una nuova generazione di attori, la prima generazione dei cosiddetti narr-attori. Non sono gli elementi concreti — una scena povera, quasi priva di oggetti, un artista suggestivo e preparato sul palco — a ren-

1 P. NORA, „Mémoire collective”, in JACQUES LE GOFF (a c. di). *La nouvelle histoire*, Retz, Paris 1978, p. 398. Traduzione italiana: *La nuova storia*, a cura di JACQUES LE GOFF Mondadori, Milano, 1980.

dere unica una *performance* narrativa. Il segno essenziale del teatro di narrazione sta “nella generazione orale del racconto”²: il performer racconta e narra una storia con cui stabilisce un rapporto speciale che trasmette un messaggio dell’artista (e non del testo). Il testo degli spettacoli si produce insieme all’evento scenico: è il frutto della collaborazione tra il *performer* e il pubblico. Gli spettacoli si formano durante le repliche, ma diventano completi (quasi mai compiuti) solo dopo numerosissime rappresentazioni, come dice anche PAOLINI in un’intervista:

Inizialmente, per comporre *Il racconto del Vajont*, avevo semplicemente bisogno di me stesso, di un blocco di fogli da distribuire su di un tavolo e di una lavagna. Il libro di Tina Merlin *Sulla pelle viva*, che costituisce una testimonianza precisa sul caso del Vajont, mi serviva da riferimento da cui in un primo momento trarre informazioni importanti. Successivamente, durante le svariate prove in pubblico di quella che era già una prima struttura del racconto, è accaduto che proprio tra il pubblico emergessero altri “auto-ri”: testimoni, persone con esperienze da raccontare, tecnici, in grado di modificare, correggere e chiarire magari soltanto un particolare del testo, un aspetto geologico, ingegneristico, testimoniale o giuridico. Cosicché, di volta in volta, mi accorgevo dei miei errori di giudizio commessi nel semplificare un racconto complesso quale era il Vajont.

Ogni volta che lo raccontavo, non lo consideravo come finito, ma come l’ennesima prova svolta in pubblico; ed elaborata la vergogna derivante dagli sbagli commessi, il tutto funzionava perfettamente. *Il racconto del Vajont* si è arricchito di informazioni provenienti da diverse fonti, costringendo talvolta l’attore a modificare strutture linguistiche ed estetiche alle quali si era affezionato e a cercare di evitare il caos. Per questo ho adoperato un metodo di scrittura per cui, sera per sera, mantenevo il testo costante, isolavo l’informazione variata dopo aver incontrato qualcuno che mi aveva ragionevolmente convinto a cambiarla, individuavo la parte da modificare, e, arrivato fino al punto della riga precedente, mi mettevo in testa una sorta di post-it. Sapevo che in quella zona dovevo improvvisare, ma sapevo anche che, qualsiasi cosa avessi mostrato, l’improvvisazione doveva finire e riprendere dalla fine della frase sostituita. Avevo differenze di lunghezza, ma era necessario evitare di far cedere il tutto.

L’improvvisazione era, dunque, confinata in un esercizio di montaggio mentale live. L’ho utilizzata per spettacoli successivi come *I-TIGI canto per Ustica*, *I-TIGI racconto per Ustica*, *Parlamento Chimico*, lavori d’inchiesta, e oramai non mi spaventava più.³

La scrittura è considerata un canovaccio e solo con il tempo diventa una specie di partitura, ma mai un testo fisso. Visto che nelle rappresentazioni viene lasciato ampio spazio alle reazioni spontanee del pubblico e alle improvvisazioni dell’artista, la personalità del *performer* e il pubblico diventano i fondamenti dei *performance*, per cui gli spettacoli del teatro di narrazione si differenziano tra di loro e non formano un genere omogeneo ben definibile.

Durante questi racconti oralizzati, gli ascoltatori, tramite le testimonianze singole, parziali e ovviamente frammentarie degli individui, sono invitati a conoscere la storia collettiva di un periodo: lo spettacolo è dedicato al ricordarsi e tutto - la musica, i movimenti, le parole - servono ad aiutare il pubblico a rievocare i ricordi, a capire gli eventi del passato, sui quali è costruito il loro presente.

- 2 G. GUCCINI, „Racconti della memoria: il teatro di Ascanio Celestini”, in Prove di drammaturgia, Nr.2, 2003, pp.20
- 3 M. PAOLINI, “Dov’è la scrittura? Incontro con Marco Paolini”, a cura di G.GUCCINI, in Prove di drammaturgia, Nr.2, 2006, pp.12

Il racconto, inteso in senso largo, è basato sulla memoria e sui ricordi e così accade anche nel caso dei racconti dei narr-attori: c'è chi ricorda in prima persona, c'è chi rievoca gli eventi del passato per mezzo delle storie raccontate dal padre, e c'è chi fa indagini serie svelando la verità di un caso, di una tragedia dimenticata. Perché questo fervore di ricordarsi delle cose quasi dimenticate? Perché la memoria, sia personale che collettiva, è la base della nostra esistenza. Chi non si ricorda degli eventi della propria vita e non è capace di rievocare i propri ricordi, perde l'equilibrio, diventa malato. Perché il nostro passato, la nostra memoria è la base della nostra identità e questo vale anche per la memoria di una collettività. Un insieme di persone diventa comunità, soprattutto tramite le esperienze comuni che con il tempo diventano ricordi e che vanno raccontate e ri-raccontate mille volte per rafforzare il legame tra i membri.

Da ciò risulta che ricordarsi e raccontare le storie comuni sono delle attività che servono per la sopravvivenza di una comunità e ne formano la base. Non c'è da meravigliarsi quindi se il fenomeno del raccontare in pubblico è un'attività molto antica: nel Medioevo i giullari che giravano per i paesi raccontavano in piazza e nei mercati gli eventi e le attualità del paese con commenti e battute spiritosi, funzionando da giornali viventi per la popolazione. È solo nel Settecento, con la nascita dei giornali veri e propri che si separano le vie del giornalismo e quelle del palcoscenico. Nel Novecento (anni Sessanta) sotto forma di teatro politico si osserva un ritorno all'uso del teatro come mezzo di comunicazione nei teatri o meglio dire nei "comuni" o "circuiti" teatrali. Nel teatro politico lo scopo principale dello spettacolo (che spesso si riferisce al presente) è quello di convincere, attivare il pubblico verso una direzione ideologica ben precisa, così la rappresentazione stessa diventa secondaria. Dopo gli anni Sessanta e Settanta si osserva invece la trasformazione del teatro politico in direzione civile. Gli attori, ulteriormente definiti narr-attori dagli anni Ottanta (periodo della disillusione ideologica), cominciano a dedicare intere serate agli episodi del passato recente dell'Italia, trattando spesso anche di vicende traumatiche come il fascismo, la guerra mondiale, gli atti terroristici degli anni Sessanta e Settanta, la catastrofe del Vajont o altri episodi tristi, a volte trascurati o diversificati dalla memoria ufficiale.

Uno tra i primi rappresentanti del teatro narrativo e forse anche il più conosciuto è MARCO PAOLINI. Dagli anni Settanta al 1994 ha fatto parte di diversi gruppi teatrali, tra i quali anche il Teatro Settimo dove con *l'Adriatico* inizia ad elaborare la serie de *Gli Album* che raccontano vari episodi della vita di Nicola e dei suoi amici. Attraverso le vicende della vita di Nicola e del suo gruppo, il pubblico ha occasione di rivivere la propria infanzia (scuola, amicizie), i problemi dell'adolescenza (il primo amore, la scelta della facoltà, le prime ideologie) e nello stesso tempo gli è possibile conoscere la cronaca dell'Italia degli anni Sessanta-Settanta. Sul suo sito web l'artista scrive così della serie *Gli Album*: „A ciascuno hanno collaborato per la scrittura e per la realizzazione persone diverse con i propri racconti e ricordi, *Gli Album* non hanno quindi un unico autore e non sono autobiografia, ma biografia collettiva¹⁴. PAOLINI parla in prima persona, ma le cose che racconta sono le esperienze di Nicola, del suo *alter ego*, e tutto ciò che viene raccontato lo vediamo attraverso gli occhi di un bambino-ragazzino che, in fin dei conti, è il narratore della storia. Piccoli dettagli, oggetti famosi della generazione ("l'eskimo"), musiche dell'epoca (rock, *Sounds of Silence*, LUCIO BATTISTI), ideologie, luoghi (il bar, la piazza), caratteri (preti, personaggi tipici di un paesino) vengono descritti e raccontati con l'acutezza e la scioltezza di un bambino

che vede e osserva tutto senza capire nella sua totalità la realtà circostante. Questo modo infantile di percepire la realtà è la chiave del modo di ricordare de *Gli Album*. Una parte degli spettatori si ricorda dell'epoca, perchè aveva vissuto nello stesso ambiente, nello stesso periodo (ricordo comune che crea una comunità), l'altra parte del pubblico (i giovani) ha la possibilità di fare un salto nel tempo e capire qualcosa del passato recente, partecipando a una lezione di storia umana, senza che se ne accorga. Per i primi sono i nomi, luoghi, oggetti, e eventi conosciuti menzionati, per i secondi un paio di occhiali personalizzati di Nicola ad aiutare a capire cosa è successo allora. E ovviamente ci sono anche le spiegazioni, commenti del protagonista Nicola-Paolini che servono da guida a chi non conosce l'epoca, o da voce di nostalgia a chi ha vissuto in quel periodo. Il metodo di recitazione richiede capacità attoriali straordinarie: PAOLINI, da solo in scena, recita i diversi personaggi della storia, scivolando da un personaggio all'altro. Con delicati movimenti accenna all'azione, con la voce e il modo di parlare (i vari personaggi hanno diversi difetti di pronuncia e in più usano un linguaggio molto vicino a quello quotidiano con delle espressioni dialettali e giovanili) recita un personaggio, ma nel momento successivo lo troviamo a recitare un'intera folla.

Negli anni successivi al primo album (*l'Adriatico*), la memoria come argomento principale gode un'assoluta esclusiva nella carriera di PAOLINI. Con un metodo simile a quello de *Gli Album*, lavora in *Miserabili* e nel *La macchina del capo*, ma applica un approccio ben diverso, più vicino al giornalismo, quando affronta alcuni avvenimenti tragici o traumatici del passato dell'Italia, come nel *I-TIGI Canto per Ustica*, nel *Il racconto Il Vajont* o nelle storie di *Report-Teatro Civico*. Però capita di sentire da lui anche delle vicende avvenute fuori Italia come in *Bhopal (Teatro Civico)*. Questi spettacoli sono preceduti da una lunga inchiesta e vengono messi in scena, in modo che il pubblico si senta ad assistere al resoconto di un poliziotto, che alla fine di una lunga indagine espone i risultati delle sue ricerche. Invece, a differenza del poliziotto impersonale che è sempre fuori delle vicende, PAOLINI non rimane fuori agli avvenimenti raccontati: al di là dei fatti chiariti, sentiamo la nostra voce, quella dell'Uomo, della comunità che protesta, che vuole conoscere la verità, vuole capire i motivi e trovare i responsabili. PAOLINI soddisfa la nostra esigenza: racconta e agisce come vorremmo agissero gli uffici: fa l'indagine, mette insieme i fatti e ne trae la morale, aiutando il pubblico ad arrivare al punto della riconciliazione. La memoria degli eventi traumatici non può essere trascurata, altrimenti, col tempo, crea delle differenze e delle incertezze: bisogna parlarne e PAOLINI continua le sue indagini seguendo la sua orazione civile.

Appartiene invece alla seconda generazione dei narr-attori ASCANIO CELESTINI, l'artista romano che affronta il tema della memoria in modo del tutto particolare. Affascinato dal desiderio insopprimibile dell'essere umano di raccontare, di fabulare i ricordi degli episodi del proprio passato, presto comincia a raccontare storie anche lui. Si siede su una sedia e con la faccia serena, in una posizione immobile con le mani sulle ginocchia, racconta una storia applicando un linguaggio parlato un po' dialettale. Con il suo accento romano, CELESTINI imita a perfezione l'andamento del racconto dal vivo: le ripetizioni, le digressioni, le storie fiabesche, le battute spiritose, le domande e i commenti ci fanno trovare nella casa di un fabulatore delle borghate romane.

Nel *Scemo di guerra* — l'opera più conosciuta di CELESTINI — il fabulatore è il padre di CELESTINI che racconta le proprie esperienze d'infanzia, acquisite a Roma durante l'occupazione tedesca: una serie di storie indipendenti, trasformate in una specie di favola, in cui conosciamo la gente che subisce le vicende della Storia: che prova a campare in un periodo impetuoso come la seconda guerra mondiale. Scena povera, un po' di sottofondo musica-

le, poca luce: sul palcoscenico la protagonista assoluta è la voce di CELESTINI: la scena vera, la vediamo davanti ai nostri occhi con la magia della sua voce. L'immaginazione e l'immagine sono infatti delle parole chiavi nella produzione artistica di CELESTINI: tutti gli elementi degli spettacoli - suoni, registrazioni audio, luci - servono ad aiutare a creare le scene, le immagini nella mente degli spettatori.

... cerco di capire come la fonte orale non soltanto come persona che racconta ma anche proprio come fonte sonora nel momento in cui diventa registrazione può continuare a essere qualcosa che non sia semplicemente documentazione... per me è anche tanto evocativa la cosa, ma evocativa nel senso che proprio aiuta lo spettatore ad allontanarsi dalla storia verso le sue immagini ". Ecco allora il valore performativo della registrazione audio: permettere allo spettatore di disegnare una scissione tra la vicenda narrata e la propria immaginazione che vengono messe nella condizione di dialogare a distanza grazie al potere evocativo della parola.⁵

L'atto del raccontare richiede un destinatario: negli spettacoli di CELESTINI è infatti sempre inserito un destinatario immaginario, una vecchia signora, una madre o nel caso del *Scemo di guerra*, CELESTINI-bambino che ascolta il padre, recitato dall'attore. Ed insieme all'artista-bambino, siamo noi, il pubblico, ad ascoltare l'attore che, nelle vesti di un fabulatore, continua a raccontare ai suoi destinatari immaginari, le vicende di un paese pieno di memorie mai narrate.

Infine vorrei dedicare alcune parole alle mie motivazioni. Prima di tutto devo confessare di essere rimasta affascinata dagli spettacoli di PAOLINI e soprattutto da quelli di CELESTINI. Quando li ho visti per la prima volta, ne sono rimasta incantata e quella volta ho capito che dovevo rivolgere la mia attenzione verso questi artisti straordinari e in più volevo capire perchè, tra i numerosi artisti eccellenti dell'attuale panorama del teatro italiano, sono stati proprio loro a colpirmi così tanto. Credo che, al di là degli spettacoli eccellenti e delle loro capacità artistiche davvero incredibili, mi affascini di più il loro impegno civile: sono profondamente convinta che la loro attività artistica aiuterà l'Uomo sradicato del nostro secolo a conoscere e a capire il proprio passato, rendendolo così capace di orientarsi anche nel presente.

5 P. BOLOGNA cita CELESTINI, "Un'immobilità potentissima. Il teatro non povero di Ascanio Celestini", in Prove di drammaturgia, Nr.2, 2005, pp.20

Orsolya Serkédi

Gli elementi iconografici nei film di Pier Paolo Pasolini I motivi pittorici nel *Decameron*

Introduzione

Nel mio saggio analizzerò il mondo visuale del cinema di PIER PAOLO PASOLINI, prestando un'attenzione speciale agli elementi iconografici. L'analisi parte dalla supposizione che il cinema poetico di Pasolini si basa su una rete di metonimie visuali dentro di cui i motivi dell'iconografia cristiana formano il nodo.

Il sistema verrà esaminato nell'ambito di un'analisi di belle arti. Prima di tutto cercherò di descrivere la qualità del sistema dei segni del cinema pasoliniano e definire il significato dell'*effetto dipinto* nei suoi film. Poi presenterò le origini degli interessi pittorici di Pasolini e tenterò di raccogliere gli effetti delle belle arti sotto il segno dei quali il regista organizza i gesti, le parole e gli atti dei caratteri in composizioni.

Il focus della presente indagine è costituito dal *Decameron* in cui appaiono due scene che sono le messe in scena di due dipinti. Una scena si riferisce al *Combattimento tra il Carnevale e la Quaresima* di PIETRO BRUEGEL, un'altra scena (la scena del sogno) si riferisce al *Giudizio Universale* di GIOTTO. A proposito del *Decameron*, la scena del sogno verrà messa a paragone con il *Giudizio Universale* di GIOTTO, visto che questo episodio è la messa in scena dell'affresco giottesco. Questo confronto si concentrerà sulla struttura del quadro, sulla raffigurazione della Madonna, sulla struttura dell'aldilà e sulla struttura del paradiso nei due lavori.

1. Il sistema di segni pasoliniano – Pasolini e la pittura

Secondo PASOLINI, il film è "la lingua scritta della realtà"¹. Partendo dal presupposto che la realtà dovrebbe essere presentata attraverso segni reali, il linguaggio che il regista usa è privo di simboli. Così il cinema pasoliniano si concentra sulla trasmissione della realtà, e per raggiungere questo scopo utilizza prima di tutto metonimie come mezzi stilistici.

Similmente ai suoi testi narrativi, anche i film di PASOLINI dimostrano spesso una qualità riciclata, contenendo immagini di un effetto eco. Non si tratta però di un inserimento di quadri dentro inquadrature, bensì le inquadrature stesse diventano reminiscenze di quadri del passato, creando così "l'effetto dipinto" – come chiama questo fenomeno ANTONIO COSTA.² PASOLINI, infatti, si sforza di non citare un'immagine nel suo complesso, usa un quadro solo per il motivo di istituire la propria iconografia attraverso i suggerimenti di un'altra ben conosciuta.

1 P. P. PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2005, p.243.

2 Per ulteriori informazioni conviene vedere A. COSTA, "Effetto dipinto", in *Cinema e cinema*, Nr. 54-5, January-August 1989, pp.37-48.

L'amore del regista per le immagini cominciò nell'anno accademico 1938-39, quando presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna frequentava i corsi di storia dell'arte di ROBERTO LONGHI che si stava occupando del Duecento e Trecento, del Caravaggio, di MASOLINO e MASACCIO e stava preparando la seconda edizione del Piero della Francesca. Per esempio, nel 1941-42 lui ha tenuto un corso sui *Fatti di Masolino e Masaccio* che veniva frequentato da Pasolini con enorme entusiasmo. Questi interessi di Longhi hanno esercitato una determinante influenza sull'arte del regista, girando la sua attenzione verso la pittura. Per giunta, anche la nativa propensione dello storico d'arte per la pellicola ha fatto un impatto profondo sull'arte cinematografica del regista. Quest'aspetto viene rimarcato anche nei ricordi di Pasolini:

Il mio ricordo personale di quel corso [...] è, in sintesi, il ricordo di una contrapposizione o netto confronto di "forme". Sullo schermo venivano infatti proiettate delle diapositive [...]. Il cinema agiva, sia pure in quanto mera proiezione di fotografie. E agiva nel senso che una "inquadratura" rappresentante un campione del mondo masoliniano – in quella continuità che è appunto tipica del cinema – si "opponeva" a una "inquadratura" rappresentante a sua volta un campione del mondo massacesco.

Attraverso l'influenza di LONGHI il pittore che ha ispirato di più il regista era MASACCIO, soprattutto per la sua rappresentazione del dolore in bianco e nero. Gli affreschi di MASACCIO corrispondono esattamente al modo in cui Pasolini concepisce il cinema. Cioè, nelle sue opere appaiono le figure immobili e chiaroscurate, il che è proprio quello che PASOLINI adora nella pittura, come lui stesso lo suggerisce in *Mamma Roma*. Quello che cita PASOLINI da MASACCIO è prima di tutto la sua rappresentazione dei gesti ed emozioni umane. Poi anche le sue figure sono caratteri semplici, rappresentati realisticamente. Nella *Ricotta* la contaminazione opera attraverso la giustapposizione di due concezioni figurative antitetiche: MASACCIO è associato al mondo sacro in chiaroscuro che scolpisce insieme alla luce del CARAVAGGIO le fattezze del Cristo-Stracci, la cui sacralità culmina nella crocifissione, si contrappone insieme a GIOTTO allo stile intellettualistico dei manieristi.

Negli anni sessanta l'artista dimostra un interesse crescendo verso la pittura manierista. GALLUZZI sottolinea che la vera stagione del manierismo pasoliniano è attorno al '64 quando termina l'esperienza di "Officina" e nascono le prime polemiche con le neoavanguardie del Gruppo 63 e per PASOLINI finisce il proprio ruolo di poeta civile. Alle aggressioni di una realtà in cui non riesce più a riconoscersi, il poeta sente di poter reagire soltanto con le armi dello *stile*.³ Sono questi gli anni in cui compaiono in scena il PONTORMO e i pittori del "Cinquecento nero", mentre protesta contro gli artisti del passato. Per giunta, sono questi anche gli anni in cui compare sullo suo schermo il progetto di utilizzare coscientemente la morte come segno linguistico.⁴ Il manierismo si configura come una consapevole corruzione del classicismo in un clima di miscredenza e demonismo. Nella *Ricotta* è proprio la ricreazione dei *tableaux vivants* di gusto manierista attraverso la quale la narrazione delle vicende di Stracci avviene. Nella trama si inseriscono concretamente le *Deposizioni* del PONTORMO e del ROSSO FIORENTINO. Ciò che PASOLINI prende dal manierismo è principalmente "l'aberrazione religiosa", nelle forme della miscredenza (Pontormo) e nelle forme del demonismo (ROSSO FIORENTINO).

3 F. GALLUZZI, *Pasolini e la pittura* (Studi e testi. Serie di filologia e letteratura, 7), Bulzoni, Roma 1994, p.29.

4 G. ZIGAINA, *Pasolini tra enigma e profezia* (Saggi), Marsilio, Venezia 1989.

Oltre alla pittura manierista il PASOLINI dimostra un persistente interesse verso l'arte di LEONARDO DA VINCI. Questa propensione nasce ancora nel corso degli anni universitari. GALLUZZI sottolinea che nell'estate del 1942 il regista, desiderando laurearsi in storia dell'arte, discusse con due lettere inviate a LONGHI i possibili argomenti per una tesi di laurea, tra i quali una è *Intorno alla Gioconda ignuda di Leonardo*.⁵ L'effetto di Leonardo si manifesta nella *Mamma Roma* in quanto appaiono somiglianze notevoli tra il banchetto nuziale di Carmine all'inizio del film e il *Cenacolo* milanese di Santa Maria delle Grazie.

Pasolini dimostra un persistente interesse anche verso l'arte di Caravaggio. Prima di tutto, la figura di Ettore Garofalo appare come un reminiscenze delle figure fanciullesche di Caravaggio, soprattutto come quello del *Fanciullo con un canestro di frutta*. Importa anche il chiaroscuro caravaggesco, tanto gli effetti della luce e dello scuro appaiono come in un quadro di CARAVAGGIO. Nella *Mamma Roma* la morte di Ettore equivale alla morte di Cristo come lo vide Mantegna e come lo illuminò Caravaggio. Per giunta, al banchetto dello stesso film si vede anche l'effetto dell'opera tarda, il periodo siciliano di Caravaggio. Si riferisce a quel periodo quando l'artista ha il nuovo grande pensiero di diminuire nello spazio, rapidamente, la misura degli uomini sovrastati dalle mura gigantesche.

Pasolini intratteneva anche con l'arte contemporanea un rapporto altrettanto continuo. Questa passione del regista viene affermata dal fatto che finalmente scrisse la tesi sulla pittura contemporanea, in cui i primi tre capitoli sono stati dedicati a De Pisis, Carrà e Morandi. Alla fine questi capitoli andarono smarriti durante la disfatta dell'esercito italiano dopo l'8 settembre '43 e la sua fuga a piedi da Livorno. L'influenza della pittura moderna si manifesta sia in *Teorema* che in *Salò*. Nel *Teorema*, GERARD ha notato gli effetti del cubismo, del futurismo russo e dell'immagismo.⁶ Nel *Salò* la pittura moderna appare attraverso BRAQUE, SEVERINI, DUCHAMP, LÉGER, SCHWITTERS, FEININGER e KOKOSCHKA.⁷

2. I motivi pittorici nel *Decameron*

L'effetto dipinto nel *Decameron* di P. P. PASOLINI consiste nel fenomeno che i dipinti a cui si riferisce sono ormai loro stessi contaminati da altri dipinti. Perciò si può constatare che in *Decameron* si tratta di una contaminazione dentro la contaminazione. La prova stessa si trova in PASOLINI, quando lui dice:

il *Decameron* è il primo film che faccio come so e come voglio girarlo io; evidentemente dentro ci sono cose della *Ricotta*: anche qui la ricostruzione di due quadri, in funzione ironica, vale a dire in un rilancio fantastico dei personaggi. Poi ci sono elementi di *Uccellacci e uccellini*, anzi tutta la comicità parte da lì.⁸

Le contaminazioni a cui il regista fa riferimento rappresentano o la reale sacralità di GIOTTO, o l'assetto iconografico dei *tableaux vivants* e le fonti pittoriche di BRUEGEL. Così il regista ci presenta con due modi contraddittori della rappresentazione che formano un'antitesi.

5 F. GALLUZZI, *op. cit.*, p.39.

6 F.S. GERARD, "Ricordi figurativi di Pasolini", in *Prospettiva*, Nr. 32, gennaio 1983, p.43.

7 *Ibidem*

8 P.P. PASOLINI, in L. PAOLOZZI, "Pasolini: Adesso vi parlo di Pasolini", in *Vie Nuove*, XXV, Nr. 51, 23 dicembre 1970.

Da un lato, vi è la razionalità e il realismo di BRUEGEL rappresentata dal *Combattimento fra Carnevale e Quaresima* di BRUEGEL, dall'altro lato ci sono gli affreschi religiosi e moralizzanti di GIOTTO.

Nel *Decameron* un'effetto molto determinante è quello di GIOTTO. Da un lato, lui appare come protagonista in quanto secondo il film viene a Napoli ad affrescare la chiesa di Santa Chiara (l'attore che lo raffigura è il regista stesso). Dall'altro lato, la scena del sogno si è basata sull'*Ultimo Giudizio* di GIOTTO. L'amore di PASOLINI per GIOTTO è testimoniato da due lettere in cui si riferisce esplicitamente a sopralluoghi sulle orme di GIOTTO sia a Padova che nell'Italia centrale:

Può darsi però che entro Natale rivada in Friuli, in tal caso mi fermerei da un treno all'altro a Padova (è tanto fra l'altro, che vi devo vedere Giotto: sarebbe assai bello andarci insieme).⁹

Ho tardato a risponderti perché Bassani mi ha portato con sé, con la sua macchina, a fare un delizioso giro per l'Italia centrale: Firenze, Arezzo, Assisi, Perugia, Todi, Spoleto... sulle orme di Giotto e di Piero.¹⁰

Per giunta, la testimonianza che il regista utilizza GIOTTO come fonte d'ispirazione viene da lui stesso:

Quello che io ho in testa come visione, come campo visivo, sono gli affreschi di Masaccio, di Giotto [...]. E non riesco a concepire immagini, paesaggi, composizione di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica, trecentesca, che ha l'uomo al centro di ogni prospettiva.¹¹

Nel *Decameron* si tratta della visualizzazione sullo schermo dell'affresco della Cappella degli Scrovegni dedicato al *Giudizio Universale*. La scena pasoliniana assomiglia alla fonte originale, ma in qualche modo si differenzia anche da ciò. La differenza più evidente tra la scena pasoliniana e l'affresco giottesco riguarda la struttura della composizione. Prima di tutto, mentre in GIOTTO il Cristo Giudice, in PASOLINI la Madonna col Bambino appare nel mezzo della composizione. Da un lato si può vedere la "componente edipica dell'eros pasoliniano" in questa metamorfosi figurativa, come l'afferma REPETTO.¹² Dall'altro lato, invece, vi è una certa "napolitanizzazione" in questo motivo. Si tratta dell'adattamento dell'affresco all'ambiente napoletano, visto che il GIOTTO del film sta lavorando sull'affresco nella Santa Chiara di Napoli, poi nella religiosità napoletana la figura della Madonna sembra occupare un posto ancora più importante che il Signore stesso. A Napoli si invoca sempre la Madonna e non il Dio, poi in conseguenza di tutto ciò la figura della mamma ha un ruolo grandissimo là.

9 P.P. PASOLINI, "A Cesare Padovani-Nogara, 24 settembre 1953", in PASOLINI, *Lettere 1940-1954* (a c. di N. NALDINI), Einaudi, Torino 1986, p.600. Citato da A. MARCHESINI, *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini: da Accattone al Decameron* (Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia), La Nuova Italia, Firenze 1994, p.170.

10 P.P. PASOLINI, "A Biagio Marin - Trieste, 10 settembre 1954", in *op. cit.*, p.680. Citato da A. MARCHESINI, p.170.

11 P.P. PASOLINI, "Le poesie di Mamma Roma", in PASOLINI, *Mamma Roma*, Rizzoli, Milano 1962, p.145. Citato da A. MARCHESINI, *op. cit.*, p.172.

12 A. REPETTO, *Invito al cinema di Pasolini*, p.147. Citato da A. MARCHESINI, p.166.

Similmente all'affresco di GIOTTO, in cui il Signore Iddio è attorniato dalle file dei Beati, anche la Madonna della composizione pasoliniana ha alla sua destra e alla sua sinistra, quasi simmetriche, le file degli angeli e dei beati, che la contemplano. Mentre nel quadro si ha l'impressione che loro pendano nello spazio, essendo addirittura in cielo, alla composizione pasoliniana è già aggiunta l'illusione della profondità. Come in GIOTTO, il cielo è nettamente diviso dall'Inferno anche nel film, sia l'Universo giottesco che quello pasoliniano è nettamente diviso tra il Bene e il Male.

Una differenza significativa sta nella raffigurazione della Madonna. Mentre in GIOTTO la Madonna appare da vergine, con la faccia e con i gesti ingenui, come Madonna della Carità e Madonna della Misericordia, in PASOLINI lei viene rappresentata come *femme fatale*. La Madonna del film ha un volto severo che impaurisce l'osservatore, con i gesti determinanti, incarnata dall'attrice Silvana Mangano. Così si ha l'impressione che lei sia il giudice delle schiere di dannati che aspettano di esser giudicati all'entrata dell'Inferno.

In ambedue le composizioni la struttura dell'Inferno è caratterizzata dalla seguente qualità: prima vi sono i dannati che aspettano di essere giudicati, "sorvegliati da Diavoli pelosi come scimmie."¹³ Poi, più sotto, ci sono i Dannati che hanno cominciato la loro Eternità Infernale e hanno tormenti più crudeli. In GIOTTO vi è maggiore enfasi sull'orrenda rappresentazione dell'Inferno che in PASOLINI. Sull'affresco la struttura dell'Inferno è più complessa e più terrificante. Gli uomini resuscitati vengono terribilmente tormentati dai diavoli. Giuda occupa il centro dell'Inferno in GIOTTO, dall'Inferno del *Decameron* lui manca addirittura. Ciò si può spiegare con il fatto che nelle rappresentazioni medievali del giudizio universale lui di solito manca, poi l'enfasi nel film sta piuttosto sulla nuova figura della Madonna che sulle pene dei Dannati. In GIOTTO vi è anche la grande fiamma quadripartita dove si troneggia su due dragoni Lucifero. La sua nuda, brutta e enorme figura crea terrore, il che si peggiora vedendo la gente pendere dalle sue labbra e i serpenti che pendono dai suoi orecchi e stanno per uccidere una donna. Attorno a lui si vedono le forme diverse dei tormenti, prima di tutto gli usurai penduti sulla corda dei loro sacchi di denaro. Poi vi è anche Giuda, il traditore di Cristo.

In PASOLINI non c'è invece tanta enfasi sulla rappresentazione dell'Inferno, o sulla raffigurazione delle pene. PASOLINI sembra provocare la Chiesa Cattolica, tanto che nel film il Cielo e l'Inferno si assomigliano, non c'è molta differenza tra di loro. Prima di tutto l'Inferno occupa solo un piccolo posto, una piccolissima cornice nella scena del sogno nel film, come se fosse solo una piccola parte di una grandissima entità. Per esempio la Madonna pasoliniana crea tanta paura quanto Lucifero nell'Inferno giottesco. Oppure nell'Inferno del *Decameron* ci sono le figure nude tormentate, però mancano le figure di Lucifero o Giuda, quindi l'Inferno di Pasolini non è addirittura il posto del terrore, come in GIOTTO. Da lui non esiste più quell'ingenua visione della vita a seconda della quale vi è il Male e vi è il Bene, nel film vi è invece una visione metarealistica, quindi queste due entità si sciolgono.

Per quanto riguarda la struttura del Paradiso, in GIOTTO il Paradiso contiene tre regioni, però in PASOLINI consiste solo di due regioni. Sull'affresco sopra ci sono gli angeli, con lo stemma e con la bandiera. I loro cori volano dai due lati verso il Cristo Giudice, il focus dell'immagine. Poi ci sono i beati i quali, con Maria al capo e accompagnati dagli angeli, si avviano verso Cristo e la croce che sta sotto e viene tenuta da due angeli. Questa composizione significa il giudizio stesso e la linea dividente tra il Paradiso e l'Inferno. Nella stessa

13 P. P. PASOLINI, *Trilogia della vita – Le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte*, Garzanti, Milano 1995, p.64.

“regione” avviene la scena del dono di Enrico Scrovegni. Nel film, invece, il Paradiso contiene solo due regioni. Gli angeli e i beati sono nella stessa “regione” dove sta la Madonna con il Bambinello. Poi, più sotto vi è la sfera della croce tenuta anche qua da due angeli, rappresentando sempre il giudizio e la barriera tra il Paradiso e l’Inferno, ed accanto alla croce si ripete anche la scena del dono dell’affresco. Quindi anche il film conserva il momento in cui nell’affresco Enrico Scrovegni dona il modello della chiesa alla Madonna. Nel *Decameron* il donatore potrebbe essere il regista stesso, e in questo motivo della donazione si potrebbe vedere l’atto in cui lui porge uno specchio all’istituzione del cattolicesimo (dando il modello della chiesa all’istituzione della chiesa), quindi condivide la sua visione molto negativa e provocante della religiosità con la chiesa.

Conclusione

Nel mio saggio ho esaminato il mondo visuale delle opere cinematografiche di PIER PAOLO PASOLINI, prestando un’attenzione speciale agli elementi iconografici. L’analisi è partita dalla supposizione che il cinema poetico di Pasolini si basa su una rete di metonimie visuali in cui i motivi dell’iconografia cristiana formano il nodo.

Prima di tutto, ho tentato di descrivere la qualità del sistema di segni del cinema pasoliniano. Sono arrivata alla conclusione che l’arte cinematografica di Pasolini è un’arte metonimica. Poi ho rintracciato le origini degli interessi pittorici di Pasolini, provando a raccogliere gli effetti delle belle arti sotto il segno dei quali il regista organizza le proprie composizioni.

Mi sono concentrata soprattutto su *Decameron* in cui ho osservato che il film prende ispirazione dalla pittura di Giotto e di Bruegel. La scena del sogno appare come la realizzazione filmica del *Giudizio Universale* di Giotto e un’altra come la messa in scena del *Combattimento tra il Carnevale e la Quaresima* di Bruegel. Ho notato che il *Giudizio* pasoliniano pone la figura della Madonna al centro e la sua figura viene presentata come la *femme fatale*. Poi ho evidenziato anche che il Cielo nella scena ha solo due regioni, e le colpe umane per cui i caratteri scesero nell’Inferno sono meno sottolineati che in Giotto, anche le figure di Lucifero e Giuda mancano.

Bibliografia

- GALLUZZI, F., *Pasolini e la pittura*, (Studi e testi. Serie di filologia e letteratura, 7), Bulzoni, Roma 1994.
- GERARD, F.S., “Ricordi figurativi di Pasolini”, in: *Prospettiva*, Nr. 32, gennaio 1983.
- MARCHESINI, A., *Citazioni pittoriche nel cinema di Pasolini: da Accattone al Decameron* (Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Pavia), La Nuova Italia, Firenze 1994.
- PAOLOZZI, L., “Pasolini: Adesso vi parlo di Pasolini”, in *Vie Nuove*, XXV, Nr. 51, 23 dicembre 1970.
- PASOLINI, P. P., *Empirismo eretico*, Garzanti Libri s.p.a., Milano 2005.
- PASOLINI, P. P., *Trilogia della vita – Le sceneggiature originali di Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il Fiore delle Mille e una notte*, Garzanti, Milano 1995.
- ZIGAINA, G., *Pasolini tra enigma e profezia*, (Saggi), Marsilio, Venezia 1989.

Emanuele Chiacchiera

Affreschi italiani a Siklós

Quando ho iniziato la mia ricerca per la realizzazione di una mini-enciclopedia degli artisti italiani attivi in Ungheria durante il periodo rinascimentale, la prima cosa che volevo fare era mettere dei paletti temporali di inizio e di fine. Dopo averne parlato con il mio tutor, il Prof György Domokos, siamo giunti alla conclusione che un buon punto di arrivo per la mia tesi di dottorato poteva essere il 1526: la sconfitta di Mohács e la conseguente disgregazione del Regno di Ungheria, perché, dopo questa data, l'Ungheria come la si conosceva prima, scompare e bisognerebbe quindi iniziare a parlare delle corti nobili transilvane. Allo stesso tempo, abbiamo visto che invece era molto più difficile trovare una data di inizio, oltre la quale non ricercare. Pensavo infatti, che prima di Mattia Corvino i rapporti con l'Italia e la corte ungherese, fossero talmente pochi che: o potevano essere sorvolati o riassunti brevemente. Iniziando invece le mie ricerche, ho scoperto che il periodo di Sigismondo è praticamente impregnato di rapporti con l'Italia e le sue Signorie trecentesche. Re Sigismondo, conosceva la lingua italiana e il latino (e minimo altre tre lingue), oltre ad avere nella sua corte prelati e nobili italiani, che mantenevano anche in Ungheria corti italianizzate. Contemporaneamente all'inizio delle mie ricerche, sul periodo di Sigismondo, sono venuto a conoscenza del ciclo di affreschi di Siklós, e dopo averli visti e fotografati, ho iniziato a ricercare una bibliografia intorno agli affreschi. L'opera più completa che finora sono riuscito a trovare, è una dissertazione in lingua inglese di JÉKELY ZSOMBOR (una copia della stessa, è conservata presso la Biblioteca del Museo di Belle Arti di Budapest). Tutte le pubblicazioni che riguardano il ciclo di affreschi, prendono in considerazione solo il loro aspetto stilistico-iconografico, non curandosi invece di fare una ricerca delle fonti scritte e dei documenti dell'epoca, in Ungheria o in Italia, questo vale anche per la dissertazione di cui ho parlato sopra, anche se devo dire, che quest'ultima mi è stata molto di aiuto ed è riuscita a darmi buoni spunti per procedere nella ricerca. Infatti io considero il mio compito non tanto quello di dare l'ennesima lettura iconografica dell'opera, quanto quello di provare a ricercare documenti, manoscritti, lettere, riferimenti dell'epoca in libri contabili, o ecclesiastici, che possano testimoniare la presenza di un artista o gruppi di artisti italiani in Ungheria e quindi lo spostamento di questi artisti, dalle loro città d'origine italiane, fino alle corti dei nobili ungheresi.

1. Breve introduzione storiografica

1191: primo riferimento alla città di Siklós chiamata: *Villa Suklos*,

Nel 1367 per volere di Luigi il Grande viene fondata la prima università ungherese a Pécs. Siklós, o meglio Soklos, come venne chiamata per quasi tutto il Medioevo, era una roccaforte su una collina non lontana da Pécs, posseduta dalla famiglia Siklósi, che dalla città prese il nome, e che costruì la prima chiesa, sul posto dove ancora oggi la troviamo. Dopo Péter Siklósi (1341), la famiglia perse la propria importanza politica divenendo lentamente insignificante.

Spesso l'Abbazia di Santa Trinitá, usata come tomba di famiglia dagli Siklósi, viene confusa con la chiesa di Siklós, invece attraverso documenti dell'epoca, si é riuscito a concludere che la famosa Abbazia di S. Trinitá si troverebbe nascosta sotto un edificio rurale a sud del villaggio di Vokány vicino l'area denominata tuttora Trinitás puszta, ma il sito non é ancora stato scavato.

Altro monastero fondato dalla famiglia Siklósi, sarebbe il Priorato del canone Agostiniano a Keresztúr. Questo era collocato a nord della collina di Siklós vicino l'area denominata appunto *Keresztúri szőlők* (il priorato viene menzionato nel 1280) quando nelle vicinanze vi si stabilí la chiesa degli eremiti Paolini, grazie sempre alla famiglia Siklósi.

Il primo documento che attesta l'esistenza della chiesa dedicata a Sant'Anna, é del 1343. Probabilmente resterà come tomba di famiglia l'Abbazia di Trinitás puszta, ma per comodità il nuovo monastero verrà utilizzato come patronato.

La cappella del castello non esisteva ancora, gli agostiniani celebravano in questo monastero, che prese la funzione di parrocchia.

Dal 1380 Siklós passa sotto i Garai, nel 1382 Luigi il Grande muore senza eredi maschi, e Garai Miklós (palatino dal 1375 al 1385) supportò la regina Maria, figlia di Luigi.

Dopo l'incoronazione di Carlo di Durazzo pretendente al trono d'Ungheria, Miklós Garai partecipò al suo assassinio appena dopo trentanove giorni di regno. Siklós ebbe così un ruolo fondamentale nell'elezione di Re Sigismondo, con l'aiuto delle famiglie Garai e Cillei, unite da vincoli matrimoniali.

2. Le due fasi di costruzione della chiesa medievale

La chiesa costruita da Péter Siklósi nel 1333 ha subito due fasi di costruzione e almeno tre rimaneggiamenti nel corso del Medioevo. La chiesa gotica, era molto piú corta dell'attuale edificio barocco.

Dopo i Garai con la morte di Jób nel 1481, Re Mattia, dona Siklós a suo figlio naturale Giovanni Corvino, ma dopo la morte del padre, Giovanni perde la sua influenza scambiando il castello con András Both di Bajna nel 1494. Nel 1507 é la volta di Imre Perényi, palatino dal 1504 al 1519, che occupa il castello di Siklós trasformandolo e ricostruendolo in un mix di stile gotico e rinascimentale, é questo il tempo della costruzione della cappellina gotica nel castello. Le tombe e gli affreschi rimasero intatti fino al 1543 quando i turchi occuparono la città.

Quanto verrà qui di seguito presentato, si basa sugli studi fatti da JÉKELY ZSOMBOR (e in parte dal curatore dei restauri, BOROMISZA PÉTER), il tutto, verificato da me direttamente sul luogo, dove ho scattato numerose foto e in seguito confrontato le loro tesi con le pubblicazioni della Prof.ssa MÁRIA PROKOPP, e di LŐVEI PÁL.

3. La prima fase di decorazione

Le pitture di Siklós coprono l'intera zona absidale e le volte, inclusa la parte interna dell'arco trionfale.

Esaminando gli affreschi dell'abside si possono notare frammenti di affreschi precedenti, la maggior parte dei primi affreschi é coperta dal secondo ciclo di decorazione. Pertanto,

così come ci sono due fasi di costruzione della chiesa (presbiterio) ci sono anche due fasi di decorazione. L'arco trionfale era più basso di quanto non fosse durante la seconda fase di costruzione, di conseguenza la volta fu ricostruita a un livello decisamente maggiore rispetto a prima.

La crocifissione, fu dipinta sopra un precedente affresco dello stesso tema, anch'esso dunque largamente danneggiato come quello posteriore dall'apertura di due grandi finestre. La prima crocifissione occupava i due terzi in alto della parete di sinistra, limitata sul lato superiore dall'arco della volta e la parte inferiore era delimitata da una composizione che girava tutt'intorno all'abside a un terzo dell'altezza.

4. I modelli italiani riscontrabili negli affreschi ungheresi di Siklós, Esztergom, Zagabria.

Il diavolo sulla destra della crocifissione: le piccole figure soprannaturali vennero rappresentate comunemente solo dopo la seconda metà del 300, prima nelle pitture Senesi, in altri luoghi non erano infatti testimoniate. Secondo la tesi del Professor *Millard Meiss* i diavoli nelle crocifissioni appaiono solo dopo i sermoni di Jacopo Passavanti, prima semmai venivano rappresentati degli angeli (fig.2, fig.3).

Molti pittori senesi seguirono l'esempio dell'affresco nella Collegiata di S. Gimignano (1350-55) di Lippo Memmi con la composizione a più personaggi, presto questo stilema, venne esportato anche a Firenze a Santa Maria Novella nella decorazione del Cappellone Degli Spagnoli ad opera di Andrea da Firenze 1366-68. Questo motivo divenne comune nel Nord Italia, e velocemente fu esportato in Europa Centrale.

Le caratteristiche stilistiche degli affreschi nella cappella di Esztergom sono molto simili alla fase matura del Trecento Riminese, specialmente al lavoro di Pietro da Rimini (fig.4).

Csanád Telegdi arcivercovo di Esztergom che aveva frequentato l'Università di Padova nel 1320 e aveva accompagnato il Re a Napoli, potrebbe aver avuto dei contatti con pittori del Trecento Riminese, come ad esempio un certo Pietro Orimina (Pietro da Rimini, *Petrus de Arimino fecit hoc...* iscrizione che appare dietro il crocifisso di Urbania) e altri importanti maestri alla corte angioina di Napoli e seguaci dei maggiori pittori del trecento, quali: Cavallini, Giotto e Simone Martini.

Cappella di S. Stefano a Zagabria: l'affresco è vicino per composizione e stile alla Scuola Riminese, ma ispirato all'arte di Giovanni Baronio e gli affreschi del refettorio di Pomposa.

Esztergom e Zagabria rappresentano i maggiori siti con pitture murarie del secondo Trecento nel Regno d'Ungheria

Sembra che gli affreschi di Siklós appartengano alla sfera di influenza degli affreschi di Zagabria (che al periodo doveva essere notevole). Allo stesso tempo, il confronto diretto può essere effettuato anche con la pittura di Rimini. La figura frontale di S. Agostino, raffigurato nelle vesti di vescovo a Siklós, è strettamente legata per tipologia al ritratto di S. Agostino a Rimini di Giovanni da Rimini, mentre la figura di S. Lorenzo è comparabile con la figura presente nel refettorio di Pomposa decorato da Pietro da Rimini (Zs. JÉKELY 2003)

La questione del bordo geometrico: a Siklós quadrati chiari e scuri alternati con rettangoli sono accostati a due triangoli scuri rivolti con il vertice l'uno verso l'altro. Questo motivo è riscontrabile in molti altri affreschi ungheresi dipinti sotto l'influenza del Trecento

italiano. L'esempio piú importante nel castello di Esztergom, dove lo stesso modello può essere trovato sotto la fila di medaglioni degli apostoli sulle pareti laterali (fig.4).

La bordatura di Esztergom é identica anche ad una trovata a San Pietro in Sylvis (fig.5).

5. La seconda fase di decorazione

1408 – *terminus post quem* per la realizzazione della seconda fase di decorazione della chiesa (fig.6).

Presumibilmente gli artisti, come sostiene la Prof.ssa PROKOPP, furono impiegati nella decorazione del presbiterio a Siklós contemporaneamente (o subito dopo) il Concilio di Costanza. Rappresentarono la dottrina essenziale dell'insegnamento di Sant'Agostino, che era la questione piú controversa all'alba del XV secolo.

I quattro profeti piú importanti dell'Antico Testamento: Zaccaria, Danile, Geremia (un quarto non riconoscibile), re David e re Salomone, ci guardano dall'alto dalle tre vele della volta dell'abside (i due re centrali, e i quattro profeti distribuiti in quelle laterali) (fig.7).

La seconda parte della volta é ornata, nelle due vele maggiori, con le figure a mezzo busto della Madonna con il Bambino e Sant'Anna protettrice di questa chiesa. Nelle due vele minori della stessa volta, sono rappresentate le mezze figure dei quattro Padri ecclesiastici occidentali, i santi: Agostino, Ambrogio, Gregorio e Geronimo (fig.8).

Dietro l'altare, in due file sovrapposte, sono raffigurate le figure in piedi dei dodici Apostoli. Gli stipiti della bifora centrale e delle monofore laterali, sono adornati da ritratti, sempre a mezzo busto, inseriti in tondi, fra bande geometriche decorative. Nello stipite centrale in alto troviamo la figura del Vir-dolorum a mezzo busto, eretto su di un sepolcro.

La stessa rappresentazione, la ritroviamo riproposta in dimensione maggiore, sopra la nicchia di un tabernacolo che ha distrutto per metà la figura del Cristo (fig.9).

Il monaco eremita che legge davanti la sua grotta, sopra l'apertura a Sud-Est, serve ad enfatizzare il carattere monastico della chiesa.

Sull'arco trionfale, verso l'abside, é rappresentato Cristo che dona la guida della Chiesa a Pietro e Paolo, questo dimostra che l'affresco é in stretto contatto con le questioni discusse nel Concilio di Costanza, sotto questa scena, due sante: Maria Maddalea e Maria d'Egitto pregano davanti a due caverne rocciose (M. PROKOPP, 1995).

In questi affreschi, la bordatura decorativa segue i ritmi architettonici dell'abside stessa, archi, aperture, nicchie. Troviamo l'inserimento di elementi architettonici illusionistici, come colonnine tortili. In molti casi l'inquadratura prende la forma di elementi architettonici in miniatura.

Il ciclo narrativo delle due pareti maggiori rispecchia lo stile di rappresentazione di Altichiero, e gli apostoli non occupano lo stesso spazio che avrebbero dovuto occupare in un'affresco ungherese, vedere ad esempio l'abside della rotonda di *Hidegség*, oppure *Bán-torny* e *Mártonhely* (fig.10).

Per gli Agostiniani era molto importante il ruolo degli apostoli, in quanto loro stessi si sentivano di dover insegnare come gli apostoli, la povertá e la parola di Dio.

Numerose opere simili della pittura italiana del Trecento imitano questa composizione, come gli affreschi nelle chiese di Santa Maria in Porto Fuori e Santa Chiara di Ravenna e quelli del Cappellone di San Nicola a Tolentino, da poco tempo attribuiti a Pietro da Rimini insieme agli affreschi dell'Abbazia di San Pietro in Sylvis.

Vultus trifrons: il Vescovo Antonio da Firenze proibí la rappresentazione della Trinitá con un volto a tre facce nel 1445; termine ultimo per la realizzazione degli affreschi (fig.11).

6. Stile degli affreschi di Siklós

Le teorie del restauratore: PETER BOROMISZA, sono state ampiamente accettate e confermate anche dalla Storica dell'Arte MARIA PROKOPP, e altri studiosi come JÉKELY ZSOMBOR.

La PROKOPP, ha altresí fatto ulteriori osservazioni rispetto al restauratore, infatti secondo BOROMISZA furono sei i pittori che avrebbero preso parte al lavoro, la PROKOPP afferma invece che si possono riconoscere solo quattro mani che hanno lavorato agli affreschi.

Il fatto piú rilevante secondo me é che la maggior parte dell'affresco, sia stato realizzato da una sola persona, che per comoditá viene chiamato: il Maestro di Siklós.

Le caratteristiche dello stile figurativo del Maestro di Siklós, secondo JÉKELY e BOROMISZA, possono essere rintracciate in due figure ben preservate, i profeti Daniele e Zaccaria (fig.12).

Tutte e due le figure sono rappresentate di „tre quarti”, i semplici drappaggi avvolgono le figure, e i loro volti dettagliati si distaccano dallo sfondo. I tratti del viso sono distesi, caratteristica distintiva delle figure del Maestro. Le due mezze circonferenze delle sopracciglia, curvano con una linea continua che va a definire il naso, un lato piú scuro in ombra, e l'altro bianco in luce. La punta del naso é formata con un'altra linea, con cerchi caratteristici che indicano i lembi del naso. La bocca generalmente piccola con labbra rosse. I capelli sono solitamente lunghi e ricci. I volti sono fortemente modellati con luci e ombre, comunemente usati sono i toni verdastri, sottolineati con del rosso, marrone e bianco. Mani e dita delle figure, sono generalmente lunghe.

Il Maestro dipinse pure una serie di figure della volta, inclusa S. Anna, la Vergine con il Bambino, gli Evangelisti e i restanti Profeti.

Soprattutto, é stato anche responsabile per l'esecuzione delle scene di grandi dimensioni, tra cui la Crocifissione e l'Incoronazione della Vergine, cosí come la *Traditio Legis* sull'arco trionfale e, infine, l'eremita sul colle.

L'altro maestro principale di Siklós, chiamato da BOROMISZA, Maestro Grafico, dipinse le restanti grandi figure, tra cui la fila inferiore di Apostoli, insieme con *Vir-Dolorum*, cosí come la figura di San Giovanni Battista sulla parete Sud.

Le sue figure sono piú aggraziate, snelle, con corpi piú magri e teste proporzionalmente piú piccole. I capelli e la barba sono piú lineari. Questo maestro molto probabilmente ha anche lavorato sulla volta, la figura di San Girolamo, e forse gli altri Padri della Chiesa possono altresí essere attribuiti a lui. Dipinse anche alcuni dei medaglioni delle finestre: i due monaci della bifora centrale hanno numerose caratteristiche in comune con i suoi apostoli. Non é certo che dipinse anche gli Apostoli della parete Sud-Est, ma anche questi sono probabilmente attribuibili al suo lavoro.

I restauri hanno dimostrato come gli affreschi siano stati eseguiti con la normale tecnica italiana, la cosiddetta *Giornata*, e le fasi della pittura sono state esattamente ricostruite: appena pronta una sinopia, la prima unitá di elementi decorativi e lo sfondo venivano immediatamente eseguiti, poi ovviamente le figure, e infine i volti, generalmente in unitá separate.

Il lavoro é normalmente iniziato dalla volta, poi i pittori si muovevano verso il basso, con delle impalcature. Le sinopie possono essere osservate in alcune aree, per esempio nel *Vir Dolorum*, nella figura di San Giovanni Battista (P. BOROMISZA, 1995).

7. Le origini italiane dello stile:

Nel XIV secolo, Bologna era il luogo più importante per l'educazione dei chierici ungheresi.

La famosissima Bibbia *Nekcsei*, sembra sia stata realizzata in Ungheria, secondo l'interpretazione di un'iscrizione nel manoscritto, questo dimostrerebbe che artisti bolognesi, avrebbero effettuato il viaggio fino alla corte reale ungherese.

Questo argomento venne indagato nella prima metà del XX secolo in Ungheria e fu analizzato in connessione con un gruppo di manoscritti provenienti da Bologna. (E. PANOF-SKY, 1972).

Un gruppo di pittori bolognesi è stato attivo nel monastero di *Sankt Florian* in Austria fra il 1320 e il 1325, si potrebbe ipotizzare la loro connessione con i creatori della Bibbia *Nekcsei*.

Nicholaus prepositus Strigoniensis:

un certo numero di altri manoscritti bolognesi commissionati da ungheresi sono a noi noti. Due decretali ordinati da Miklós Vasari (1350-1358) nel 1343, sono stati illustrati da un Maestro bolognese del periodo, il cosiddetto Illustratore. Ci sono alcuni altri codici bolognesi sopravvissuti, commissionati da chierici ungheresi, tra cui un ricco gruppo conservato a Zagabria.

Oltre a questi manoscritti, diretti contatti italiani possono anche essere rilevati nella scultura ungherese e oreficeria. La tomba di S. Margerita nel monastero domenicano sull'Isola Margherita, fu scolpita da un napoletano, seguace di Tino da Camaino (1335-1340), mentre il terzo sigillo reale di CarloRoberto è stato eseguito da Petrus Gallicus di Siena, che si era stabilito in Ungheria.

Se connessioni italiane c'erano nella scultura e nella miniatura, dovevano esistere altrettante nella pittura e affresco. Va peraltro ricordato, che così come nei monumenti italiani, la maggior parte delle architetture gotiche ungheresi, ha preservato ampie superfici sulle pareti, adatte appunto alle decorazioni.

Molto meglio conosciuti sono un gruppo di affreschi commissionati da prelati del periodo per la decorazione di chiese e cappelline nei luoghi dove loro stessi risiedevano. Le due cappelle più importanti, quella di Esztergom e Zagabria, dove vanno ricordati gli stretti legami tra la prima fase della decorazione a Siklós e l'influenza riminese degli affreschi. Collegamenti diretti italiani possono anche essere osservati in altri centri del paese, in particolare a *Várad*, in cui un ampio blocco affrescato, resta come ricordo della precedente decorazione della cattedrale (1350-1360).

L'influenza dell'arte Bolognese, continuava ad attraversare le Alpi, ma principalmente attraverso la personalità di Vitale da Bologna, mentre l'impatto della pittura padovana-veneziana si può rintracciare attraverso Gualtiero, Altichiero, Giusto de Menabuoi.

Una recente scoperta in Ungheria meridionale (Croazia), dove Istvan Lackfi, fondò la chiesa paolina di *Csáktornya* nel 1376, mostra il chiaro impatto di Vitale da Bologna, le emo-

zioni forti e potenti, i gesti delle figure in un affresco della Crocifissione (frammento) e l'intimo rapporto della Vergine e il Bambino affrescato in una lunetta.

Così come a *Csáktornya* si può capire l'influenza di Vitale, a *Géreny*, oggi in Ucraina, si può vedere l'influenza dell'area Veneziana: in particolar modo, la maniera di Guariento.

La rotonda romanica a *Géreny*, fu trasformata nel coro di una nuova chiesa attorno alla metà del XIV secolo, sotto il patronato della famiglia Drugeth. Qualche tempo dopo, il nuovo coro fu completamente affrescato con scene della vita della Vergine e della Passione.

I modi di trasmissione di questo stile in Ungheria, non sono ancora stati adeguatamente esplorati.

Il lavoro fatto a Siklós ha molti punti in comune con la maniera di Altichiero, ma a Siklós le particolarità che fanno ascendere gli affreschi ai suoi lavori di Padova e Verona, sono semplificate: gli affreschi di Siklós non raggiungono l'alta qualità del lavoro di Altichiero a Padova, è altrettanto chiaro che i pittori attivi a Siklós, avevano familiarità con l'arte padovana del tardo Trecento.

I seguaci di Altichiero eseguirono numerosi lavori nelle proprie città natali veronesi, così come nelle piccole città dell'Italia settentrionale. I seguaci di Altichiero continuarono ad imitare il suo stile fino ai primi venti anni del '400.

La Cappella Contrari di Rocca di Vignola ha parecchi punti in comune con gli affreschi di Siklós, compresa la trinità rappresentata con tre volti.

Maestri itineranti provenienti dalla bottega di Altichiero o suoi collaboratori immediati (Avanzo, Stefano da Zevio) sono apparsi in Alto Adige in gran numero, ed hanno esercitato una forte influenza sui pittori locali.

Un purtroppo irrintracciabile legame fra gli Agostiniani di Siklós con i canonici Agostiniani di *Neustift* (Novacella), potrebbe spiegare la connessione, o Miklós Garai potrebbe avere invitato pittori a Siklós durante la sua permanenza nella regione Friuli e nell'Alto Adige in compagnia di Sigismondo nel 1413, in occasione della campagna militare contro Venezia.

Inoltre sappiamo che ad esempio, Filippo Maria Visconti, per chiedere aiuto militare a Sigismondo, scrisse ai suoi fiduciari: al palatino Miklós Garai, al vescovo di Zagabria, ad Ermann Cillei suocero del re, e anche a Brunoro della Scala e a Marsilio da Carrara, che privati dei loro domini, dopo l'annessione di Verona e di Padova a Venezia, trovarono asilo alla corte di Sigismondo e venivano utilizzati in missioni diplomatiche (M. JÁSZAY, 2003).

L'unusuale alta qualità delle pitture, e la mancanza di comparazioni in Ungheria e nelle regioni vicine, sembrano suggerire che i Maestri pittori, fossero invitati esplicitamente per la decorazione della chiesa di Siklós.

Va sottolineato ancora una volta che gli affreschi di Siklós, stilisticamente, sono molto più puramente italiani rispetto alla maggior parte delle opere contemporanee in Ungheria.

La bottega, molto probabilmente, consisteva in un gruppo di pittori che avevano stabilito in loco la loro officina per questo tipo di commissioni, e si spostavano da un posto all'altro nella regione.

Gli affreschi di *Keszthely* 1386-1397, per esempio mostrano di conoscere lo stile italiano, ma vengono più influenzati dalla predominante stilistica boema, che era tipica del periodo.

Johannes Aquila, responsabile degli affreschi di *Bántornya*, e altre quattro chiese nella regione: *Velemér*, *Martonhely*, *Radkersburg*, *Pistorhaus* (Fürstenfeld), dimostra non solo di conoscere l'arte di Theodorik e i miniatori boemi, ma anche le innovazioni dei grandi ma-

estri italiani del Nord, come Tommaso da Modena. Specialmente negli affreschi di Velemér (1373), la pittura italiana appare predominante, probabilmente perché questi affreschi riflettono i suoi primi studi. I nuovi impulsi della pittura italiana, come l'influenza di Tommaso da Modena, possono essere osservati anche nei suoi futuri lavori, ma la corrente boema diventa sempre più evidente e forte nel suo modo di lavorare.

Alcuni dei personaggi italiani più influenti alla corte di Sigismondo:

la corte di Sigismondo a Buda era uno dei centri più fiorenti del Gotico Internazionale (ne sono testimoniate le statue scoperte nel 1947).

Andrea Scolari, fratello di Filippo, vescovo di Várad dal 1409 al 1426.

Filippo Scolari (Pippo Spano), chiamato a lavorare nel suo palazzo di Ozora, Masolino da Panicale e l'architetto fiorentino Manetto Ammannatini.

Branda Castiglione cardinale governatore di Veszprém.

Brunoro della Scala e Marsilio da Carrara, svolgevano missioni diplomatiche per conto di re Sigismondo.

In conclusione, il collegamento italiano seguì un andamento stabilitosi nella seconda metà del XIV secolo, e il lavoro è stato eseguito dai membri di una bottega o seguaci di un importante cantiere del Nord Italia.

Bisognerebbe esaminare come questo si inserisce nel disegno più ampio del patronato Garai, e nel mecenatismo aristocratico ungherese in generale.

Bibliografia

JÉKELY, Zs., *Art and Patronage in Medieval Hungary: The Frescoes of the Augustinian Church at Siklós*, Yale, 2003.

PANOFSKY, E., *Renaissance and Renaissances in Western Art*, Stoccolma, 1960.

LÓVEI, P., "A siklósi plébániatemplom szentélye és középkori falképei", in *Műemlékvédelmi Szemle*, 1995.

BOROMISZA, P., "A siklósi plébániatemplom középkori falképeinek restaurálása", in *Műemlékvédelmi Szemle*, 1995.

PROKOPP, M., *Siklós. Plébániatemplom*, Budapest, 1995.

JÁSZAY, M., *Incontri e scontri nella storia dei rapporti italo-ungheresi*. Soveria Mannelli, 2003.

Appendice iconografica



1 • Grafico – Parete Nord, frammenti di affreschi delle due epoche



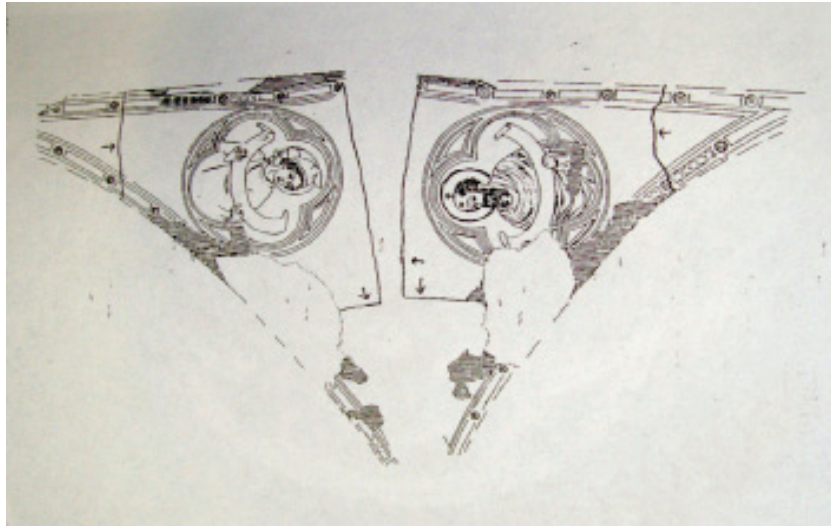
2 • Grafico - Diavolo a destra della Crocifissione, sopra le figure dei soldati romani



3 • Mercatello sul Metauro, bordo geometrico



4 • Trinitá rappresentata con tre volti



5 • Grafico della volta con i profeti Daniele e Zaccaria

Riferimenti italiani negli scritti critici di Jenő Péterfy

L'italofilo JENŐ PÉTERFY (1850-1899) fu un estetologo della seconda metà dell'Ottocento. Scrisse saggi precisi ed accurati nei quali apparivano parecchie idee del Decadentismo.

L'interpretazione estetica della religione fu un tratto caratteristico del Decadentismo. Secondo SCHOPENHAUER l'arte è la consolazione moderna alle sofferenze della vita terrena.¹ A detta di JOSÉPHIN PÉLADAN le opere di Giotto, Fra Angelico, Michelangelo e Leonardo dimostrano la verità della fede.²

Nel 1886 PÉTERFY scrisse un saggio che trattava DANTE sotto questo aspetto. Per PÉTERFY il carattere artistico era più importante dei codici religiosi: "Ci sono figure nella *Commedia* che ci deliziano, anche in caso che eventualmente non siamo al corrente che la ruota è l'attributo di Santa Caterina".³ "L'allegoria è una composizione artistica".⁴ (Questa interpretazione è completamente contraria a quella che DANTE scrisse sulla sua poesia nel *Convivio*.)

Secondo PÉTERFY, chi vuole leggere DANTE deve amare l'Italia, e anche nutrire una certa "simpatia artistica"⁵ per il cattolicesimo. Quindi PÉTERFY menziona insieme l'Italia e l'interpretazione estetica del cattolicesimo. Anche lo scrittore MIKLÓS SZENTKUTHY – un tardo decadente – nel *Szent Orfeus breviárium*a riteneva il tratto artistico del cattolicesimo come un fenomeno italiano.

Nel caso dell'italofilo PÉTERFY è molto interessante una certa sua mancanza: malgrado apprezzasse DANTE, dal punto di vista del decadentismo non studiava i poeti decadenti italiani. Questo può essere messo in relazione con un altro aspetto del suo saggio su DANTE. PÉTERFY considerava DANTE il pioniere del rinascimento:

Dante fu il primo artista moderno nella cui mente fuse forma [...] quello che aveva visto, sentito nel mondo. Fu la prima grande personalità che si interessava all'immagine della vita anche sotto l'aspetto artistico, e nella cui immaginazione si aprì una nuova prospettiva, anche se nel suo animo le idee [...] medioevali furono molto forti.⁶

- 1 "Der Genuß alles Schönen, der Trost, den die Kunst gewährt, der Enthusiasmus des Künstlers, welcher ihn die Mühen des Lebens vergessen läßt, dieser eine Vorzug des Genius vor den Anderen, der ihn für das mit der Klarheit des Bewußtseins in gleichem Maaße gesteigerte Leiden und für die öde Einsamkeit unter einem heterogenen Geschlechte allein entschädigt, – dieses Alles beruht darauf, daß, wie sich uns weiterhin zeigen wird, das Ansich des Lebens, der Wille, das Dasein selbst, ein stetes Leiden un theils jämmerlich, theils schrecklich ist; dasselbe hingegen als Vorstellung allein, rein angeschaut, oder durch di Kunst wiederholt, frei von Quaal, ein bedeutsames Schauspiel gewährt." A. SCHOPENHAUER, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, R. Piper & Co., München 1911, p.315.
- 2 PÉLADAN, "Művészet-isten", in *A Szecesszió* (a c. di L. Pók), Gondolat, Budapest 1972, p.191.
- 3 J. PÉTERFY, "Dante", in: *Péterfy Jenő válogatott művei*, a cura di G. B. NÉMETH, Szépirodalmi, Budapest 1962, p.374.
- 4 J. PÉTERFY, *op. cit.*, p.375.
- 5 *Ivi*, p. 362.
- 6 *Ivi*, p. 373.

Quest'interpretazione somiglia molto a quella di JAKOB BURCKHARDT.⁷ Sabbene sia contestata da parecchi saggisti, come PETER BURKE,⁸ questa considerazione è molto importante dal punto di vista del decadentismo. Quando PÉTERFY dice della *Commedia* che "Nella mura gotiche si apre sempre una fessura, attraverso la quale si vede oltre alla luce della gloria *la luce d'oro della vita*",⁹ mette in relazione lo stile della secessione e quello del rinascimento, esprimendo anche la sua affezione per la letteratura serena. Il culto della morte – che era spesso benvenuto dai decadenti – gli dispiace. Preferisce il ritratto di DANTE dipinto da Giotto a quello creato da Gustave Doré, poichè secondo lui "nel disegno di Doré Dante è l'amarezza incarnata, c'è un'espressione estrema che [...] riflette non il gioco dell'animo ma la pietrificazione di quello."¹⁰ Si vede che, malgrado il gusto di PÉTERFY sia influenzato dal decadentismo, un certo elemento di questo – il culto della morte – gli dispiace. Per questo critica il libro su Venezia del decadente John Ruskin. Non è d'accordo con Ruskin che riteneva l'architettura del rinascimento corrotta.¹¹

La letteratura moderna decadente, ungherese, all'inizio del Novecento aveva spesso (non esclusivamente) un carattere sereno. DEZSÓ KOSZTOLÁNYI, che scrisse il volume *A szegény kisgyermek panaszzai* nel quale si manifesta il culto della morte e della malattia, scriveva d'altra parte articoli, in cui criticava il culto della morte:

i nostri poeti versano l'absinthe in larghe onde nelle sue coppe [...] e alcuni poeti incolti con l'anima vuota vendono [...] le anticaglie del decadentismo forse qualcuno si lascia ingannare. [...] Vediamo che questi uomini, che si presentano come malati e nervosi, in realtà stanno troppo bene. Sono furbacchioni che studiano la posa della disperazione davanti allo specchio" (*A józan franciák*).¹²

KOSZTOLÁNYI critica spesso l'aspetto fosco del Decadentismo:

I poeti decadenti hanno bisogno di [...] fare il martire poiché anche loro sono asce-ti. Non avete visto come scivola di traverso a volte la maschera rossa di Nietzsche e

7 J. BURCKHARDT, *Az olasz reneszánsz műveltsége*, Dante, Budapest 1945, p.209.

8 P. BURKE, *Az olasz reneszánsz*, Osiris, Budapest 1999.

9 J. PÉTERFY, *op. cit.*, p.375.

10 *Ivi*, p.361.

11 "Ruskin vede il palazzo rinascimentale, le sue sale, i suoi portici, le sue meravigliose proporzioni, i suoi delicati ornamenti, non come una nuova manifestazione dell'ingegno umano, senza il quale la storia sarebbe meno ricca, ma come empietà, rovina, ipocrisia, apparenza vuota ed inanimata. È una certa superbia che uno nega il sviluppo dell'arte di tre o quattro secoli, soltanto perché quest'arte non è secondo il proprio gusto. Naturalmente, per questa opinione si deve costruire un fondamento filosofico, e per Ruskin non c'è niente di più semplice. Secondo lui, l'arte consegue la fede pura, sono quasi in relazione causa-effetto. Anche se dal tessuto complesso della storia, si scelgono due fili che si intrecciano l'uno all'altro, [...] non si può conoscere la natura del tessuto. Ma Ruskin guarda la storia e l'arte in questo modo. Così è possibile giudicare dei secoli senza molta fatica e considerazione. Per esempio, il solo motivo del declino di Venezia sarebbe l'empietà. A che scopo Ruskin esaminerebbe gli altri paesi d'Europa, la rivalità tra le città-stato italiane, il trasferimento dei centri, le conseguenze delle scoperte geografiche? Tutto questo è granello di polvere in confronto alla grandezza del concetto. In favore dell'effetto, Ruskin antedata il declino di Venezia di un secolo [...] per accomunarlo con il sviluppo del rinascimento." (J. PÉTERFY, *Ruskin, Velence kövei*, in *Péterfy Jenő összegyűjtött munkái*, Franklin, Budapest 1902, pp.417-419.)

12 D. KOSZTOLÁNYI, *Álom és ólom* (a c. di P. RÉZ), Szépirodalmi, Budapest 1969, p.136.

di Wilde? Non avete mai visto [dietro alla maschera] le ballate amare dell'aschetismo?
(*Körbe-körbe*).¹³

In una sua lettera scrive che i decadenti francesi rendono nera la concezione del mondo.¹⁴ KOSZTOLÁNYI prende in giro il culto del suicidio nelle sue novelle *Halál után* e *Vékony Pál élete és halála*. L'allegria è la caratteristica delle opere di KOSZTOLÁNYI, pensiamo ai racconti *Esti Kornél*. Anche nelle opere di altri decadenti ungheresi, come GYULA SZINI, KÁROLY LOVIK o GYULA KRÚDY, la disarmonia si fonde spesso col comico o con l'allegria. Nei saggi di AMEDEO DI FRANCESCO¹⁵ e PÉTER SÁRKÖZY¹⁶ ci sono molti esempi che dimostrano che in questo periodo nella letteratura ungherese l'Italia spesso serviva come un mito sereno.

Il Decadentismo fu un movimento che includeva molte convenzioni letterarie (anche contrarie, come RICHARD GILMAN asserisce),¹⁷ e i decadenti potevano sceglierne. Questa scelta non aveva soltanto basi tematiche, ma c'era un altro punto di vista importante. Alcune persone (come il circolo di MALLARMÉ) ritenevano indispensabile il perfezionismo. Il loro ideale era quello di creare forme chiuse ed evitare tutto quello che era superfluo o retorico. Nella rivista *Nyugat* c'era una ricchezza particolare di sonetti – una forma che offre buona opportunità per realizzare l'idea di perfezionismo. Per PÉTERFY che scrisse le sue critiche dal punto di vista del perfezionismo, lo storico dell'arte GIOVANNI MORELLI era un punto di riferimento importante. Nel 1888 PÉTERFY pubblica una recensione sul libro *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, che MORELLI aveva scritto con lo pseudonimo Lermolieff. Apprezzava MORELLI perchè egli aveva mostrato la "grammatica della lingua dell'arte"¹⁸ e vedeva l'essenza dell'arte non nei temi, ma nei dettagli formali.

Bibliografia

Babits [Mihály], Juhász [Gyula], Kosztolányi [Dezső] levelezése (a c. di GYÖRGY BELIA), MTA ITI, Akadémia, Budapest 1959.

BURCKHARDT, J., *Az olasz reneszánsz műveltsége*, Dante, Budapest 1945.

BURKE P., *Az olasz reneszánsz*, Osiris, Budapest 1999.

DI FRANCESCO, A., "Nostalgie esotiche. L'Italia nella letteratura ungherese di fine secolo", in *Venezia, Italia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia* (a c. di ZSUZSA KOVÁCS e PÉTER SÁRKÖZY), Akadémiai, Budapest 1990.

13 Ivi, p.294.

14 *Babits [Mihály], Juhász [Gyula], Kosztolányi [Dezső] levelezése* (a c. di GYÖRGY BELIA), MTA ITI, Akadémia, Budapest 1959., p.25.

15 A. DI FRANCESCO, "Nostalgie esotiche. L'Italia nella letteratura ungherese di fine secolo", in *Venezia, Italia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia* (a c. di ZSUZSA KOVÁCS e PÉTER SÁRKÖZY), Akadémiai, Budapest 1990, pp.197-220.

16 P. SÁRKÖZY, "«*Minek a selymes víz, a tarka márvány?*» (A Nyugat-nemzedékek Itália-élménye)", In Jenkor, 1981, pp.914-923; P. SÁRKÖZY, "Il mito dell'Italia nella cultura ungherese del Novecento", In P. SÁRKÖZY, *Letteratura ungherese. Letteratura italiana. Momenti e problemi dei rapporti letterari italo-ungheresi*, Sovera, Roma 1997, pp.91-100.

17 R. GILMAN, *A dekadencia, avagy egy jelző különös élete*, Európa, Debrecen 1990, pp.91-92.

18 J. PÉTERFY, *Lermolieff: Le opere dei maestri italiani*, in *Péterfy Jenő válogatott művei* (a c. di G. B. NÉMETH), Szépirodalmi, Budapest 1962, p.618.

- GILMAN, R., *A dekadencia, avagy egy jelző különös élete*, Európa, Debrecen 1990.
- KOSZTOLÁNYI D., *Álom és ólom* (a c. di P. Réz), Szépirodalmi, Budapest 1969.
- PÉLADAN, "Művészet-isten", in *A Szecesszió* (a c. di L. Pók), Gondolat, Budapest 1972.
- PÉTERFY J., *Dante*, in: *Péterfy Jenő válogatott művei* (a c. di G. B. NÉMETH), Szépirodalmi, Budapest 1962.
- PÉTERFY J., *Lermolieff: Le opere dei maestri italiani*, in *Péterfy Jenő válogatott művei* (a c. di G. B. NÉMETH), Szépirodalmi, Budapest 1962.
- PÉTERFY J., *Ruskin, Velence kövei*, in *Péterfy Jenő összegyűjtött munkái*, Franklin, Budapest 1902.
- SÁRKÖZY P., "«Minek a selymes víz, a tarka márvány?» (A Nyugat-nemzedékek Itália-élménye)", in Jelenkor, 1981.
- SÁRKÖZY P., "Il mito dell'Italia nella cultura ungherese del Novecento", in P. SÁRKÖZY, *Letteratura ungherese. Letteratura italiana. Momenti e problemi dei rapporti letterari italo-ungheresi*, Sovera, Roma 1997.
- SCHOPENHAUER A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, R. Piper & Co., München 1911.

Lorenzo Marmioli

La fortuna di Gyula Krúdy in Ungheria, Italia e nella Mitteleuropa¹

Lo scrittore ungherese GYULA KRÚDY rappresenta un caso particolare già all'interno della letteratura magiara. In circa quarant'anni di carriera (è vissuto dal 1878 al 1933, iniziando già prima dei vent'anni la sua produzione letteraria in forma di novelle e racconti su periodici ungheresi) ha lasciato un numero impressionante di opere: si contano a decine le sue pubblicazioni, tra novelle, racconti, pièces teatrali, romanzi, articoli di giornale. Scrittore, drammaturgo, giornalista e amante delle corse di cavalli, nella Budapest degli anni '10 e '20 era famoso per le forti somme guadagnate col suo lavoro, solo per poi perderle nel giro di poco tempo in scommesse, musicanti zigani o semplicemente in qualche *kocsma*. Ovviamente, una tale mole di opere presenta a volte lacune o incongruenze, oltre a non essere tutta della stessa qualità artistica. Addirittura, ancora al giorno d'oggi vengono ritrovate sue novelle su periodici di secondo piano del tempo, tanto da rendere difficile effettuare una stima esatta delle sue creazioni.

Scrittore pienamente mitteleuropeo, sul panorama internazionale la sua poetica è paragonabile a quella di TURGENEV, GONČAROV, MUSIL o HOFFMANSTAHL: come loro, anche KRÚDY descrive in toni nostalgici un mondo che, già al momento stesso in cui scriveva, era già finito, se non storicamente, almeno spiritualmente. È il periodo della belle époque, dell'Imperatore Francesco Giuseppe e del microcosmo asburgico, un mondo che, con l'avvento della rivoluzione industriale era già entrato in crisi, solo per trascinarsi fino alla Grande Guerra ed essere spazzato via dai trattati di pace e dalla nuova visione del mondo che la seguirono. E' però da sottolineare che in Ungheria, come anche in parte in Italia, i governi di destra di impostazione semi-feudale, che assunsero un atteggiamento nostalgico verso il passato (vuoi per la gloria di Roma, vuoi per un passato recente balcanico-danubiano) permisero a questa visione del mondo di sopravvivere parzialmente almeno fino alla Seconda Guerra Mondiale. Ed effettivamente, l'opera di KRÚDY in Ungheria è rimasta attuale ancora per almeno un decennio dopo la sua morte. Successivamente, tra il 1948 e il 1956 si assiste ad una netta diminuzione del numero di pubblicazioni di e su KRÚDY; la ragione è forse imputabile alla presa di potere del Partito Comunista in Ungheria: lo scrittore in questione può senza dubbio rappresentare una personalità in parte "scomoda", visto che i suoi eroi, o anti-eroi, sono borghesi e bohemien, attrici, giornalisti, conti o dame di compagnia, e l'ambiente da lui descritto è quello dell'Austria-Ungheria dei balli, dei teatri e dei caffè aperti fino all'alba. È evidente come un governo autoritario che voglia cancellare gli ideali e il modo di vita di una borghesia ben radicata in uno stato occidentale ed europeo come l'Ungheria degli anni '40, non possa che mostrare un atteggiamento ostile verso un autore che ne canta la dolce nostalgia; tuttavia, osservando la mole di bibliografia riguardante KRÚDY, è evidente come la fortuna dello scrittore ungherese sia stata messa in discussione solo tra il 1948 e il '56, per poi essere "sdoganato" dal mutato atteggiamento dell'élite politico-culturale

1 Vorrei ringraziare Mária Kelemen e Tamás Kelemen, dell'Università Ludwig-Maximilians di Monaco di Baviera per il prezioso aiuto datomi.

dopo la Rivoluzione Ungherese. Il merito di tale “cambiamento di rotta” va principalmente dato a JÓZSEF SZAUDEK, studioso ungherese attivo anche in Italia, che in alcune pubblicazioni è riuscito ad attirare l’attenzione dell’élite culturale magiara sul “caso Krúdy”. Dopo il 1956, in Ungheria si assiste ad una timida, ma crescente, ripresa d’interesse verso l’opera di KRÚDY: forse perché in molti vi cercano l’immagine sbiadita di un mondo che non hanno mai conosciuto, ma che ancora affascina. Vengono lette delle sue opere alla radio, compiute ricerche filologiche sulle novelle, oltre a raccoglierle e catalogarle in pubblicazioni organiche.

La prima monografia su KRÚDY in lingua ungherese è del 1938: si tratta di una tesi di laurea di L. Kelemen - Perkátai presso l’università di Szeged. Dopo la morte dello scrittore, nel 1933, sono da segnalare anche gli studi trentennali di J. SZAUDEK, condotti specialmente sul personaggio di Szindbád (*Tavaszi és őszi utazások*, Budapest 1980); tra gli scrittori ungheresi celebri al giorno d’oggi, è da menzionare anche S. MÁRAI: anche lui infatti ha sempre provato una smisurata ammirazione verso KRÚDY, rimanendo tra i pochi, nel decennio che ne seguì la morte, a ricordarlo attraverso articoli di giornale e note. E’ inoltre da far presente come MÁRAI abbia scritto un romanzo, *Szindbád hazamegy* (*Szindbad torna a casa*) ancora inedito in italiano, in cui descrive, attuando con successo una sperimentazione stilistica, l’ultimo giorno di KRÚDY – Szindbad, utilizzando proprio lo stile dello scrittore a cui è dedicato il libro.

Nel 1971 viene alla luce il film *Szindbád* di Z. Huszárík: tratto dal ciclo omonimo di novelle scritto da KRÚDY, Szindbád è recitato da Z. Latinovits, e il film è la trasposizione su pellicola dei viaggi mentali e reali compiuti da Szindbád, forse il personaggio in cui KRÚDY maggiormente si vedeva riflesso.

Come ho già scritto sopra, la sterminata produzione dello scrittore ungherese non è tutta dello stesso livello, e presenta anche problemi di scelta “pratica” su cosa tradurre. Per quanto riguarda l’Italia, lo scrittore ungherese è una singolarità. Durante il ventennio fascista, infatti, sono molti gli scrittori magiari tradotti in italiano (per esempio KÖRMENDI, autore di *Un’avventura a Buda*, *La generazione felice ecc.*, oppure FÖLDI): questo perché, nel panorama politico-culturale europeo degli anni ’20-’30, l’Ungheria, al contrario della Francia e, in parte, dell’Inghilterra, era un Paese “amico” dell’Italia fascista, insieme alla Germania. E’ quindi chiaro come venissero incoraggiati contatti e traduzioni con e dall’Ungheria. Però, KRÚDY non è tra i “fortunati” tradotti in quel periodo in lingua italiana. Forse per il suo appoggio alla Repubblica dei Consigli (tra il 1920 e il 1921, prima della reazione hortista, in Ungheria si ebbero quattro mesi di governo socialista), forse per il suo descrivere un mondo, quello asburgico, da sempre nemico storico dell’Italia risorgimentale e post-risorgimentale, lo scrittore ungherese dovrà aspettare molti anni per una traduzione in lingua italiana.

La prima opera che compare sul mercato librario nazionale è *Via della mano d’oro* (*Aranykéz utcai szép napok*), nel 1982 a Torino, a cura di GIANPIERO CAVAGLIA, per la casa editrice La Rosa. In Ungheria il libro fu pubblicato nel 1916: sono una serie di novelle che non seguono una trama lineare e precisa, presentandosi invece sotto forma di schizzi impressionisti per dare una sensazione non solo di Budapest, ma anche della campagna ungherese. Il lettore, ricomponendo il puzzle mentale formato dall’autore, può così rivivere il mondo di KRÚDY.

A distanza di un anno viene pubblicata *La carrozza cremisi* (*A vörös postakocsi*), nel 1983 a Casale Monferrato, sempre in traduzione e cura di GIANPIERO CAVAGLIA, per la casa editrice Marietti. Secondo la critica letteraria, è questa la miglior creazione di KRÚDY, la più riuscita strutturalmente, e può esser presa come “manifesto” della sua poetica. Divisa in capitoli, che possono però esser letti separatamente l’uno dall’altro, l’opera scarseggia di trama:

narra delle avventure di due attrici, Klára e Szilvia, nella Budapest degli anni '10 in cerca di lavoro. Le loro vite si intrecciano con quelle del giornalista Rezeda e del conte Alvinczi che, a bordo della sua carrozza cremisi, oramai annoiato e stanco di tutto, viaggia attraverso la Vecchia Ungheria; sono i suoi viaggi a dare il "motore" al romanzo (se di romanzo si tratta, ovviamente). In Ungheria il libro è stato pubblicato nel 1913, appena un anno prima dello scoppio della Grande Guerra, quasi che l'autore (come, del resto, molti altri casi in quegli anni) percepisse nell'aria che il suo era un mondo prossimo alla fine. L'Italia ha dovuto aspettare settant'anni per poter leggere il capolavoro di KRÚDY, che non è stato seguito da alcuna ristampa; al contrario, in Ungheria, per dare un'idea del successo dell'opera, tra il 1913 e il 1920 si sono susseguite ben quattro ristampe in edizioni organiche (fu infatti pubblicata a puntate, come moltissime creazioni dell'autore, sul periodico *A Hét*).

Nel 1993, a distanza di dieci anni, viene pubblicato *Szindbád* per la Biblioteca del Vascello, a Roma, a cura di MARINELLA D'ALESSANDRO. *Szindbád* è un "marinaio della memoria" (così definito da G.Cavaglià nel suo capitolo su KRÚDY per la *Storia della Letteratura Ungherese* (Lindau, Torino 2004) e i suoi viaggi all'interno dell'Ungheria storica altro non sono che viaggi mentali nel proprio passato. È forse il personaggio più caro a KRÚDY e quello in cui più si identificava, facendo delle sue avventure a bordo della carrozza postale delle *Mille e una notte* danubiane. KRÚDY ha inoltre un capitolo tutto per sé in *Gli eroi dei miraggi* (Bologna 1987), una serie di saggi sulla cultura ungherese scritti da G.Cavaglià.

Strano a dirsi, dopo più di un decennio di silenzio editoriale, KRÚDY torna a far parlare di sé con due titoli pubblicati a distanza ravvicinata da diverse case editrici: si tratta di *Girasole* (*Napraforgó*), pubblicato nel 2009 a Milano per la Rizzoli, in traduzione di A. SCIACOVELLI, e di *Il giorno delle donne* (*Asszonyágok díja*), distribuito sul mercato proprio l'8 Marzo 2010 per la Cavallo di Ferro. Gli ultimi due titoli da me presentati mostrano forse un crescente interesse del pubblico italiano, ma che ancora è ben lontano dal numero di pubblicazioni in Ungheria e in Germania-Austria.

Nel caso del mondo mitteleuropeo di lingua tedesca, la situazione è ribaltata. Innanzitutto è bene precisare come, per il fatto di essere appartenuti ad un mondo politico - culturale comune (l'Impero Asburgico), i contatti tra l'Ungheria e il mondo di lingua tedesca sono naturalmente predisposti ad un maggiore sviluppo rispetto all'Italia. Anzi, come spesso accade nell'Europa centrale, la lingua tedesca ha fornito il mezzo principale di divulgazione e distribuzione di opere e autori che, purtroppo, se confinati entro la propria lingua nazionale, poco si sarebbero conosciuti non solo all'estero, ma anche in Paesi facenti parte della stessa realtà politica (finché è durato l'Impero Asburgico) o limitrofi. Il tedesco infatti per almeno due secoli, ma spesso ancora al giorno d'oggi, rappresenta la lingua per eccellenza per il diffondersi della cultura al di là delle Alpi, fornendo agli autori e alle idee mitteleuropee una *koinè* linguistico - culturale impensabile e irraggiungibile per la realtà italiana.

In lingua tedesca le edizioni delle opere di KRÚDY sono moltissime e ripetute, e la stessa opera viene spesso riproposta nella stessa traduzione ma da una diversa casa editrice. La prima opera mai tradotta in tedesco è alquanto precoce: si tratta di *Judiths Träume* (*I Sogni di Judith*), uscito a Berlino già nel 1920 per la Hermann & Co.: si tratta di un'edizione illustrata di una novella onirica dell'autore magiaro.

Anche per quanto riguarda la quantità di traduzioni di romanzi e di novelle di KRÚDY, la ricezione in lingua tedesca dell'autore magiaro è nettamente maggiore che al di qua delle Alpi. Per fare un paragone con *La carrozza cremisi*, in tedesco pubblicata con il titolo *Die*

rote Postkutsche, la prima edizione in tedesco è del 1966, a Vienna, presso la Zsolnay Verlag, ben dodici anni prima del corrispettivo italiano. Soltanto un anno dopo, sempre per la Zsolnay, viene pubblicato il ciclo di *Szindbád*; entrambe le traduzioni sono di Gy. SEBESTYÉN.

Per quanto riguarda *La carrozza cremisi*, tra il 1966 e oggi si contano almeno nove edizioni, nella stessa traduzione di Gy. SEBESTYÉN, sebbene per case editrici diverse; è inoltre da notare come, per l'edizione tedesca, ne *Die rote Postkutsche* sia incluso come un tutto unico anche il seguito dell'opera, *Őszi utazások a vörös postakocsin* (*Viaggi d'autunno sulla carrozza cremisi*), uscito in Ungheria nel 1918, cioè cinque anni dopo la prima parte, mentre in italiano è ancora inedito.

Il ciclo di *Szindbád* ha almeno quattro edizioni, tra il 1967 e il 2002. Inoltre, il mercato di lingua tedesca presenta delle traduzioni ancora inedite in Italia: parlo di *Traumbuch* (*Álmoskönyv - Il libro dei sogni*), uscito nel 1989 e recentemente nel 2002; *Schlemmergeschichten*, una raccolta di novelle pubblicata per la prima volta nel 1978, nel 1980, 1982 e ultimamente nel 2002; *Flick, der Vogelfeind* (*Madáríjesztő manó*), edito nel 1981 e nel 1999; *Meinerzeit* (*Boldogult úrfikoromban - La mia giovinezza svanita*) stampato nel 1999 a Monaco.

Inoltre, è importante notare come siano state fatte delle letture radiofoniche in lingua tedesca di alcune delle opere di KRÚDY per la radio viennese Radio Wien: si tratta, ad esempio, di *Az élet álom*, nel Marzo 1969, e de *Die rote Postkutsche*, a cui, sempre per Radio Wien, è stato riservato un orario d'eccezione: le ore 20 del 1 Gennaio 1974.

È singolare il fatto che l'insieme delle opere di KRÚDY, con i loro personaggi e le loro storie, vengano anche utilizzate in letteratura "secondaria", per studi culturali sulla realtà mitteleuropea o per ricerche letterarie. A riguardo citerei il libro di P.Braun, *"Traumgeburten. Über einige okkulte Motive bei Carl du Prel, Gyula Krúdy und Thomas Mann"* (*Nascite oniriche. Motivi dell'occulto in Carl du Prel, Gyula Krúdy e Thomas Mann*), edito nel 2000 a Marburg, e la pubblicazione di J.P. Strelka, *Im Takte des Radetzskymarsch...Der Beamter und der Offizier in der österreichischen Literatur* (*A tempo della Marcia di Radetzky...Il funzionario e l'ufficiale nella letteratura austriaca*), pubblicato a Berna nel 1994. Sono solo due titoli, ma testimoniano come l'interesse verso l'Ungheria, oltre che verso KRÚDY, sia acceso e quotidiano nella Mitteleuropa.

Per finire, nel 1961 è stata distribuita in vinile la riduzione in tedesco di *Az arany meg az asszony* (*Das Gold und die Frau - L'oro e la donna*): si tratta di un pezzo teatrale scritto da KRÚDY nel 1913, rappresentato per la prima volta in Ungheria nel 1918 e ridotto in libretto d'opera (in ungherese) tra il 1934 e il 1942 da J.Kenessey.

In conclusione, in italiano esistono cinque edizioni di cinque opere diverse di Krúdy che, confrontate con i dieci titoli in ventitre edizioni della controparte tedesca, sono chiaramente poche.

Come ho cercato di dimostrare, l'opera di Krúdy è presente in lingua tedesca decisamente di più che in italiano: sicuramente non è l'autore ungherese più conosciuto in Europa centrale ma è possibile trovarlo in vari campi: editoria, musica, teatro e radio. Anche se negli ultimi anni in Italia si è assistito ad una serie di pubblicazioni significative, la fortuna dell'autore ungherese nel nostro Paese è ancora in una condizione di netta inferiorità rispetto all'Europa centrale di lingua tedesca.

Opere di Krúdy in italiano

- Via della mano d'oro*, La Rosa, Torino 1982.
La carrozza cremisi, Marietti, Casale Monferrato 1983.
Sindbad, Biblioteca del Vascello, Roma 1993.
Girasole, BUR Rizzoli, Milano 2009.
Il giorno delle donne, Cavallo di ferro, Milano 2010.

Opere di Krúdy in tedesco

- Judiths Träume*, Hermann & Co., Berlin 1920.
Die rote Postkutsche, Zsolnay Verlag, Wien 1966.
Sindbad. Reisen im Diesseits und Jenseits, Zsolnay, Wien 1967.
Die rote Postkutsche, Rowohlt, Reinbeck 1969.
Die rote Postkutsche, Büchergilde Gutenberg, Wien 1969.
Schlemmergeschichten, Verlag Volk u. Welt, Berlin 1978.
Die rote Postkutsche, Rütten & Loening, Berlin 1978.
Schlemmergeschichten, Verlag Volk u. Welt, Berlin 1980 (IIa ed.).
Flick, der Vogelfeind, Die kleinen Auer – Bücher, Donauwörth 1981.
Schlemmergeschichten, Verlag Volk u. Welt, Berlin 1982 (IIIa ed.).
Die rote Postkutsche, Edition Roetzer, Eisenstadt 1984.
Serenade vom durchstochnen Herzen. Sindbad – Novellen, Eulenspiegel Verlag, Berlin 1984.
Serenade vom durchstochnen Herzen. Sindbad – Novellen, Bund-Verl, Köln 1985.
Die rote Postkutsche, Rütten & Loening, Berlin 1989 (IIa edizione).
Die rote Postkutsche, Zsolnay Verlag, Wien 1989 (edizione in copertina rigida).
Traumbuch, Corvina, Budapest 1989.
Sindbad, Kossuth, Budapest 1993 (edizione bilingue inglese- tedesco).
Die rote Postkutsche, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1999.
Flick, der Vogelfeind, Auer, Donauwörth 1999.
Meinerzeit, Taschenbuch Verlag, München 1999.
Serenade vom durchstochnen Herzen. Sindbad – Novellen, Oberbaum, Berlin 2002.
Traumbuch, Oberbaum, Berlin 2002.
Das Gespenst von Podolin, Kortina, Budapest 2008.

Enikő Haraszti

Compositori veristi in Ungheria: Umberto Giordano Chénier, e Fedora, l'eroe francese e l'eroina russa a Budapest

Nel mio intervento intendevo esaminare l'accoglienza delle opere liriche in Ungheria, con particolare accento sulle opere della Giovane Scuola Italiana, cioè quella verista, e sui pezzi di UMBERTO GIORDANO, prendendo in esame le critiche, e sottolineando gli elementi di somiglianza e di differenza con le pubblicazioni apparse negli altri paesi alla fine dell'Ottocento. Penso invece che prima di rappresentare la ricezione dei pezzi giordanesi sia utile accennare alle origini dell'opera in Ungheria: come e dove avevano cominciato a rappresentare le opere liriche, quali furono i primi successi, e quali dei compositori veristi vennero invitati a Budapest.

Devo ammettere inoltre che per le mie ricerche ricorro anzitutto alla fonte inesausta dell'Archivio del Teatro dell'Opera di Budapest¹ e ad altre testimonianze utili del tempo.

1. Teatro Nazionale. Teatro dell'Opera Reale. Mahler, rappresentazioni prima degli altri paesi europei

Prima dell'inaugurazione del Teatro dell'Opera, (avvenuta nel 1884), il palcoscenico più importante per le rappresentazioni liriche era quello del Teatro Nazionale. La compagnia non era adatta alla messa in scena di numerosi spettacoli operistici, motivo per cui doveva collaborare con un gruppo limitato di cantanti - attori di prosa con qualche competenza musicale. Il Teatro dell'Opera Reale venne inaugurato il 27 settembre 1884. Dopo il fortunato esordio, l'enorme interesse da parte del pubblico scemò radicalmente. Il teatro doveva scontrarsi con problemi artistici e finanziari. Per migliorare la situazione triste e sperando nelle competenze del giovane compositore-direttore GUSTAV MAHLER, l'intendente Ferenc Beniczky, nel gennaio del 1888, lo nominò direttore artistico. Inoltre MAHLER assunse anche il posto del primo direttore d'orchestra del Teatro dell'Opera. Il compositore acquistò fama mondiale soltanto dopo la sua breve permanenza a Budapest (al posto del progettato periodo di quattro anni, MAHLER passò in Ungheria soltanto un anno, per tensioni con la direzione²).

Il nuovo direttore si propose come scopo da raggiungere lo sviluppo della compagnia del Teatro dell'Opera, per evitare di dover invitare cantanti esterni a quella e per poter rappresentare gli spettacoli non in lingua originale o mista, ma interamente in ungherese. Ulteriori scopi erano infine l'allargamento e l'aggiornamento del repertorio, in modo da riuscire ad attirare il pubblico.

- 1 Tutte le critiche delle rappresentazioni vengono prese dalla raccolta di recensioni dell'Archivio del Teatro dell'Opera (nel testo impiegata con la sigla 'ATO'), in cui si possono trovare le critiche in ripartizione giornaliera.
- 2 AA.VV., *A budapesti Operaház 100 éve* (capored. G. STAUD, Á. GELLENCÉR, G. KÖRTVÉLYES, G. STAUD, Gy. SZÉKELY, T. TALLIÁN), Zeneműkiadó, Budapest 1984.

Un punto importante del programma di MAHLER era quello di introdurre le novità dell'opera lirica contemporanea. Uno degli eventi più significativi del suo soggiorno a Budapest fu la *première* della *Cavalleria rusticana* di PIETRO MASCAGNI, la cui messinscena avvenne pochi mesi dopo la prima esecuzione assoluta di Roma (17 maggio 1890). Questa era la prima volta che la *Cavalleria rusticana* veniva rappresentata in un teatro non italiano e fu proprio questo spettacolo ad avviare il verismo sulla via della fama mondiale. Dopo aver acquistato i diritti per poter importare la *pièce* subito dopo la *première* di Roma, MAHLER riuscì a metterla in scena soltanto il 26 dicembre 1890 a causa di problemi giudiziari e finanziari. La *Cavalleria rusticana* ebbe un successo enorme, e restò in programma per tre mesi consecutivi. MAHLER negli anni seguenti la portò anche ad Amburgo, dove venne rappresentata in lingua tedesca.

In occasione della centesima esecuzione della *Cavalleria rusticana* a Budapest (nel 1896) il direttore d'orchestra fu MASCAGNI stesso. Tre decenni dopo il compositore venne invitato anche al Teatro di Szeged per dirigere il suo primo pezzo di successo agli Spettacoli all'Aperto.³

Tra le opere liriche rappresentate prima che nelle altre città europee, è da menzionare *L'Amico Fritz* (Budapest, 1892)⁴ e *Il piccolo Marat* (Szeged, 1924, accompagnato dallo slogan "rappresentazione precedente a quella di Parigi"),⁵ ambedue opere di MASCAGNI.

Con i direttori che succedettero a MAHLER dopo la sua partenza da Budapest,⁶ l'opera sembrava diventare una vera moda: vita culturale vivace, nuove rappresentazioni, soggiorno a Budapest di nuovi compositori stranieri di successo...

Similmente a MASCAGNI, anche GIACOMO PUCCINI venne invitato a Budapest per assistere alla messinscena della sua prima opera rappresentata in Ungheria, della *Manon Lescaut*. Egli accettò l'invito e, il 15 aprile 1894, al termine della rappresentazione, se ne dichiarò molto soddisfatto.

Al successo della *première* della *Madama Butterfly* (12 maggio 1906),⁷ contribuì la presenza del compositore stesso, che prese parte all'allestimento del pezzo sin dall'inizio. PUCCINI, essendo stato informato dalla direzione della nuova prima di Budapest, si fece invitare ufficialmente dal Teatro. Il compositore partecipò attivamente anche all'allestimento della *Fanciulla del West* (*première*: il 28 febbraio 1912). I giornali informarono i lettori dell'andamento delle prove e da queste interviste si veniva a sapere che il compositore era molto soddisfatto della preparazione dei cantanti e del lavoro del direttore d'orchestra.⁸

- 3 Gli Spettacoli all'Aperto si svolgono davanti al Duomo di Szeged, cui partecipano cantanti di fama internazionale sia nazionali che stranieri. La Piazza del Duomo dà luogo agli spettacoli dal 13 giugno 1931.
- 4 Con la recitazione di Kaczér Margit, Szirovatka Károly e Ney Dávid.
- 5 *Magyar Színháztörténet 1920-1949*, formato online, dal sito www.tbeck.beckground.hu/szinhaz, capitolo: *A Magyar Állami Operaház és a hazai operajátszás története*.
- 6 Máder Rezső, poi Nikisch Artúr.
- 7 La distribuzione dei ruoli: Szamosi Elza, Arányi Dezső, Várady Margit, Beck, Déry, Bernát, Ney; direttore d'orchestra: Máder Rezső; traduzione: Várady Sándor.
- 8 CSÁTH, "Puccini levele", in *Világ*, 23 febbraio 1912, in Raccolta di recensioni dell'Archivio del Teatro dell'Opera (ATO), vol. 1912/1.

2. Andrea Chénier – eroe francese sul palcoscenico del Teatro dell'Opera

Comunque in quei tempi le rappresentazioni di Budapest erano molto determinanti anche nell'ambito internazionale, poiché dopo l'inaugurazione del Teatro dell'Opera Reale, gli intendenti fecero a gara per rappresentare i nuovi successi operistici italiani prima di Vienna e con *Otello*, la *Cavalleria*, con numerosi pezzi pucciniani e infine con *Andrea Chénier* riuscirono a sorpassare le prime esecuzioni assolute dello Staatsoper di Vienna.

Il 30 gennaio 1897 il Teatro dell'Opera mise in scena *Andrea Chénier* di UMBERTO GIORDANO. Il compositore non era sconosciuto ai teatri europei – all'Esibizione di Vienna aveva già debuttato con la *Mala vita*, tratta dalle scene napoletane di SALVATORE DI GIACOMO (*O voto*), con il libretto di NICOLA DASPURIO. Il successo trionfale del pezzo (la prima Santuzza, Gemma Bellincioni, dichiarò che "forse è il soggetto più audacemente verista che fosse stato musicato"),⁹ non durò per tanto tempo: dopo gli scandali e i tumulti al teatro di Napoli lo misero in scena soltanto molto raramente. Anche GIORDANO cambiò direzione e con i suoi pezzi che seguirono la *Mala vita* tendeva ad accostarsi al filone storico – in realtà pseudostorico – del verismo (*Andrea Chénier*, *Siberia*, *Madame Sans-Gréne*, *Fedora*), abbandonando i temi che trattano la vita delle campagne e quella dei poveri di città, cioè la scia del melodramma rusticano (come la sua prima opera, la *Marina* che venne composta per il concorso bandito dalla Casa Editrice Sonzogno di Milano, era giunta al sesto posto della classifica, mentre il vincitore del concorso fu la *Cavalleria rusticana* di Mascagni).

L'arrivo degli eroi giordaniani a Budapest divise la critica e il pubblico, come testimoniano gli articoli di quel tempo.¹⁰ Il fenomeno non era del tutto nuovo: fu simile a quello dell'accoglienza delle opere di GIORDANO in Italia e nei teatri d'Europa, principalmente in quelli di Parigi e di Amburgo.

Per la prima rappresentazione dello *Chénier* al Teatro alla Scala di Milano, GIORDANO dovette ricorrere all'aiuto del suo amico-collega MASCAGNI e sfidare l'ostilità di AMINTORE GALLI, critico che dopo la *première* invece si dimenticò del suo giudizio negativo di una volta ("Ir-rappresentabile!") e assieme al pubblico accolse calorosamente il pezzo:

La sua musica, nello *Chénier*, ha anzitutto questa qualità: è chiara ed immediatamente comprensibile: è musica simpatica che va, scorre, vola senza ostacoli e senza lambiccature... Lo spartito é da cima a fondo una continua lirica.¹¹

Ne *Il Corriere della Sera*, ALFREDO COLOMBANI elogio

a tavolzza superbamente ricca, una tavolzza che sa dare i colori più forti là dove il dramma lo richiede, e non nega le tinte più varie, dove la situazione lo suggerisce. [...] GIORDANO, con lo *Chénier* s'è conquistato un posto importante fra i compositori italiani.¹²

- 9 J-H. LEDERER, "L'accoglimento del verismo a Vienna", in *Stichwort: Verismo in Maske und Kothurn*, a cura di I. SCHMID-REITER, Böhlau Verlag, Vienna 2003, p.49.
- 10 I. BÉLDY, "Andrea Chénier", in *Pesti Hírlap*, 31 gennaio 1897, in ATO vol. 1897/1.
- 11 A. GALLI, "Chénier", in *Il secolo*, 29 marzo 1896.
- 12 A. COLOMBIANI, "Chénier", in *Il Corriere della Sera*, 29 marzo 1896.

Dunque, dopo la prima esecuzione assoluta alla Scala di Milano, il 28 marzo 1896 (cast: Giuseppe Borgatti, Evelina Carrera, Mario Sammarco; direttore: Rodolfo Ferrari), il pezzo venne messo in scena anche nei teatri non italiani. Il primo critico-compositore ad apprezzare GIORDANO fuori dall'Italia fu GABRIEL FAURÉ, allora direttore del Conservatorio di Parigi: "GIORDANO è stato il solo compositore verso il quale ho potuto essere cortese su [la rivista] *Figaro*".¹³

Era un giudizio condiviso dalla più autorevole critica parigina, secondo la quale, fra le opere della giovane scuola italiana, quella di GIORDANO splende di una luce singolare. Secondo la testimonianza di varie recensioni parigine:

GIORDANO si è elevato molto al di sopra dei suoi colleghi. [...] Se Puccini possiede la grazia tenera, il fascino pittoresco, GIORDANO ha la forza tragica, l'energia orchestrale, il vigore espressivo...¹⁴

Nei quadri in cui la plebe prende parte all'azione e diventa essa stessa una sorta di personaggio attivo, un po' a imitazione del coro della tragedia greca, la sua musica è animata, viva, tumultuosa, ricca di forza dinamica e di colore. Ma c'è un'altra cosa nello *Chénier*: c'è la parte intima, passionale in cui GIORDANO ha trovato accenti ora toccanti, e pieni di tenerezza, ora ardenti e febbrili patetici.¹⁵

L'opinione era simile a quella dei compositori MASSENET e SAINT-SAENS, ma manifestò un interesse rilevante il severo critico HANSLICK, e anche il già menzionato GUSTAV MAHLER, a cui si doveva una memorabile esecuzione dello *Chénier* allo Staattheater di Amburgo (1897) e quella di *Fedora* all'Hofoper di Vienna (1900). Il successo di Amburgo fu pari a quello milanese, susseguitosi nelle altre cinque repliche; la stampa sottolineò come l'opera contenesse tutti gli elementi necessari per piacere per molto tempo al pubblico, ovviamente sottolineando la grande forza e il grande spirito drammatico, espresso da MAHLER nel dirigere. Il direttore d'orchestra nutrì per GIORDANO una grandissima simpatia e si intrattenne con lui moltissime volte.

Per quanto riguarda l'accoglienza di Budapest dell'*Andrea Chénier*, neanche le prove precedenti la *première* furono senza intrighi.

La lotta "contro i baffi e per i baffi" durava già da ben tre anni. I cantanti si ribellarono contro il comando dell'intendente dell'opera (similmente all'epoca della *Manon Lescaut* di GIACOMO PUCCINI¹⁶), ma questa volta vinse il direttore: agli artisti rimase soltanto la possibilità di esprimere la loro disperazione sulle colonne dei quotidiani del tempo. Il 24 gennaio, una settimana prima della *première*, pubblicarono addirittura un necrologio per i baffi perduti:

13 M. MORINI, *Umberto Giordano e l'Andrea Chénier*, in *Umberto Giordano e il verismo*, Casa Musicale di Sonzognò di Piero Ostali, Milano 1989, p.17.

14 Dalla penna del collaboratore musicale di Zola, di A. BRUNEAU, in *Le Matin*, in ATO, vol. 1899

15 A. POUJIN, in *Le Menestrel*, 66, no 11., il 18 marzo 1900, in ATO, vol. 1900, inoltre: Howard E. Smither, *A History of the Oratio*, volume 4, *The oratio in the nineteenth and twentieth centuries*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC 1977.

16 J. LUMBIG, "Harcz a bajusz miatt" in *Budapesti Napló*, 10 marzo 1894, in ATO, vol. 1894/1.

annunciamo con cuore profondamente triste e afflitto che il nostro fedele compagno di tanti anni, decoro delle nostre labbra, simbolo della beltà dell'uomo, *i baffi*, il 25 del mese in corso, per il decreto dell'intendente sono estinti, cadendo vittima al rasoio.¹⁷

La causa dell'esortazione era l'intenzione del regista di tendere all'autenticità e, siccome nei tempi della trama dell'opera *Andrea Chénier* non si portavano né baffi né barba, la direzione lo vietò agli artisti e li costrinse a tagliare i peli del volto. La soluzione comunque fu che, eccetto due cantanti, tutta la compagnia che recitava nel pezzo, tagliò i baffi (compreso il coro), mentre gli altri due (Perroti e Takács) con l'aiuto di nastro adesivo color carne rendevano (non si sa quanto) invisibile i baffi.

Ma gli ostacoli alla prima rappresentazione non finirono ancora: anche la corte viennese aveva della ruggine con lo spettacolo in cui un servo, Gérard, fu primo uomo della rivoluzione francese durante la quale l'aristocrazia viene eliminata ("Razza leggiadra e rea [...] ti grido: È giunta l'ora della Morte!"¹⁸); e in cui viene espressa una forte critica sociale:

Varcai degli abituri l'uscio
un uom vi calunniava bestemmiando
il suolo che l'erario a pena sazia
e contro Dio scagliava
e contro gli uomini le lacrime dei figli.
In cotanta miseria la patrizia prole che fa?¹⁹

La corte viennese dichiarò di ritenere un passo errato quello di rappresentare quest'opera.²⁰

La *première* dello *Chénier* infine (cast: Perroti Gyula, Takács Mihály, Vasquez Itala; direttore d'orchestra: Erkel Sándor, traduzione: Radó Antal) non esercitò l'effetto sperato sulla critica e sul pubblico.

Nella sua musica melodie le aspettiamo invano. Al posto degli effetti facili GIORDANO tende all'analisi psicologica e alla caratterizzazione musicale. Da GIORDANO la musica è soltanto completamento della parola, è spiegazione del testo.²¹

L'intreccio romanzesco e al tempo stesso realistico e lo sfondo sentimentale-psicologico-storico non furono sufficienti per il pubblico affinché l'opera potesse essere apprezzata. Secondo la testimonianza di tutte le critiche la prima metà (i primi due atti) fu un fallimento totale.

I critici accusarono l'*Andrea Chénier* di essere troppo violento: "non lo consigliamo agli uomini dal sistema nervoso debole [essendo] un dramma inquietante e sanguinoso",²²

17 J. LUMBIG, "AndréChénier" in Budapesti Napló, il 24 gennaio 1896, in ATO, vol. 1896/1.

18 U. GIORDANO, *Andrea Chénier*, atto primo, prima scena (aria di Gérard).

19 U. GIORDANO, *Andrea Chénier*, atto primo, seconda scena (L'improvviso di Andrea Chénier)

20 J. LUMBIG, "André Chénier", in Budapesti Napló, 31 gennaio 1896, in ATO, vol. 1896/1.

21 I. BÉLDY, "André Chénier" in Pesti Hírlap, 31 gennaio 1896, in ATO, vol. 1896/1.

22 G.A., "André Chénier", in Magyar Újság, 31 gennaio 1896, in ATO, vol. 1896/1.

“pezzo composto con pugnale e veleno [...] Il pubblico lo rifiutò rigidamente, quanto meritasse”.²³

Il Pesti Napló rimproverò l'autore di aver voluto “asservire la musica al testo”.²⁴ Secondo la testimonianza di un altro giornale: “il pubblico guarda la scena con aria sconsolata e talvolta si dimentica di star ascoltando della musica”.²⁵

La maggior parte delle critiche lodò la messinscena, i costumi e il rendimento vocale. La musica di GIORDANO invece venne considerata senza invenzione, senza melodia, plagio di WAGNER e imitazione di PUCCINI. “É piena di reminiscenze di Verdi (sic!)”²⁶ (Szabad Szó).

GIORDANO copia spesso PUCCINI parola per parola, prende in prestito dal compositore lucchese tutti gli effetti che usa, e ce ne sono soltanto alcune eccezioni. [...] manca la melodia.²⁷

I critici pensarono che nel pezzo la quantità dei recitativi “è eccessiva, e la musica è desolata, vi è solo qualche parte frammentaria che offre una sosta”.²⁸

“La musica di GIORDANO è un nuovo esempio della degenerazione dell'opera. Ma speriamo che questo fenomeno passerà presto, come tutto ciò che non è frutto dell'evoluzione naturale”.²⁹

Tutti gli applausi erano soltanto per i partecipanti. [...] il pubblico ungherese accettò il pezzo rigidamente, [che] è un lavoro crudo, brutale e senza anima, nel quale il compositore imita gli altri operisti italiani del tempo, non si cura della caratteristica nazionale dell'opera, e per coprire le sue mancanze di talento, scimmiotta servilmente compositori stranieri.³⁰

È molto interessante l'osservazione di tanti critici: nella melodia dell'aria di Maddalena nel terzo atto si può riconoscere una canzone popolare del tempo, intitolata *Sul Balaton ondeggiante*.³¹ Il paragone in verità è molto superficiale e forse venne usato piuttosto per esprimere giudizi di bassezza dell'opera.

Nel Novecento lo *Chénier* venne ripreso ancora tre volte, la prima ripresa fu il 6 giugno 1907 (direttore: Kerner István). L'opinione dei critici era quasi del tutto cambiato:

Dieci anni fa non sappiamo per quale motivo avevano tolto dal repertorio questo pezzo. Forse la musica venne giudicata troppo moderna da parte del nostro pubblico. Oggi gli spettatori hanno mostrato l'opposto.³²

23 K.A., “André Chénier”, in Budapesti Hírlap, il gennaio 1896, in ATO, vol. 1896/1.

24 L.T., “André Chénier”, in Pesti Napló, 31 gennaio 1896, in ATO, vol. 1896/1.

25 L.T., “André Chénier” in Hazánk, i31 gennaio 1896, in ATO, vol. 1896/1.

26 G. A., “André Chénier”, in Szabad Szó, 31 gennaio 1896, in ATO, vol. 1896/1.

27 J. KESZLER, “Chénier András”, in Magyar Nemzet, 31 gennaio 1896, in ATO, vol. 1896/1.

28 A. ERDŐS, “André Chénier”, in Egyetértés, 31 gennaio 1896, in ATO, vol. 1896/1.

29 M. MÁRTON, “André Chénier”, in Budapesti Napló, 31 gennaio 1896, in ATO, vol. 1896/1.

30 L.T., “André Chénier”, in Pesti Napló, 31 gennaio 1896, in ATO, vol. 1896/1.

31 M.A., “André Chénier”, in Magyarország, , 31 gennaio 1896, in ATO, vol. 1896/1.; e A. ERDŐS, “André Chénier”, in Egyetértés, 31 gennaio 1896, in ATO, vol. 1896/1.

32 -ty., “André Chénier”, in Az újság, 7 giugno 1907, in ATO, vol. 1907/1.

Questa volta GIORDANO non venne ritenuto plagiatore di PUCCINI, bensì uno che “in molte soluzioni musicali precede Puccini”.³³

La ripresa ebbe tanto successo e il quotidiano Magyar Hírlap profetizzò che “negli anni seguenti lo *Chénier* sarà concorrente con la *Manon Lescaut* per le grazie del pubblico onnipotente”.³⁴ I critici una volta avversari, dieci anni dopo la *première*, salutarono così il pezzo: “Ora accogliamo volentieri la ripresa dello *Chénier* per lo scopo del rinfrescamento del repertorio”.³⁵

“Dopo dieci anni possiamo affermare che la musica dello *Chénier* conviene molto di più con il gusto dei nostri giorni”.³⁶

Tra i diversi quotidiani vi è una voce sola di un certo giornale che dichiara di nuovo il fallimento dell’opera e il rifiuto da parte del pubblico verso il pezzo.³⁷ (Budapesti Napló)

Le critiche lodarono anche il testo di Illica, che invece venne sempre rimproverato dagli studiosi delle epoche seguenti, sottolineando che Illica poteva essere grande librettista per il frutto della collaborazione con PUCCINI.

Comunque affermarono che “il pezzo è entrato nel repertorio irrevocabilmente [...] lo spettacolo coincide [questa volta] molto di più con l’intenzione del pezzo e del compositore”.³⁸

Dopo la ripresa del 28 marzo 1942 (traduzione: Innocent Vincze Ernő, scena: Fülöp Zoltán, costumi: Márk Tivadar, regia: Rékai András, direttore: Sergio Failoni), lo *Chénier* venne messo in scena anche negli anni ’70: il 14 gennaio 1978 al Teatro Erkel, con la direzione di Szinetár Miklós (cast: Horváth Eszter/Rohonyi Anikó, Nagy János/Leblanc Győző, Ötvös Csaba/Miller Zoltán; traduzione: Oberfrank Géza e Szinetár Miklós; scena: Forray Gábor; costumi: Márk Tivadar; regia: Szinetár Miklós; direttore: Oberfrank Géza). Le critiche sottolineano che nel caso dello *Chénier* il successo del pezzo dipendeva principalmente dalle capacità vocaliche dei cantanti, che in quell’anno non risultavano soddisfacenti. “Anche nei teatri del mondo il pezzo viene messo in repertorio soltanto quando ci sono grandi cantanti”,³⁹ e in questo modo si può ottenere “un successo di cassa”.⁴⁰ Secondo il critico del Népszava lo *Chénier* sarebbe rimasto per anni “un pezzo di successo del repertorio”.⁴¹

Nel 2007 il Teatro dell’Opera ha messo in scena di nuovo lo *Chénier* (cast: Kiss B. Attila, Lukács Gyöngyi, Anatolij Fokanov / Fekete Attila, Bátori Éva, Kálmándi Mihály; direttore d’orchestra: Kesselyák Gergely; regia: Selmeczi György; scena: Zeke Edit; costumi: Velich Rita; traduzione: Karczag Márton e Haraszti Enikő). Il direttore dell’orchestra della *première* ha espresso in un’intervista che “Lo *Chénier* non è altro che un pezzo in cui possono cantare

33 *Ibidem*.

34 +, “André Chénier”, in Magyar Hírlap, 7 giugno 1907, in ATO, vol. 1907/1.

35 M. A., “André Chénier”, in Magyarország, 6 giugno 1907, in ATO, vol. 1907/1.

36 I. BÉLDY, “André Chénier”, in Pesti Hírlap, 6 giugno 1907, in ATO, vol. 1907/1.

37 J. LUMBIG, “André Chénier”, in Budapesti Napló, 6 giugno 1907, in ATO, vol. 1907/1.

38 I. BÉLDY, “André Chénier”, *Ibidem*.

39 L. FODOR, “André Chénier. A GIORDANO-opera felújításának kérdőjelei”, in Esti Hírlap, 26 gennaio 1978, in ATO, vol. 1978.

40 M. MEIXNER, “André Chénier. Felújítás az Erkel Színházban”, in Magyar Nemzet, 29 gennaio 1978, in ATO, vol. 1978.

41 A. RAJK, “André Chénier. GIORDANO zenedrámája az Erkel Színházban”, in Népszava, 22 gennaio 1978, in ATO, vol. 1978.

grandi cantanti e ottenere clamorosi successi⁴², ripetendo l'opinione del critico degli anni '70. Una soluzione molto strana, ma nello stesso tempo interessante è che il regista del pezzo (Selmeczi György), per poter rappresentare il pezzo in due parti e per evitare i lunghi intervalli tra l'atto primo e secondo ha fatto suonare dall'orchestra la gavotta del finale del primo quadro e poi, tra l'atto terzo e quarto, l'intermezzo della prima opera di GIORDANO, la *Marina*, già menzionata. La soluzione del regista è molto discutibile – ma quantomeno si ha l'occasione di conoscere una breve parte dell'opera in questione. Comunque lo *Chénier*, nonostante le condizioni favorevoli per quanto riguarda la parte musicale, infine è rimasta nel repertorio soltanto per un anno.

3. Voci e vocalità delle opere di Giordano

Per quanto riguarda l'esecuzione vocale dell'opera *Andrea Chénier*, non fu facile trovare interpreti adeguati neanche per la prima rappresentazione. Nel 1896 GIORDANO era in ricerca frenetica del tenore per il pezzo – e possiamo dichiarare che la ricerca cento anni più tardi è ancora più difficile. Il problema della vocalità di GIORDANO e delle voci adatte, o almeno inclini, era stato posto fin dal febbraio 1892, in occasione della rappresentazione dell'opera d'esordio, *Mala vita*. Fu l'editore Sonzogno stesso a darsi da fare per scritturare la celebre coppia Gemma Bellincioni-Roberto Stagno, primi interpreti della *Cavalleria rusticana*, preoccupato di garantire preventivamente il successo dell'opera. Però lo Stagno era un tenore di estrazione ottocentesca.⁴³ GIORDANO, al pari dei compositori della scuola verista, non soltanto non scrive più per i singoli interpreti (come succedeva ai tempi di ROSSINI), ma addirittura nemmeno secondo i classici canonici ottocenteschi. GIORDANO in soli due anni fa affluire sotto le sue bandiere i due elementi chiave dell'evoluzione tenorile in chiave verista e con loro il suo repertorio ha un insostituibile punto di forza: Giuseppe Borgatti, che si esibì nel ruolo di Chénier, e Enrico Caruso, nella parte di Loris Ipanov della *Fedora*. Essi dettero ai ruoli una nuova dimensione espressiva, legata ad accenti, fraseggi, espansioni canore che, pure appoggiandosi tecnicamente a una fonazione di stampo ottocentesco, se ne distaccano nettamente per la modernità della linfa vitale che circola in essi.⁴⁴ Nonostante sia chiaramente quella tenorile la voce principe di GIORDANO, quella che più e meglio ne ha sollecitato la fantasia e la vena creativa, la sua produzione annovera tuttavia personaggi femminili che assurgono al livello di primedonne eroine, cosa che testimonia un'innegabile sensibilità giordaniana anche in questa direzione.

In Ungheria la vocalità dei primi interpreti dello *Chénier* fu convincente (Perrotti, Vasquez, ma soprattutto Takács), però durante le riprese l'esito non fu così felicissimo. I problemi si accumularono alla ripresa degli anni '70, nella regia di Szinetár. Il primo tenore del duplice cast si era ammalato, per cui il secondo, Leblanc Győző, dovette subire un fallimento: la sua voce piuttosto mozartiana era troppo poco per il ruolo ed anche le critiche volevano far contare la direzione che metteva in scena questo pezzo, nonostante non ci fossero

42 Intervista con Kesselyák Gergely, in *Andrea Chénier, dépliant dello spettacolo*, Magyar Állami Operaház, Budapest 2007.

43 R. CELETTI, *Gli interpreti giordani in Umberto Giordano* (a c. di M. MORINI), Casa Musicale Sonzogno, Milano 1968, p.197.

44 G. GUALERZI, *Voci e vocalità per Giordano*, in AA.VV. *Umberto Giordano e il verismo* (a c. di M. MORINI), op. cit., p.25.

cantanti adatti per le diverse parti. Con gli stessi problemi dovette scontrarsi la direzione artistica del terzo millennio, quando il tenore del primo cast non fu in grado di eseguire la parte di Chénier in maniera sufficiente.

4. Fedora, l'eroina russa sul palcoscenico del Teatro dell'Opera

All'origine della *Fedora* di Umberto GIORDANO vi fu una *pièce* di Victorien Sardou, tagliata sulla personalità straordinaria di una tra le più grandi attrici della *fin de siècle*, Sarah Bernhardt (similmente al caso della *Tosca* di SARDOU e di PUCCINI). L'autore acconsentì alla musicazione soltanto quando GIORDANO ebbe ottenuto il successo con *l'Andrea Chénier* – e così il nuovo pezzo debuttò il 17 novembre 1989 al Teatro Lirico di Milano. Durante la prima esecuzione fu sul podio l'autore del pezzo e nel ruolo principale Gemma Bellincioni, una delle più celebri cantanti-attrici del tempo, che garantì il successo, assieme all'allora sconosciuto Enrico Caruso nella parte di Loris Ipanoff.

Dopo gli spettacoli del Teatro Lirico milanese, l'opera fu rappresentata anche negli altri teatri d'Italia, ma il successo clamoroso di Milano non fu ripetuto – ad esempio a Verona da allora si rifiutarono sempre di aprire le porte del Teatro alla *Fedora*, per cui il percorso della seconda opera giordaniana trovò sbocco nel teatro maggiore di Verona soltanto nel 1986.

Neanche gli intendenti ungheresi cercarono di importare il pezzo il prima possibile: lo rappresentarono soltanto nel 1902, tardivamente rispetto agli altri teatri europei.

GIORDANO con la rappresentazione della *Fedora* a Budapest (il 27 maggio 1902, Cast: Krammer Teréz, Szoyer Ilonka, Burián Károly, Beck Vilmos; direttore d'orchestra: Máder Rezső; traduzione: Várady Sándor) riuscì a ottenere risultati soltanto soddisfacenti. I giornali informarono i lettori sui preparativi dell'allestimento due settimane prima della rappresentazione, dando voce all'ansia che la compagnia potesse rendere maturo il pezzo in così poco tempo – le difficoltà erano presenti anche grazie al fatto che il tenore più importante dell'Opera, Burián, di origine straniera, questa volta studiò il ruolo in lingua ungherese.⁴⁵ Proprio ciò fu la causa di un dibattito e di un congedo clamoroso del tenore dal teatro dopo la seconda ripresa del pezzo nel 1922, quando il tenore voleva cantare per forza in italiano, e per tale motivo la direzione diede gli spettacoli ulteriori al tenore del secondo cast.

È interessante la memoria cambiata della critica che prima della *première* suonò a messa la *Fedora* come pezzo di Umberto GIORDANO la cui prima opera “sei anni fa ottenne un successo eccessivo a Budapest”.⁴⁶ Il soggetto dell'opera era ben conosciuto al pubblico ungherese, dato che il Teatro Nazionale aveva messo in scena il dramma di Sardou (con il ruolo principale di Helvey Laura e Nagy Imre), perciò le recensioni non dovevano scrivere un canovaccio della trama. È interessante che il pezzo di prosa fosse nel repertorio del Teatro Nazionale per venti anni, inoltre si venne a sapere che anche in campagna lo misero in scena in tanti teatri: “davano spesso questo pezzo e tutte le primedonne di campagna recitavano così troppo, che il pezzo in campagna alla fine era noto fino alla nausea.”⁴⁷

La versione operistica della *Fedora* piaceva al critico del Pesti Hírlap, però osservò esageratamente che GIORDANO “appartiene ai wagneriani che ogni anno fanno pellegrinaggio

45 M. A., “Fedora”, in Magyarország, 17 maggio 1902, in ATO, vol. 1902/1.

46 “Fedora”, in Budapesti Hírlap, e I. BÉLDY, “Fedora”, in Pesti Hírlap, 24 maggio 1902, in ATO, vol. 1902/1.

47 M. A., “Fedora”, in Magyarország, 28 maggio 1902, in ATO, vol. 1902/1.

a Bayreuth".⁴⁸ Secondo la recensione la musica del compositore foggiano non è per niente italiana, è scarsa di originalità, prende in prestito tutto da Puccini e anche da Leoncavallo. "Per quanto riguarda l'orchestrazione, è totalmente wagneriano: per egli la voce della soprano non è più del suono di un flauto".⁴⁹

Tutti i critici rimproverarono GIORDANO per la scarsità di melodie, ma lo lodarono per l'instrumentazione: "è grande maestro dell'instrumentazione, lo sappiamo già dall'*Andrea Chénier* – questo fatto ci meraviglia, però non ci fa appassionare."⁵⁰

L'autore dell'articolo ammette che lo stile del melodramma richiede il *milieu* da un punto di vista spaziale e temporale lontano da quello della nostra epoca e richiede un'azione e una cornice differente dalla prosaicità della vita quotidiana.

Il dramma moderna porta elementi antimusicali nell'opera. [...] La musica viene oscurata dalla trama del dramma di Sardou, e diventa superflua. [...] Peccato che cantano in questo pezzo!⁵¹

la musica è un parlare trascendentale che ci parla nel linguaggio dei misteri, e non può essere mezzo della rappresentazione di certe cose.⁵²

È molto interessante notare che contrariamente all'opinione del pubblico, gli studiosi di musica italiani preferiscono la *Fedora* allo *Chénier*: "da punto di vista strutturale, dal punto di vista della coerenza drammatica, come organismo musicale e teatrale, la logica [ci] porta a preferire *Fedora*".⁵³

È importantissimo il fatto che il testo della *Fedora* è in prosa, caratteristica che può accostare il compositore al linguaggio di tutti i giorni – e ciò venne osservato nella recensione del Pesti Napló. "GIORDANO produsse la prima opera, il cui testo è in prosa"⁵⁴ essendo d'accordo con l'opinione di CARL DAHLHAUS che ritenne che il libretto verista diventa meno verista della novella e del dramma con la versificazione del testo in prosa.⁵⁵

Un critico pensò che "Anche adesso sarà come nel caso dello *Chénier* che il testo piace più della musica [che] è un fiume di note tipo recitativo",⁵⁶ secondo un altro⁵⁷ le opere di GIORDANO "sono frutti di sperimentazione e niente più" – però, similmente agli altri quotidiani, la direzione artistica del Teatro dell'Opera venne lodata per aver messo in scena il nuovo pezzo di GIORDANO alla fine della stagione.

Il modo di vedere del Magyar Nemzet è contrario al teatro del regista dei nostri giorni: analizzando il pezzo *Fedora*, dichiara che sul palcoscenico gli avvenimenti della vita quoti-

48 J. LUMBIG, "Fedora", in Pesti Hírlap, 28 maggio 1902, in ATO, vol. 1902/1.

49 *Ibidem*.

50 A. MERKLER, "Fedora", in Magyarország, 28 maggio 1902, in ATO, vol. 1902/1.

51 "Fedora", in Budapesti Hírlap, 28 maggio 1902, in ATO, vol. 1902/1.

52 I. GERGELY, "Fedora", in Budapesti Napló, 28 maggio 1902, in ATO, vol. 1902/1.

53 C. TERRON, *Giordano e la drammaturgia della Giovane Scuola*, in AA.VV. *Umberto Giordano e il verismo*, op. cit. p.44.

54 L.T., "Fedora", Pesti Napló, 28 maggio 1902, in ATO, vol. 1902/1.

55 C. DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper Verlag 1982; traduzione italiana: *Il realismo musicale: Per una storia della musica ottocentesca*, Il Mulino, Bologna 1987, p.169.

56 V. PAPP, "Fedora", in Magyarság, 28 maggio 1902, in ATO, vol. 1902/1.

57 B. ÁGAI, "Fedora", in Magyar Nemzet, 28 maggio 1902, in ATO, vol. 1902/1.

diana non possono essere presenti e che rappresentare un'opera come il *Tristan e Izolda in frac* e abito da sera è irreali.⁵⁸ Stranamente nessuno dei recensori si scandalizzò dell'uso del campanile elettrico nel pezzo, il che a quei tempi era una soluzione molto moderna.

Gli interpreti della *Fedora* furono ottimi, sia il tenore Burrián venne lodato innanzitutto per la sua pronuncia ungherese "per cui possono vergognarsi i tenori di madrelingua ungherese",⁵⁹ sia la soprano Krammer venne elogiata da tutti i critici ("l'opera non ebbe un grande successo, soltanto i solisti ottennero successo sincero."),⁶⁰ anzi, per il successo dello spettacolo si dovette ringraziare totalmente il tenore.⁶¹

Nonostante il successo parziale, due anni dopo misero in scena di nuovo lo spettacolo del 1902 (il 7 maggio 1904, cast: Krammer Teréz, Anthes György), poi infine la *Fedora* venne ripresa un'unica volta ancora a Budapest, il 6 maggio 1922 (cast: Walter Rózsi, Burián Károly, Halász Gitta; traduzione: Várady Sándor; direttore: Máder Rezső; regia: Mihályi Ferenc). Il tenore Burián, che rimase l'unico del cast della prima esecuzione assoluta della *pièce*, anche questa volta fu rimproverato dai critici per aver cantato il ruolo in italiano, mentre gli altri cantanti recitavano in ungherese. Burián infine si offese e non volle cantare più all'Opera, perciò restituì il ruolo di Loris ad un giovane tenore di talento. I critici non ritenevano Walter Rózsi una *Fedora* adatta ("è arrivata troppo presto al ruolo di *Fedora*, mentre Burián è tornato troppo tardi al ruolo di Loris")⁶² e per il giudizio negativo sia della critica, sia del pubblico (anche il pezzo venne trovato noioso, insanguine e venne osservato che "la musica è superflua, basterebbe la trama"⁶³), tolsero il pezzo dal repertorio prima di aver eseguito tutti gli spettacoli programmati.

5. Il terzo millennio e Giordano

Sin dalle prime rappresentazioni dello *Chénier* i critici di musica concordano sul fatto che ciò che è caratteristico della musica del melodramma di GIORDANO nell'ambito della generazione della "Giovane Scuola" è la colloquialità e ritengono che sia caratterizzante soprattutto il modo in cui questo si manifesta. In Italia GIORDANO fu l'unico compositore tra quelli della "Giovane Scuola", che bene o male, ebbe sempre successo e fu trattato meno ingiustamente degli altri. Certi insuccessi clamorosi di PUCCINI sono addirittura inconcepibili se raffrontati con gli esiti di GIORDANO. Non era così invece in Ungheria. GIORDANO ebbe un successo parziale soltanto con *l'Andrea Chénier* e il suo nome per la messinscena della *Fedora* apparve sui cartelloni soltanto otto volte in Ungheria.

Nel terzo millennio ripresero la *Fedora* nell'occasione dell'Opera-Festival di Miskolc⁶⁴ (con Giuseppe Giacomini, Eva Marton, Kálmán Péter, Sáfár Orsolya; direttore d'orchestra: Joseph Rescigno, 2006), ma quella volta soltanto per un concerto. Al Festival, oltre ad altri pezzi del verismo (compreso lo *Chénier*, in una serata d'onore del Teatro dell'Opera Slovacca), hanno

58 B. ÁGAI, "Fedora", *Ibidem*.

59 Rfi., "Fedora", in *Magyar Nemzet*, 28 maggio 1902, in ATO, vol. 1902/1.

60 M. FEJÉR, "Fedora", in *Független Magyarország*, 28 maggio 1902, in ATO, vol. 1902/1.

61 M. A., "Fedora", in *Magyarország*, 28 maggio 1902, in ATO, vol. 1902/1.

62 "Operaház. Fedora", in *Világ*, 7 maggio 1922, in ATO, vol. 1922.

63 B. M., "Fedora", in *Szózat*, 7 maggio 1922, in ATO, vol. 1922.

64 L'Opera-Festival di Miskolc, in diversi luoghi a Miskolc, festival, a cui partecipano cantanti ungheresi e stranieri di fama internazionale. La città di Miskolc dà luogo agli spettacoli dal 2001.

rappresentato una delle altre opere di GIORDANO sconosciute al pubblico ungherese: la *Siberia* – però soltanto in occasione di una serata d'onore del Teatro Helikon di Mosca. I primi pezzi con cui il compositore debuttò in Italia (*Marina*) e all'Esposizione di Vienna (*Mala vita*), finora non sono stati rappresentati in Ungheria e, insieme alla *Regina Diaz*, alla *Madama Sans-Gréne* e a *La cena delle beffe*, aspettano di poter valicare il confine d'Italia, dato che non ne avevano ancora avuto occasione nel secondo millennio.

Aspettano comunque di poter essere rappresentate, similmente al povero UMBERTO GIORDANO che forse ancora oggi sta aspettando la risposta del Teatro dell'Opera di Budapest. Quando il compositore venne a sapere che nel 1922 ripresero la *Fedora* in Ungheria, volle farsi invitare ufficialmente dal teatro. Il telegramma dell'Opera di Budapest invece non gli arrivò mai, neanche quando l'agente del compositore reclamò l'invito mancato due giorni prima della *première*. La direzione artistica dichiarò di non aver ricevuto il telegramma del compositore – è molto più probabile che il teatro sapesse che dalla ripresa si sarebbe potuto aspettare un successo molto discreto, motivo per cui non vollero invitare GIORDANO.⁶⁵ Quanto a noi, speriamo di non dover aspettare invano la ripresa e le prime esecuzioni assolute dei pezzi del compositore foggiano.

Bibliografia

I. Libretti e partiture:

GIORDANO, U., *Andrea Chénier*, Sonzogno, Milano 1896.

GIORDANO, U., *Fedora*, Sonzogno, Milano 1898.

II. Opere generali:

AA.VV., *A budapesti Operaház 100 éve* (capored. STAUD G., GELLENCSEK Á., KÖRTVÉLYES G., SZÉKELY GY., TALLIÁN T.), Zeneműkiadó, Budapest 1984.

AA.VV., *Umberto GIORDANO* (capored. MORINI M.), Casa Musicale di Sonzogno di Piero Ostali, Milano 1968.

AA.VV., *Umberto GIORDANO e il verismo* (capor. MORINI M.), Casa Musicale di Sonzogno di Piero Ostali, Milano 1989.

BASSO, A. (a c. di), *Storia dell'opera*, ideata da BARBLAN, G., vol. I, Tomo II, UTET, Torino 1977.

CELETTI, R., *Gli interpreti giordani in Umberto GIORDANO* (a c. di MORINI M.), Casa Musicale Sonzogno, Milano 1968.

DAHLHAUS, C., *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper Verlag 1982; trad. it *Il realismo musicale: Per una storia della musica ottocentesca*, Il Mulino, Bologna 1987.

GÁL, GY.S., *Új operakalauz*, Zeneműkiadó, Budapest 1958.

GATTI, C., *Teatro alla Scala nella storia e nell'arte*, Ricordi, Milano 1983.

65 "A *Fedora* komponistáját nem hívhatták meg a reprízre", in Új Nemzedék, 9 maggio 1922, in ATO, vol. 1922.

- GELLI P., *Dizionario dell'Opera*, (a c. di BALDINI CASTOLDI), Dalai Editore, Milano 2006.
- GIRARDI, M., *Fedora, una prima donna sull'orlo di una crisi di nervi*, in *Fedora di GIORDANO*, Torino Teatro Regio, 2000, pp.9-20.
- GIRARDI, M., *Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*. Atti del I Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo, Sonzogno, Milano 1993.
- GIRARDI, M., *Un dì all'azzurro spazio*, in *Andrea Chénier di GIORDANO*, Torino, Teatro Regio, Torino 2003, pp.9-21.
- GUALERZI G., *Voci e vocalità per GIORDANO*, in AA.VV., *Umberto GIORDANO e il verismo*; M. MORINI, *Umberto GIORDANO e l'Andrea Chénier*, in *Umberto GIORDANO e il verismo*; AA.VV. (a c. di MORINI M.), Casa Musicale di Sonzogno di Piero Ostali, Milano 1989.
- GUARNIERI CORAZZOL, A., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano 2000.
- NÉMETH, A., *Gustav Mahler életének krónikája*, Zeneműkiadó, Budapest 1984.
- RAGNI, S., *Corso di storia della musica italiana*, Guerra Edizioni, Perugia 1993.
- RONCOGLIA, G., *Invito all'opera*, La Tarantola, Milano 1954.
- TERRON, C., *GIORDANO e la drammaturgia della Giovane Scuola*, in AA.VV., *Umberto GIORDANO e il verismo* (a c. di MORINI M.), Casa Musicale di Sonzogno di Piero Ostali, Milano 1989.
- VOSS, E., *Il verismo nell'opera*, in *Cavalleria rusticana 1890-1900: cento anni di un capolavoro*, Atti del convegno, Sonzogno, Livorno 1990.

III. Giornali consultati dalla Raccolta di recensioni dell'Archivio del Teatro dell'Opera

Alkotmány, Budapesti Napló, Budapesti Hírlap, Egyetértés, Esti Hírlap, Fővárosi Lapok, Független Magyarország, Hazánk, Magyar Hírlap, Magyar Nemzet, Magyarország, Magyarság, Magyar Újság, Népszava, Pesti Hírlap, Szabad Szó, Új Nemzedék, Világ.

IV. Fonti riferite su internet:

www.opera.hu
www.opera-vilag.hu
www.miskolcioperafesztival.hu
www.szegediszabadteri.hu
www.tbeck.beckground.hu/szinhaz

V. L'opera italiana in Ungheria:

„sulla continente europea è decisiva il successo di Budapest” (Giacomo Puccini – intervista dal Független Magyarország).

VI. Novità rappresentate in Ungheria per la prima volta dopo Italia

26 dicembre 1890: *Cavalleria rusticana*

(Santuzza: Szilágyi Arabella, Lola: Ábrányiné Wein Margit, Turidán (sic!): Szirovatka Károly, Alfio: Veress Sándor, Lucia anyó: Henszler Helén; direttore d'orchestra: Gustav Mahler; traduzione: Radó Antal).

VII. Prime esecuzioni assolute delle opere di Giacomo Puccini, a cui partecipò di persona anche il compositore

17 marzo 1894: *Manon Lescaut* (cast: Manon – Ábrányiné Wein Margit, direttore d'orchestra: Nikisch Arthur, traduzione: Radó Antal)

16 maggio 1906: *Madama Butterfly* (cast: Butterfly – Szamosi Elza, Pinkerton – Arányi Dezső, Suzuki –

Várady Margit, Sharpless – Beck; direttore d'orchestra: Máder Rezső; traduzione: Várady)

28 febbraio 1912: *La fanciulla del West* (cast: Minnie – Szamosi Elza, Dick Johnson – Viglione Borghese,

Jack Race – Környey Béla, direttore d'orchestra: Kerner István, traduzione: Várady)

VIII. Prime esecuzioni assolute e riprese delle opere di Umberto Giordano

30 gennaio 1897: *André Chénier* (cast: André Chénier – Perroti Gyula, Gérard – Takács Mihály, Maddalena – Vasquez Itala; direttore d'orchestra: Erkel Sándor, traduzione: Radó Antal).

6 giugno 1907: *André Chénier* - prima ripresa (cast: Lunardi, Vasquez Itala, Takács Mihály; direttore d'orchestra: Kerner István).

28 marzo 1942: *André Chénier* – seconda ripresa (traduzione: Innocent Vincze Ernő; scena: Fülöp Zoltán, costumi: Márk Tivadar, regia: Rékai András, direttore d'orchestra: Sergio Failoni).

14-15 gennaio 1978: *André Chénier* – premier al Teatro Erkel (cast: Horváth Eszter/Rohonyi Anikó, Nagy János/Leblanc Győző, Ötvös Csaba/Miller Zoltán; traduzione: Oberfrank Géza és Szinetár Miklós; scena: Forray Gábor, costumi: Márk Tivadar, regia: Szinetár Miklós, direttore d'orchestra: Oberfrank Géza).

18 giugno 2006: *André Chénier* – Opera-Festival di Miskolc (serata d'onore del Teatro dell'Opera Slovacca; cast: Kostadin Andreev, Lúbia Rybárska; Sergej Tolstov; scena: Hank Irwin Kittel; costumi: Ludmila Városová; direttore d'orchestra: Rastislav Štúr; regia: Guy Montavon).

17-18 febbraio 2007: *André Chénier* (cast: Lukács Gyöngyi/Bátori Éva; Kiss B. Attila/Feckete Attila, Gerard: Fonkanov Anatolij/Kálmándi Mihály; regia: Selmeczi György, direttore d'orchestra: Kesselyák Gergely, scena: Zeke Edit, costumi: Velich Rita, traduzione: Karczag Márton e Haraszi Enikő).

27 maggio 1902: *Fedora* (cast: Fedora – Krammer Teréz, Olga – Szoyer Ilonka, Boris – Burián Károly, De Sirieux – Beck Vilmos, direttore d'orchestra: Máder Rezső, traduzione: Várady Sándor).

7 maggio 1904: *Fedora* (cast: Krammer Teréz, Anthes György, Szoyer Ilonka, Beck Vilmos, direttore d'orchestra: Máder Rezső, traduzione: Várady Sándor).

6 maggio 1922: *Fedora* (cast: Walter Rózsi, Burián Károly, Halász Gitta, Dalnoki Béni; traduzione: Várady

Sándor, direttore d'orchestra: Máder Rezső; R: Mihályi Ferenc)

20 giugno 2006: *Fedora* (concerto; cast: Marton Éva, Giuseppe Giacomini, Sáfár Orsolya, Kálmán Péter,

direttore d'orchestra: Joseph Recigno)

17 giugno 2007: *Siberia* (serata d'onore del Teatro Helikon di Mosca; cast: Stefanie – Natalia Zagorinskaya, Vaszilij – Dmitry Ponomarev; Glebov – Igor Tarasov; Walizin – Andrey Serov; Nikona – Elena Gushchina; Fanciulla – Ekaterina Oblezova; Alekszej – Vladimir Bolotin; Cosacco – Mikhail Seryshev Miskinski; Invalido – Sergey Toptygin; Direttore d'orchestra: Vladimir Ponkin; Regia: Dmitry Bertman)



Il Teatro dell'Opera di Budapest

Kinga Szokács

La metodologia di Armando Punzo „faccio teatro dunque sono” ovvero le esperienze di un’arte delinquenziale

In Toscana, nella città di Volterra da ormai più di venti anni esiste un teatro attivo fra le mura di una vecchia fortezza costruita nel Quattrocento da Lorenzo de’ Medici. L’imponente edificio è il più grande della città ed è costruito sul più alto ripiano del monte volterrano. La compagnia teatrale che opera da più di venti anni in questo luogo, presenta i suoi spettacoli sul cortile della fortezza, ogni anno in luglio, durante il festival Volterrateatro. Gli attori raramente escono fuori dalle mura della fortezza sebbene due volte abbiano vinto il premio Ubu, il riconoscimento teatrale più importante in Italia. Il motivo dell’impossibilità della loro uscita non è così misterioso e oscuro come lo è per gli invitati del conte nel famoso film di Luis Bunuel, *L’angelo sterminatore*, ma consiste semplicemente nel fatto che gli attori di questo teatro sono reclusi, detenuti del carcere che oggi è la fortezza medicea, del resto carcere politico sin dalla sua costruzione. Lo scopo di Lorenzo de’ Medici era di suscitare timidezza e paura negli abitanti di Volterra impedendo loro l’organizzazione di moti insurrezionali contro la famiglia più potente della Toscana, mentre l’obiettivo del regista della Compagnia della Fortezza è di richiamare l’attenzione della società sul pensare attivo volto a cambiare le cose, agendo come la gettata nel lago stagnante e – nonostante gli sforzi dei pochi – sempre più indifferente della coscienza sociale comune.

Nella mia relazione cercherò di presentare il metodo di Armando Punzo, regista della Compagnia della Fortezza, sottolineando gli aspetti più marcati e particolari del suo lavoro.

Il lavoro teatrale in carcere può essere caratterizzato da un forte bisogno vitale: il carcere in sé produce modificazioni sulla persona che inducono una forte motivazione del recluso verso il teatro: di conseguenza, il dono primario del teatro in carcere è la riscoperta della soggettività creatrice. In un carcere il teatro si intende anche come un fattore di compensazione delle incertezze di vita. Tutti i lavori che coinvolgono la pratica teatrale, dalla fabbricazione di luci alle musiche possono funzionare come sostegni per il recluso. Inoltre lo spettacolo è un’impresa collettiva, attraverso il lavoro comune i detenuti sono indotti ad attivare forze di solidarietà, e scoprendo se stessi scoprono anche gli altri.

Il carcere attacca le basi culturali di una persona: per vivere la condizione carceraria senza traumatiche discontinuità col passato, le armi più efficaci sono la memoria e il dialogo. E proprio la pratica teatrale viene incontro a questo bisogno. All’avventura collettiva della messinscena si accompagnano avventure euristiche degli individui coinvolti. Riferendomi alle considerazioni di CLAUDIO MELDOLESI si può constatare che “le dinamiche psichiche si confondono sempre più con quelle artistiche nello sprigionarsi dei processi rappresentativi.”¹

Il regista, fondatore della Compagnia della Fortezza è Armando Punzo, teatrante napoletano che si trasferisce a Volterra nel 1983 e inizia a lavorare nel carcere nel 1988. Il suo obiettivo era di lavorare con delle persone non-professionisti ancora non contaminate dalle preconcezioni sul teatro e sul lavoro del buon attore. Punzo è riuscito a instaurare un

1 C. MELDOLESI, “Scena della mente, scena dei reclusi”, in *Di alcuni teatri delle diversità* (a c. di E. Pozzi–V. MINOIA), ANC Edizioni, Cartoceto 1999, p.45.

rapporto particolare con il Ministero della Giustizia, con la Direzione della Casa di Reclusione di Volterra, e con le guardie penitenziarie, che si sono trasformate in collaboratori della Compagnia.

1. Gli spazi teatrali

Il gruppo lavora di solito in una piccola sala di metri 3 per 9. Anche se con il passare del tempo sono stati utilizzati altri spazi del carcere, il luogo delle prove era sempre troppo piccolo. La compagnia prepara ogni anno uno spettacolo che presenta al festival Volterrateatro organizzato dall'associazione Carte Blanche, fondata per promuovere il lavoro del teatro in carcere.

2. Il lavoro concreto

Il regista di solito sceglie dei testi da leggere, arriva con un tema, o dei brani sui quali si può lavorare e porta la musica. I detenuti scelgono su cosa effettivamente concentrarsi e portano, a loro volta altri materiali. Lavorano molto con delle improvvisazioni. Armando Punzo ritiene che gli abitanti del carcere siano persone straordinarie: solo con loro poteva realizzare ciò che voleva. La loro non professionalità significa che non possono fare le cose a comando: devono essere presenti con tutti tutti loro stessi, e attraverso i propri vissuti entrare nel testo. Hanno molto tempo, curiosità e disponibilità. All'inizio il mezzo più efficace era l'ascolto: il regista li ascoltava, poi lavorava su ogni detenuto singolarmente, cercava di sfruttare quello che ciascuno sapeva fare meglio in base alle proprie inclinazioni e capacità.

Il testo prescelto serve come un'intelaiatura, si organizza secondo i problemi, le situazioni della compagnia e il regista riscrive addosso alle persone e a queste situazioni. La scelta di un testo quindi è sempre legata al contesto in cui lavorano o che sentono di dover esprimere. Le parole servono a veicolare la necessità dei membri della compagnia. Il regista inserisce nel testo originale immagini, associazioni, suggestioni che appartengono al gruppo e al percorso fatto insieme. Il lavoro su un testo non serve al detenuto per prendere coscienza del personaggio o di un ruolo sociale ma serve ad un lavorare quotidiano, al mettersi in discussione. La forza che porta al cambiamento della personalità si trova nella dinamica del processo, dunque nella capacità di entrare dentro questa dinamica con la loro vita. In questo si trova lo scopo terapeutico del lavoro. Nella scelta di un testo nuovo e anche nella sua formazione che sarà poi la versione finale dello spettacolo dominano le questioni aperte dall'anno precedente. Sempre forte è la motivazione personale pur tenendo presente, nello stesso tempo, l'obiettivo comune che si può raggiungere solo con il mantenimento della coesione del gruppo. Durante i training si preparano allo spettacolo e il regista cerca di aiutare i detenuti a seguire la loro strada interna. Non è tanto importante la vicinanza dell'attore al personaggio, quanto la misura con la quale l'attore è capace di scavare dentro di sé trovando le analogie e le relazioni che vengono collegate al personaggio portato in scena. I detenuti come tali non vengono mai rappresentati. Le fasi della preparazione vengono spesso chiamate dal regista come "studio", perché, allo stesso modo

del metodo di un artista visiva, anche qui alcune scene del lavoro vengono provate innumerevoli volte per portare fuori il meglio degli attori.²

Si pone la domanda che riguarda l'arrivo allo spettacolo con le improvvisazioni. Tutto quello che producono diventa esperienza dovuta alla forte preparazione fisica durante le prove. Il che vuol dire che tutte le scene possono essere ripetute molte volte. Quando scelgono le parti del testo si pone la questione della forma fisica, quindi si deve rendere possibile agli attori di trovare emozionalmente e anche fisicamente la forma adeguata.

Lo spettacolo è particolarmente significativo nella vita della compagnia perché così può far riconoscere la propria attività, sciogliendo l'isolamento indotto del lavoro dell'intero anno. Gli spettacoli vengono presentati ogni anno al festival Volterrateatro, ma anche le relazioni con la stampa, i diversi mezzi di comunicazione, le scuole e l'università aiutano a rendere più aperta l'attività del gruppo.

3. Le particolarità del lavoro

Se consideriamo il teatro come un incontro, allora, secondo il regista, ad esso bisogna presentarsi con il meglio di noi stessi, con una disperata sincerità. L'obiettivo principale era di modificare l'idea del teatro, dell'attore, dell'arte e dell'artista, e agire in egual modo con i luoghi comuni diffusi nell'opinione pubblica in merito ai detenuti e carceri. A questo si collega anche la distruzione dei limiti del regista stesso, dato che la dedica di tutta la sua vita ad un lavoro artistico in carcere porta con sé un lavoro duro, conseguente ma estremamente sincero.³ L'obiettivo più elevato di Armando Punzo è la trasformazione del carcere da un luogo di pena ad un istituto di cultura. La sua intenzione primaria – bisogna sottolinearlo – non è volta ad un lavoro educativo che attivi i detenuti a fare la giusta scelta, a trovare la migliore vita. Non è di aiutarli nella risocializzazione ma semplicemente il regista voleva sviluppare un teatro di alto livello artistico con molte persone. Il teatro quindi non è un mezzo con il quale raggiungere qualcosa, ma un fine in se stesso che può avere altri effetti, anche curativi.

Il carcere ha un doppio significato: il primo è molto concreto e significa una forte percezione di una realtà il cui aspetto fondante è la mancanza che deriva dalle condizioni di vita di un recluso, il secondo è metaforico: può essere lo specchio della società opprimente, sclerotica, impaziente e intollerante in cui viviamo.

Il lavoro teatrale nel carcere nasce da una profonda necessità e bisogno di comunicazione. Il sociologo ERVING GOFFMAN nel suo libro *Asylum* descrivendo le caratteristiche degli istituti totali, e quindi anche le carceri, sottolinea l'aspetto virtuale dell'esistenza interna del carcerato:

Per l'internato il significato dell'essere *dentro* o *all'interno* non esiste se non nell'accezione particolare che assume per lui il riuscire ad *andare fuori* o uscire nel *mondo esterno*. In questo senso, le istituzioni totali non tendono ad una sopraffazione culturale. Esse si

- 2 M. MASSIMO, "Teatro e carcere in Italia. La metodologia di Armando Punzo", in *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere* (a c. di ANDREA MANCINI), Titivillus, Corazzano 2008, pp.83-91.
- 3 L. BERNAZZA, "Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo", in *La Compagnia della Fortezza* (a c. di L. BERNAZZA-V. VALENTINI), Rubbettino, Soveria Mannelli 1998, pp.23-46.

limitano a creare e sostenere un tipo particolare di tensione fra il mondo familiare e quello istituzionale, che usano come leva strategica nel manipolamento degli uomini.”
..... “La recluta entra nell’istituzione con un concetto di **sé**, reso possibile dall’insieme dei solidi ordinamenti sociali su cui fonda il suo mondo familiare. Ma, non appena entrata, viene immediatamente privata del sostegno che un tal tipo di ordinamenti gli offriva. La recluta è sottoposta ad una serie di umiliazioni, degradazioni e profanazioni del sé che viene sistematicamente, anche se spesso non intenzionalmente, mortificato.⁴

Altro concetto importante è la mancanza che si sente ogni giorno e che non può essere dimenticata. Il potere del teatro è che pretende un rapporto assoluto, riesce ad impossessarsi di tutti coloro che ne fanno parte ed è capace di trasformarne le vite. L’elemento indispensabile è il rapporto dei detenuti-attori ed il regista con il quale i membri del gruppo condividono la loro vita, creando qualcosa insieme. Il loro rapporto determina un effetto che attraverso il testo muove tutto lo spettacolo.

Nello stesso tempo operare con i detenuti vuol dire lavorare in una situazione senza nessuna certezza e nel continuo movimento dato dalle relazioni tra gli uomini, dall’emergere delle loro aspirazioni più intime e segrete che portano il lavoro sempre più in profondità. In un carcere non c’è possibilità di crearsi false sicurezze. Questo lavoro è di una ricchezza infinita per un regista che sostiene il teatro basato sulla qualità della relazione. Il confrontarsi con le difficoltà, con le situazioni difficili, può essere una possibilità per crescere artisticamente ed umanamente. Con il lavoro si pone la questione della normalizzazione della quale il regista dice:

Penso, invece, che debba restare forte l’idea che noi non saremo mai quello che sono gli altri e che per fortuna gli altri non saranno mai completamente come noi. Dovremmo imparare ad ascoltare, comprendere e accettare anche le ragioni dell’altro.⁵

Riuscire a realizzare uno spettacolo di alto livello artistico porta i detenuti a confrontarsi realmente con quello che stanno facendo ed è da qui che nasce indirettamente la loro risocializzazione, “guarigione” e rieducazione.

4. L’arte delinquenziale

Il regista stesso chiama la sua arte un’arte delinquenziale tra i suoi caratteri più tipici vi è che: quando si tratta di detenuti, non c’è bisogno un atteggiamento ipocrita e buonista, perché questi portano solo alla commiserazione. La normalizzazione delle condotte sociali che tende a inglobare tutto si concretizza in atteggiamenti semplici e falsi. La vita carceraria incombente pone delle difficoltà particolari contro le quali si può lavorare con i mezzi del teatro. Ma deve restare forte l’idea che i detenuti sono sempre e comunque diversi, e

4 E. GOFFMAN, *Asylum*, Einaudi, Torino 2003, p. 44.

5 Intervista con Armando Punzo: http://62.77.55.137/site/Scuola/nellascuola/scenari_teatro/punzo.htm

il tema della diversità dei carcerati si può affrontare proprio con il lavoro teatrale. In questo senso la Compagnia della Fortezza esiste come provocazione, come azione simbolica.⁶

5. Il lavoro sul limite dei detenuti-attori

Per modellare il lavoro dei detenuti-attori molti studiosi richiamano in aiuto il concetto della liminalità dell'antropologo VICTOR TURNER. Il punto centrale della sua analisi teorica è il concetto di *dramma sociale*, che di solito si manifesta come rottura di una norma in qualche circostanza pubblica. La conseguenza è una crisi crescente, una frattura o una svolta importante nelle relazioni fra i membri di un campo sociale, in cui la pace apparente si tramuta in aperto conflitto e gli antagonismi latenti si fanno visibili. Il *dramma sociale* ha luogo quando nell'ambito della vita quotidiana di una comunità si crea una frattura nelle tradizionali norme del vivere. Questi drammi avvengono facilmente nelle aree liminali di uno strato sociale o di un'intera società. Il concetto di *limen* (che in latino significa „soglia”, „margine”) è preso da VICTOR TURNER dal lavoro di ARNOLD VAN GENNEP, che nel 1909 pubblicò il libro *Les rites de passage (I riti di passaggio)*. In esso l'autore esaminò i rituali d'iniziazione che riguardano i momenti di passaggio da uno status sociale ad un altro e che di solito comportano lunghi periodi di isolamento e di allontanamento dell'iniziando dalla vita sociale normatizzata, confinandolo in una *zona liminare*. Dopo la *separazione* dalla routine della vita quotidiana, in seguito alla rottura di particolari norme legittimate dalla comunità, i novizi attraversano una fase intermedia, di *transizione*, che VAN GENNEP chiama appunto „margine” o „*limen*”, una zona di ambiguità, una sorta di incertezza socioculturale, in cui si *gioca* con i simboli culturali e li si ricompone secondo modalità inedite. Il *liminale* rappresenta un contesto di ibridazione sociale e culturale, zona di confine in cui potenzialmente potrebbero sorgere nuovi modelli, paradigmi.⁷

Il carcere in sé può essere definito un luogo liminale, solo come istituto provvisorio in una società che tende a migliorarsi continuamente. Entrare in carcere significa verificare il liminale, e fare teatro in carcere, in questo senso, significa combattere questo liminale, vuol dire ristrutturare i limiti della cultura e anche quelli della cultura del teatro.

Nel processo della messa in scena della Compagnia della Fortezza domina il tratto autereferenziale e la natura della performance dei detenuti è proprio la loro attività liminale, in quanto non si trasformano nel personaggio, non lo raccontano, ma lo assumono sulla propria persona. La problematica di recitare o non recitare, quindi il rapporto fra la persona e l'attore, fra reale e rappresentativo appare nella storia di teatro dagli anni '70,⁸ e nel caso della Compagnia della Fortezza si presenta con una doppia valenza in quanto gli attori sono *anche* detenuti che attraverso il personaggio raccontano, esprimono le condizioni della loro vita.⁹

6 Intervista con Armando Punzo: http://62.77.55.137/site/Scuola/nellascuola/scenari_teatro/punzo.htm (ultimo accesso: 14. 05. 2010.)

7 V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 2007, p.54-59.

8 V. L'attività del Teatro Squat a New York, o le opere di Bob Wilson

9 V. VALENTINI, "La forma nasce dal bisogno di comunicare", in *La Compagnia della Fortezza* (a c. di LETIZIA BERNAZZA e VALENTINA VALENTINI), Teatro contemporaneo d'autore, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998, pp.10-11.

La tradizione del teatro in quanto indagine sulla propria realtà e identità è l'altro elemento che si può tracciare nella storia del Novecento teatrale. In questo caso quindi il fine del lavoro teatrale si trova nel valore di esperienza formativa per i partecipanti. Basta pensare alle concezioni di Stanislavskij e Grotowski, alle esperienze sorte entro contesti politici, come il teatro Agit-prop, ai lavori di Giuliano Scabia con bambini e malati di mente. Nel caso della Compagnia della Fortezza invece l'obiettivo primario del lavoro è di mettere in scena uno spettacolo.

L'idea di Grotowski che la rifondazione del teatro potesse passare al di fuori della cultura teatrale stessa si nota nelle sperimentazioni delle neoavanguardie che addirittura ignoravano consapevolmente la sapienza dei metodi tradizionali della messa in scena. In questo contesto è diventato irrilevante appartenere ad una tradizione artistica.

Un ulteriore elemento caratteristico del lavoro teatrale della Compagnia della Fortezza è che fra il lavoro sul processo (il workshop) e il lavoro finalizzato allo spettacolo non c'è contrapposizione. Siccome la compagnia basa il processo di costruzione dello spettacolo su pratiche laboratoriali, il lavoro dimostra la grande capacità del teatro di promuovere processi di conoscenza di sé e della propria identità e di far emergere sentimenti e pulsioni che possono essere espressi soltanto nello spazio scenico. Questa pratica laboratoriale funziona in modo che il lavoro teatrale diventi un'esperienza conoscitiva personale e collettiva e inoltre costruisce uno spazio-tempo in cui ci si esercita a vivere una realtà più autentica, allo stesso modo del processo rituale in cui l'iniziando abbandona la propria tribù sottomettendosi alle prove difficili per assumere la sua nuova identità.¹⁰

Il passaggio dei detenuti ad attori porta con sé la costruzione di uno spazio separato in cui si elaborano altri comportamenti, ci si maschera ma solo per denudarsi, per mostrare la propria differenza. Il regista conduce i suoi attori a scoprire sia i comportamenti della vita del carcere che quelli acquisiti fuori e così riesce ad attivare nuovi modi di espressione dei sentimenti.

Questo metodo – in quanto elaborato nelle circostanze liminali – trova le sue radici nella tradizione dei grandi maestri teatranti del Novecento, come Stanislavskij secondo il quale il lavoro dell'attore è continuo e profondo, e con la propria cultura rende possibile che l'arte del teatro esista anche al di là degli spettacoli diventando un continuo incontro di esperienze. Grotowski sosteneva che

...un attore raggiunge l'essenza della sua vocazione quando compie un atto di sincerità, quando "mette a nudo se stesso", che vuole dire "reagire totalmente", cioè cominciare ad esistere. Poiché ogni giorno noi non reagiamo a metà.¹¹

Proprio il denudamento è l'atto con cui i detenuti-attori della Compagnia della Fortezza sono capaci di trasformare il loro spettacolo in un rito con il quale si manifesta una profonda, e – parafrasando le parole di FRIEDRICH NIETZSCHE – delle volte troppa umanità.

10 V. VALENTINI, *op. cit.*, p.19.

11 J. GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, p.143.

Bibliografia

BERNAZZA L., "Il rischio come strumento di perfezione. Conversazione con Armando Punzo", in *La Compagnia della Fortezza* (a c. di L. BERNAZZA–V. VALENTINI), Rubbettino, Soveria Mannelli 1998.

GOFFMAN E., *Asylum*, Einaudi, Torino 2003.

GROTOWSKI J., *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970.

MASSIMO M., "Teatro e carcere in Italia. La metodologia di Armando Punzo" in *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere* (a c. di ANDREA MANCINI), Titivillus, Corazzano 2008.

MELDOLESI C., "Scena della mente, scena dei reclusi", in *Di alcuni teatri delle diversità* (a c. di E. POZZI – V. MINOIA), ANC Edizioni, Cartoceto 1999.

TURNER V., *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 2007.

Federica Tammarazio

Contemporary Arts in Turin: past, present and future of the system from the voice of its protagonists¹

Introduction

The speech *Contemporary Arts in Turin* would rough in the situation of the contemporary art system in Turin, whose actual condition is one of the most dynamic and interesting in Italy:

Confirmed by Premio Terna 2009 surveys, this opinion shows on the one hand the long view of the local institutions in supporting and in putting money into the cultural sector; on the other hand it spotlights how the system born in Turin has difficulties to begin the driving force behind the Italian contemporary art. As a matter of fact the Premio Terna research says:

The strategy of the great exhibitions (as it happens in Brescia) will not become systematic in the near future, while in the coming years the historical exhibitions (for example, *Giotto and the XIV century*, *Futurism*, *Giovanni Bellini*, etc.) consolidate a success resulting from "Quality certificate" given by the distance of history. The "historical" artworks will collect more attention than the last ten years production. The exhibition of works, trends and collections of avant-garde currents and figures of the recent past will continue to have a big success (for example, Castello di Rivoli, Fondazione Sandretto and Fondazione Merz in Turin, etc.).²

[...]Overall, by 2015 the net of public institutions will remain quite backward and anchored habits "spot", because it will keep on to lack a true public strategy of investment on the art system. The efforts will be concentrated around the more comfortable festival-format event. A systematic tendency will spread only in few situations (for example Turin and Genoa). This strategy will work through the development of a plural actors tissue.

In general terms, however, over the next six years in Italy several unconnected realities will coexist, often linked to local political situations and temporary alliances, as more or less working and vivid institutional or private monads, without an unified vision and the will to structure it, essential to achieve a common design. In absence of a core, the most active Italian cities and Districts will remain isolated and they will falls in a parochialism, which will set against themselves. Even if the cities - like Venice, Turin, Naples, Milan or Rome - will be involved in a debate about contemporary arts, it will happen without a really "common" - political o public - project and without a public institution which to refer to.³

1 Linguistic referent dott.sa Debora Bonora.

2 *Il futuro delle arti visive contemporanee in Italia* (ed. by S3 STUDIO), Roma, L'officina di NETX, 2009, p.37.

3 *Ivi*, pp.48-49.

[...]An element of international patency will be constituted by cultural and world media high level events, supported by private foundations, contemporary heirs of the classic patronage (for example Credito Valtellinese, Prada and more recently Trussardi, and Hangar Bicocca in Milan, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo and Fondazione Merz in Turin, etc.). Thanks to the direction of notable critics, these events will show a careful although partial selection, either one-spot of individual "apical" artists of contemporary or also exhibitions of recent past great stars.

The rare Italian enclave with a program and international reputation (such as the Premio Furla, Fondazione Sandretto in Turin, Fondazione Trussardi in Milan, Fondazione Prada, etc.) will continue, thanks to a careful strategic planning, to influence the artistic fruition in the Italian scenario.⁴

Starting from this judgment, the goal of this speech is the analysis of historical roots of the system: from the institution of museums collections to the birth of public art programs, until the creation of the international artistic fair Artissima and the associations supporting private art galleries and young artists.

Moreover, it's necessary to consider the function of Banks Foundations and exhibitions spaces, to understand how the contemporary art production could be supported by a network so complex, taking advantage of the common energies. Involved in a debate at the end of 2009, the voices of the protagonists will help to analyze the crux of the matter: how and where the system working could be changed and improved?

1. A historical point of view

In the Nineties, the institutions of the Municipality tried to cut the equation Turin=FIAT, choosing to improve the local cultural system, all of this due to the fact that the establishment of FIAT started to show first signs of crisis.

The first step of this way was the subscription of an official document, the Strategical Plan of the City, whose first draft has been signed from metropolitan area mayors in 1999.

The fifth point of this document says:

Objective n. 2: Coordinate cultural activities and promote international events.

Action: Improving the contemporary art system by strengthening the existing network linking GAM, Castello di Rivoli and other public institutions in the field of contemporary art, also developing young artistic creativity with distinctly international vocation.

The action would promote the also existing system of contemporary art constituted by Gallery of Modern Art, Castello di Rivoli and public and private spaces. For this purpose it's necessary to coordinate the spaces management.⁵

The lines drawn by this Plan show that the interest in contemporary art was already a reality before the end of the Nineties. In fact during the second half of XIX century, the City owned exhibitions spaces and, since 1863, one of the richest and most ancient civic Italian collections of contemporary art. This core was initially lodged inside the Mole Antonelliana, a building realized by Alessandro Antonelli between 1863 and 1889. The building, called

4 *Ivi*, p.61.

5 *Torino Internazionale. Il Piano strategico della città*, Torino 2000, p.100.

by its architect "a vertical dream", was originally ordered by local Jewish Community, in order to become the new Synagogue of the city; nevertheless the project didn't satisfy the purchasers, which in 1869 stopped the works with a temporary roof. In 1873 the Municipality decided to buy the building, offering a new space for the Synagogue and funding the Mole construction. The building works ended in 1889, one year after Antonelli's death. Since then the Mole has been the temporary residence of the art's civic collections until 1895, when they were lodged in a space for temporary exhibitions, in Corso Siccardi, where there stayed until 1942.

Besides, since the end of XIX century, the Municipality organized several competition announcements, in order to realize memorial stones for historical, military and political figures, promoters of national Unity, patriots, literary and science men.

In 1883 the Municipality published the competition for the realization of a Giuseppe Garibaldi memorial; the winner was the realist sculptor Odoardo Tabacchi (1836-1905), teacher at Reale Accademia Albertina di Belle Arti in Turin. After four years, the 6th November 1887, the *Giuseppe Garibaldi memorial* was lodged nearby river side of Po, with solemn celebration of unveiling. Over the coming years the competitions for the memorials will have great importance for the local artistic heritage growth: between the involved artists, it's worth mentioning Davide Calandra (1856-1915), Leonardo Bistolfi (1859-1933), Edoardo Rubino (1871-1934), Pietro Canonica (1869-1959), and Eugenio Baroni (1888-1935), winner of the controversial competition for the realization of Emanuele Filiberto Duca d'Aosta memorial.

Besides the public and private great purchasers, the City hosted one of the most important economics and industrial events, the Esposizione Generale Italiana Artistica e Industriale, opened since April to November 1884. Alfredo D'Andrade was the responsible of the pavilions architectural projects, and the promoter of the building of Borgo e Rocca Medievale, stylistic summary of Piedmont and Aosta Valley medieval military architectures.

The only permanent elements of the area, reconstruction of the village and the fortress enjoyed enormous success in the exhibition, after which citizenship expresses the desire to maintain the space intended for demolition and to transform it into an open to the public area. The core of Turin museums network arises from arts civic collections and Borgo e Rocca Medievale.

In the beginning of the XX century the artistic scenario of the city, lively due to the diffusion of the Liberty architectural and decorative style, is characterized by the existence of societies of contemporary art promotion, with the aim of guarantee exhibitions for their associated.

The patency of these associations is underlined by ANGELO DRAGONE, which in 1980 wrote:

Towards 1880, in a city like Turin, who had just found his new vocation in the beginnings of an industrial appearance still largely tied to manufacturing tradition, from fabrics to trimmings, but with timely initiatives in different fields (from tanning production of rubber and asbestos, from confectionery and wine to unforeseen canning, from optics to chemical, with a strong start, also in mechanical and engineering), the relationship between art and society has almost reflected a certain transformation. It can't be said that there was a nowadays meant market, that on the other hand began to emerge, combining the trade of frames and prints, both original and reproductions. More easily, leaving the traditional patronage of the kings, the princes and the Church - and even that one of the noble classes family portrait, that begin to provide their

representatives in the management of various business activities - it must be said that the modern phenomenon of art trade appeared immediately linked to the cultural growth of the bourgeoisie. This trade founded its crucial points on the one hand in the Accademia Albertina delle Belle Arti, as regards the training of producers of art (not excluding for the local artists the traditional Roman or Genevian improvers courses at Calame, Castan and others) on the other in the development of a Società Promotrice delle Belle Arti, among the first in Italy, which in Turin followed the birth of the Circolo degli Artisti, from which originate the Società Amici dell'Arte.⁶

We are going to focus on two Societies which are the dominant realities: the Società Promotrice delle Belle Arti, whose activity began in 1842, and the Circolo degli Artisti, created in 1847. At the same time the Società Amici dell'Arte, born in 1892, and the Associazione Antonio Fontanesi created in 1924, work for the same purpose, according to promote the artistic production of the late XIX and beginning of XX centuries in Piedmont.

The Circolo is located since 1858 in the historical building Graneri de la Roche palace, in via Bogino 9; during the summer season it collaborates with the Circolo Canottieri Eridano, next by to the Po River. A branch of the Circolo was the Società d'Incoraggiamento alle Belle Arti, engaged until 1957 in the realization of annual or six-monthly exhibitions, in different locations, from whom Accademia Albertina and palace of Promotrice.

Since 1914, in fact, the Società Promotrice delle Belle Arti, located in via della Zecca, gave away his spaces to High Technical Schools San Carlo, and it obtains a building land into the Valentino's park from the Municipality. In 1916 the reconstruction work began, upon the technical project of engineer Bonicelli, and with the collaboration of Edoardo Rubino for artistic elements and Giulio Casanova (1875-1961) for decorative details. The exhibitions in the new space began only in 1919, due to the war and the requisition of the building by the Military Authority.

After the First World War and with the coming of Fascism, the scenario of exhibitions is regulated by new legislation; since 1929, in fact, new rules for the realization of the Fascist Unions exhibitions were involved into the statute of Promotrice: these activities were realized together with the social ones of the Promotrice.

In fact, the 4th February 1927 the newspaper *La Stampa* published the article "Gli artisti torinesi sui binari del Sindacalismo": after months of discussions, the artists joined the Fascist Union of Fine Arts, whose primal goal was to organize artistic and cultural life in the city.

Since 1932, the sculptor Michele Guerrisi (1893-1963)⁷, Union secretary and teacher of Art history at Accademia Albertina, acted as intermediary between the artists and Fascist Party, writing letters of introduction for his friends, colleagues and students, in order to obtain their membership drive. This modality of presentation allowed the artists to participate in national and local exhibitions and competitions; nevertheless the artists associated to Promotrice continued to exhibit even without an adhesion to Fascism, but paying a £30 annual registration fee.

6 A. DRAGONE, *Torino città viva. Da capitale a metropoli 1880-1980*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1980, pp.560-561.

7 Michele Guerrisi is member of the National Fascist Party since October 1926. He has been secretary of the Regional Union of Fine Arts in Turin until the end of the Thirties.

During the Twenties and the Thirties the artistic scenario in Turin was exciting: the tradition was represented by the painters Giacomo Grosso (1860-1938) and Leonardi Bistolfi, and the innovation by the critic Lionello Venturi (1885-1961), the painters Felice Casorati (1883-1963) and Felice Carena (1879-1966), and the collector Riccardo Gualino (1879-1964). New streets and boroughs were realized in new rationalist architectural style, as via Roma, with the monumental fountains *Il Po e la Dora*, representing the rivers of the city, conceived by Umberto Baglioni (1893-1965) between 1937 and 1938.

Triumph of fascist rhetoric, the monumental sculptures in Turin didn't represent Benito Mussolini with statues in public spaces, but they expressed the Italian greatness multiplying kings, dukes and Nineteenth century patriots' portraits. In this way, Turin became, as the critic WALTER CANAVESIO said, "the most memorialized city in Italy".⁸

2. The recent history

After the end of the Second World War, during the reconstruction, the Municipality announced a national competition for the realization of GAM new spaces; the winner are the architects Carlo Bassi and Goffredo Boschetti, which in 1959 ended the works of the building in via Magenta 31.

In 1967 Arte Povera was born; this artistic movement was the expression of the will for a change in languages, in productive and merceological processes of artworks, without forgetting the social drama of the historical moment. That experience brought new projects like *Deposito d'Arte Presente*, a new space for creativity and experimentation, promoted both by artists and collectors.

Under this new way of change in 1978 the Castello di Rivoli arises after the restructuring of the mansion of the Savoia, kings of Italy until 1946. The project has been already conceived in 1960, but actually done between 1978 and 1984, by the architect Andrea Bruno and promoted by Regione Piemonte, Banks Foundations and private institutions.

In 1989 GAI, association of young Italian artists was founded. Its goals have always been the promotion of young artistic production and the possibility to spread around information on educational trails, national and international artistic selections for public works etc. GAI, which is based in Turin, is the bridge between 42 municipalities and districts in Italy.

In 1995 first edition of Artissima, fair of contemporary young art, takes place, promoted by Compagnia di San Paolo and public institutions.

The Common of Turin is the purchaser of the project *Artecittà. 11 artisti per il Passante Ferroviario*⁹, the realization of eleven artworks placed along the ancient railway.

- 8 W. CANAVESIO, "Giovanni Riva, Uno scultore nella più monumentata città d'Italia", in *Torino 1863-1963, Architettura, arte, urbanistica* (a c. di B. SIGNORELLI, P. USCELLO), Torino 2002.
- 9 The eleven artists are: Mario Merz, Giuseppe Penone, Gilberto Zorio, Michelangelo Pistoletto, Per Kirkeby, Jannis Kounellis, Giovanni Anselmo, Luigi Mainolfi, Giulio Paolini, Walter Pichler and Ulrich Rückriem.

In 1997 the city creates the program of public art named *Luci d'artista*¹⁰, in relation with the traditional lights of religious events like Patron Saint's days and the participation of international artists, last in order of time, Marco Gastini with *L'energia che unisce si espande nel blu*, placed in Galleria Sabauda.

3. Since the end of the Nineties to 2009

The city of Turin hosts two of the biggest museums of contemporary art in Italy, a huge private galleries core, a successfully art fair, and an exhibition project named BIG - *Biennale Internazionale Giovani* purchased by public Institutions. Since 1999 the Fondazione CRT invested in attainment of artworks for the museum collections, founding the Fondazione CRT per l'Arte moderna e contemporanea, which buys 180 artworks for 16,8 million of Euros from 2000 until 2008.

In 2001 in order to focus the attention on private collecting and to promote the new museums, arises TAG, Turin Art Galleries, an association that takes care of how to manage art exhibitions in public and private spaces, like *ManifesTo*.

Next year, according to the article 35 of Financial Law, the city of Turin and the District, Regione Piemonte, Fondazione CRT and Compagnia di San Paolo institute the Fondazione Torino Musei, which manages the artistic estate of GAM, Palazzo Madama, Rocca e Borgo Medievale and Museo delle Arti Orientali, and it organizes *Artissima* and *T-Torino Triennale*, which was born in 2005.

In 2003 takes birth *Eco e Narciso*, permanent laboratories that involve the eco-museums of Turin's territories and different disciplines, like music, literature, photography, art, and in 2010 video.

In and around Turin there are even private institutions that work and manage events as much as the public ones: the Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, the Fondazione Merz, the Fondazione Sandretto Re Rebaudengo and the PAV – Parco d'Arte Vivente, site specific project of environmental art.

Before the Olympic Games the City publishes its second Strategical Plan, a renovation of the first document that confirms the relevance of artistic and cultural system. The Plan says:

The cultural resources axis will focus on four aspects: the precedence of private investments for culture, the importance of giving access to culture, the role of culture in urban transformation, culture as a resource of attraction.

The increased involvement of private citizens in cultural activities, as clients, donors, sponsors, financers or investors – this objective should be pursued not just because of a forecast decrease in public resources in upcoming years, but because of the beneficial effects that a confrontation between the entrepreneurial world, the world of culture and the public can bring. The instruments for gathering and earmarking eco-

- 10 The project *Luci d'Artista* involves: MARIO AIRO with *Cosmometrie*, ENRICA BORGHI with *Mosaico*, DANIEL BUREN with *Tappeto volante*, FRANCESCO CASORATI with *Volo su...*, NICOLA DE MARIA with *Il Regno dei Fiori nido cosmico di tutte le anime*, REBECCA HORN with *Piccoli spiriti blu*, JOSEPH KOSUTH with *Doppio passaggio*, QINGYUN MA with *Neography*, MARIO MERZ with *Il volo dei numeri*, DOMENICO LUCA PANNOLI with *L'amore non fa rumore*, GIULIO PAOLINI with *Palomar*, MICHELANGELO PISTOLETTO with *Amare le differenze*, LUIGI STOISA with *Noi* and GILBERTO ZORIO with *Luce Fontana Ruota*.

conomic support by private citizens can take various forms: one of the most interesting is that of community foundations, which are popular in the United States and are now taking hold in Italy as well. Promoting knowledge-based development also means improving access to and the use of culture; investing in educational instruments and permanent publication; increasing the demand for culture. To Torino's institutions, this means contributing to help fill the population's underlying deficit of cultural resources, a result of the city's Fordist past, and helping to improve the competences of the new generations and immigrant populations, a task the school system alone can't fulfil. The process of reorganization that has been introduced in recent years by the cultural institutions must be completed by qualifying and diversifying its services, even with the help of new technology. If the cultural institutions are able to intercept different cultural productions, encourage the circulation of ideas and create a system of locations, vocations and opportunities, they will also help transform Torino into a cosmopolitan city. • Culture in its many aspects, from the visual arts to live performances, historical representations, festivals, architecture and design, can spark complex processes of urban regeneration, becoming one of the ways to read, offer and represent a territory, consolidating its traditional identity and designing new ones. The many cultural transformations that involve Torino's municipal area in upcoming years, from the Central Museum District to the Savoy Residences, the Po Axis and the restructuring of the Egyptian Museum, must be viewed in this context. Culture is one of the primary resources for attracting investments, developing the tourist industry, producing an image of the city that is easily recognizable, communicable and efficient. One of the duties of the local players is to invest resources in those elements of attraction – the city's up-to-date exuberance, its historical patrimony, the Egyptian civilization – that can promote the city, its strategy for exhibitions, and its organization of events with a strong international pull.¹¹

4. The present

Almost five years after the second Strategical Plan, the system, translated into the label *Torino Piemonte Contemporary Art*, shares dates concentrated in November and spread along the year. All through this system tries a *liason* with Milano, with the MI-TO cultural projects.

The research realized by Premio Terna 2009 encourages the territory of Piedmont, due to the museums presence and the private foundations activities, which until to 2015 guaranties the leadership of Turin as the artistic spot in Italy. Turin is and will be the core of its system but it's not able to involve the rest of the Country.

Castello di Rivoli and GAM owned rich collections and problems of space; moreover both of them have recently changed the directors: since May 2009 Danilo Eccher for GAM, and since December 2009 Andrea Bellini, ex Artissima art director, and Beatrice Merz, son of Arte Povera protagonists Marisa and Mario Merz and director of his family art foundation, in Rivoli.

For the two museums the changeling is also in the Banks Foundations cultural politics, which by now until 2015 won't use the entire budget to improve permanent collections, but to realize exhibitions and events.

11 *Torino Internazionale. Piano strategico dell'area metropolitana di Torino*, Torino 2006.

Private galleries, on their side, face the economical crisis through communication programs for collectors, helped by Banks Foundations.

The artists, who are the soul of the system, see in the city a shining place to grow and improve their capacity comparing the different experiences offered by the area; thanks to the exhibition *Qui si sta bene. 31 artisti stranieri che lavorano a Torino* it has been possible to stand out many of the foreign artist living in Turin.

Even the economic crisis, private institutions are showing interest in going on their job focus on this area; for example Patrizia Sandretto Re Rebaudengo engaged herself with the Authority for the third Triennale in 2011.

5. Looking at the future

Long life system passes through the capacity to attract young artists and to give the opportunities and instruments to grow for critics and curators.

A possible way to make this happened is to keep on training young and future protagonist and to keep an eye on the international scene.

According to be completed, this research needed to collect information from the protagonists of the system in case.

Luigi Ratcliff, national secretary of GAI and president of BJCEM, *Biennale dei Giovani Artisti dell'Europa e del Mediterraneo* 2009 held in Skopje, referring to the exhibition projects *Gemine Muse* and *St.art Me Up*, says:

Exhibitions, either national or local, represent concrete opportunities for young artists, who are spotted through a talent scouting work; as a matter of fact the art dealers look with interest at these exhibition projects, that often constitute the stepping stone to enter in the art market.¹²

In his opinion the circuit works, but it can improve itself: "It is still necessary to improve communication and information between different dealers, to be able to consolidate every single work of our actors in our rich cultural scene". The key for the perfect functioning of the system is the involvement of young artists. The exhibition *St.art Me Up*, held by Accademia Albertina delle Belle Arti and promoted by Regione Piemonte and city of Turin, is in fact an important moment for visibility.

Lorenzo Balbi, co-curator in the project *St.art Me Up* says:

St.art Me Up arises as the union of two historical events dedicated to young artists, *Nuovi Arrivi* and *Proposte*. For the first time, besides young artists, the event opened up to three young curators. At the end of the exhibition the Visual Art Commission of Piedmont District, arranged by Luca Massimo Barbero, Andrea Bellini and Guido Curto, will select a curator, that will have the possibility to follow an educational stage abroad.¹³

12 F. TAMMARAZIO, "This is so contemporary! Il sistema Torino", in *Acting Out on paper*, n. 1, dicembre 2009, pp.12-13.

13 *Ibidem*.

Lorenzo Balbi is aware of the fact that even if it's more and more actual the possibility to study to become curator, it's still very difficult to practice the new body of knowledge: in fact the absence of a real international definition to the role of the curator reflects itself on the territory.

Different is the situation for the young artists. The existence of alternative realities to museums and galleries seems to be the right way for the new generation of artists; the amount of associations active in contemporary art proves this success.

Davide Mabellini, director of young section of Circolo degli Artisti and the association Paradigma says:

Since 2003, when Circolo degli Artisti and Paradigma began to collaborate, many projects arose to encourage young artists. The project *Dàimon* is the prove of this choice: in this exhibition the co-curating and the link between artworks and place are very important.¹⁴

Mabellini, while was analyzing the system notices that what is missing is the promotion of a cultural goal and an equal distribution of funds.

The same idea is shared by the curators of *Paratissima*, alternative exhibition project arisen in 2005 in the district of San Salvario. The budget of this event is hold dawn, but it has been good enough to realize a big exhibition with more than two hundred artists.

The artist Bastiaan Arler is another voice of the system. Self learner, he chooses Torino as destination for his artistic researches. His last works have shown interest for projects similar to the Indian mandala and many references to ephemeral.

Arler exposed many times in Adelinquere space, a different location to the usual gallery, still closed to the contemporary production: according to him, in fact: "Visibility is fundamental but moreover we need the concrete interest of the operators", and at the same time he asks a question: "What can the system do for the artists?"¹⁵

What stands out from this scenario? For sure not the absence of protagonists and not even the absence of projects.

From interviewed reflections emerges the need to enforce the link between the subjects involved.

As underlined by Walter Giuliano, actual director of the publisher Vivalda, and Councilor for the district of Turin, even delegated for Culture from 1995 to 2009:

Public institutions must pay attention not to interfere with the market's dynamics, but, in collaboration with associations, art dealers and collectors, they have to work together to be able to create opportunities for youth. Public museum must serve youth theta decided to operate in the artistic sector, and they have to help them to experiment every single possibilities to communicate their freshness of their projects. Without all of this all the artistic system could be given to few actors, usually more attracted to the commercial scene instead of producing and communicating art.¹⁶

14 *Ibidem.*

15 *Ibidem.*

16 *Ibidem.*

Bibliography

- AA.VV., *Storia di Torino. Dal capitale politica a capitale industriale, dalla Grande Guerra alla liberazione*, (Grandi opere, vol. 7-8), Einaudi, Torino 1998.
- L'architettura della memoria in Italia: cimiteri, monumenti e città. 1750-1939* (ed. by GIUFFRÈ, M.), Skira, Milano 2007.
- Artecittà: 11 artisti per il passante ferroviario di Torino*, (ed. by MUNDICI, C.), Hopefulmonster, Torino 1998.
- BIOMA, *Pensieri, creazioni e progetti per un parco d'arte vivente*, ACPAV, Torino 2005.
- BORBONESE, E., *Guida di Torino: storia, descrizione della città, edifiçi del culto, edifiçi civili, monumenti, musei ...*, Tip. Roux Frassati e C., Torino 1898.
- CARAMEL, L., FOSSATI P., MAGGIO SERRA R., *Materiali: arte italiana 1920-1940 nelle collezioni della Galleria Civica d'arte Moderna di Torino* (catalogo della mostra), Galleria d'Arte Moderna, Torino 1981.
- Catalogo della prima esposizione sindacale fascista della Società Promotrice delle Belle Arti, Società Promotrice delle Belle Arti*, Torino 1929.
- Il Circolo degli artisti fondato nel 1847: note storiche*, Torino 1996.
- DALMASSO, F., *L'Accademia Albertina di Torino*, Istituto Bancario S. Paolo, Torino 1982.
- DRAGONE, A., "Le arti visive", in: *Torino città viva: da capitale a metropoli. 1880-1980. Cento anni di vita cittadina*, vol. II, Centro Studi Piemontesi, Torino 1980.
- DRAGONE, P., "La critica d'arte", in: *Torino città viva: da capitale a metropoli. 1880-1980. Cento anni di vita cittadina*, vol. II, Centro Studi Piemontesi, Torino 1980.
- Eco e Narciso: cultura materiale/arte: 18 artisti in 11 ecomusei e musei della Provincia di Torino* (ed. by RISALITI S., DE MARCHI R.), Electa, Milano 2004.
- E. S., "Gli artisti torinesi sui binari del Sindacalismo", in *La Stampa*, Torino 4 febbraio 1927.
- Fantasmì di bronzo-Guida ai monumenti di Torino 1808-1937* (ed. by ROSCI, M.-CINELLI, B.-LAMBERTI, M.M.), Martano, Torino 1978.
- FERGONZI, F. *La scultura monumentale negli anni del fascismo: Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, U. Allemandi, Torino 1992.
- Il futuro delle arti visive contemporanee in Italia* (ed. by S3 STUDIO), L'officina di NETX, Roma 2009.
- GIACOSA, G.-D'ANDRADE A., *Esposizione Generale Italiana Torino 1884. Catalogo Ufficiale della Sezione Storia dell'arte. Guida illustrata al Castello feudale del Secolo XV*, Torino 1884, [ristampa anastatica Torino 1997 (with the introduction of R. MAGGIO SERRA)].
- Lionello Venturi e la pittura a Torino 1919-1931* (ed. by LAMBERTI M.M.), Editris Duemila, Torino 2000.
- MASI, A., *Storia dell'arte italiana 1900-1942*, Edimond, Città di Castello 2007.
- Musei e beni culturali a Torino: problemi di settore, problemi di sistema tra gestione e valorizzazione delle risorse*, Fondazione Giovanni Agnelli, Torino 1997.

Nuovi arrivi/ Proposte 2009: St. Art Me Up, catalogo della mostra (ed. by ROBERTO M.T.), Città di Torino 2009.

PENNESTRI, S., "Memorie di Torino. Medaglie, gettoni, distintivi 1706-1970", due vol., in *Bollettino di Numismatica*, monografia 13.2, anno 2006, Fondazione Torino Musei, Museo d'Arte Antica, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Torino 2006.

Il Piano, l'Associazione, Le Attività, Le prospettive, Torino 2006 [rist. 2009].

POLI, F., *Il sistema dell'arte contemporanea. Produzione artistica, mercato, musei*, Laterza, Bari 2007.

Progetto Arte Pubblica e Monumenti, regesto documentario, Città di Torino-Settore Decoro Urbano, Torino 2007.

Statuto della Fondazione Torino Musei, Torino 2002.

Statuto della Società Promotrice delle belle arti in Torino: approvato nell'assemblea generale delli 25 marzo 1866, Torino 1866.

TAMMARAZIO, F., "This is so contemporary!. Il sistema Torino", in *Acting Out on paper*, n. 1, dicembre 2009.

Torino 1863-1963, Architettura, arte, urbanistica (ed. by SIGNORELLI, B.-USCELLO, P.), Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino 2002.

Torino 1920-1936: società e cultura tra sviluppo industriale e capitalismo, Einaudi, Torino 1976.

Torino contemporanea: luce e arte: luci d'artista, manifesTO, Città di Torino-Regione Piemonte, Torino 2002.

Torino Internazionale. Il Piano strategico della città, Torino 2000.

Torino nel Novecento: la memoria della città industriale. Guida alle fonti per ricerche, mostre, musei (ed. by MUSSO, S.-SCAMUZZI S.), Fondazione Istituto Piemontese Antonio Gramsci, Torino 2006.

Torino sperimentale 1959-1969. Una Storia della cronaca: il sistema delle arti come salvaguardia (ed. by BARBERO L.M.), Allemandi, Torino 2010.

Torino tra le due guerre, catalogo della mostra, Città di Torino, Assessorato per la Cultura, Musei civici, Torino 1978.

Anikó Dombi

Luigi Riccoboni e Goldoni – una premessa alla riforma teatrale di Goldoni

La commedia dell'arte, il genere che ebbe più successo in ambito teatrale nel Cinque- e Seicento, nel Settecento andò in decadenza e nacque l'esigenza della sua riforma. La riforma più complessa si realizzò grazie all'attività di CARLO GOLDONI che cambiò in fondo la commedia dell'arte, eliminandone le forme svuotate e avvicinandola al gusto realistico. Però c'erano tanti teorici già alla fine del Seicento e all'inizio del Settecento che sottolineavano i difetti della commedia dell'arte e davano proposte alla riforma – tra di loro distinguerei LUIGI RICCOBONI che già trent'anni prima della comparsa di GOLDONI concepì le idee più importanti per il rinnovamento della commedia e che aveva delle proposte di cambiamento molto simili a quelle goldoniane.

Il termine della "commedia dell'arte" nasce proprio da CARLO GOLDONI che lo usò per la prima volta nell'anno 1750 nel Teatro Comico; la sua commedia viene considerata come la dichiarazione della sua riforma, per contrapposizione al genere di carattere che propose lui. "Arte" non si riferisce soltanto al genere artistico del teatro o all'ingegno artistico, ma significa anche capacità, mestiere, cioè sottolinea il carattere professionale di questo tipo di commedia, distinguendolo dalle altre forme di commedia dilettantesche del Rinascimento.¹ (Prima venne nominata "commedia all'improvviso, commedia di Zanni, oppure nella Francia "comédie italienne", mettendo in rilievo la nazionalità della commedia.) Ecco il primo aspetto essenziale della commedia dell'arte: il professionalismo. Gli attori delle compagnie esercitavano l'arte comica come un mestiere, fu la loro professione e il loro lavoro; mentre prima, nel Medioevo la gran parte delle compagnie consisteva di attori dilettanti, quelle della commedia dell'arte accoglieva attori professionali.

Un'altra componente del loro professionalismo sta nel fatto che gli attori recitavano una parte per tutta la loro vita e il loro ruolo assunto veniva perfezionato e sviluppato continuamente: questi furono i cosiddetti "tipi fissi" o maschere, le parti che significavano la base dell'azione. LUIGI TONELLI apostrofa le maschere "tipi fissi (...) nei quali l'attore doveva versare (...) il suo spirito, la sua mimica, insomma tutta la sua personalità d'artista, per colorirli e dargli un'apparenza di vita".² Per il Settecento le maschere si ridussero a quattro, quelle più caratteristiche: i due vecchi, Pantalone e il Dottore e i due Zanni, Arlecchino e Brighella; scomparvero le figure che non avevano più un modello nella società, così il Capitano che aveva origine nella figura del soldato spagnolo durante il dominio spagnolo in Italia.

Esistono varie ipotesi per le origini della commedia dell'arte: si trovano tra le sue radici il teatro romano, l'arte giullaresca medievale oppure le maschere del carnevale. La commedia dell'arte raggiunse la sua forma definitiva nel XVI secolo, la sua epoca di fioritura e il suo sviluppo maggiore furono nel Seicento.

La tecnica principale della commedia dell'arte era l'improvvisazione: la recitazione si svolgeva senza un testo scritto (l'unico appoggio era il canovaccio che includeva i momenti

1 KONSTANTIN MIKLASEVSKIJ, *La commedia dell'arte*, Marsilio, Venezia 1981, p.9.

2 TONELLI, *Il teatro italiano*, Modernissima, Milano 1924, pp.231-232.

principali del soggetto teatrale), tutta l'azione dipendeva dalla bravura degli attori. La trama era quasi sempre lo stesso, sia nella commedia dell'arte che nella commedia letteraria o erudita (la distinzione tra di loro non risiede nella storia del soggetto, sono distinguibili piuttosto dal punto di vista scenico): l'amore degli Innamorati non può realizzarsi per diversi ostacoli (spesso quelli dei Vecchi) ma attraverso varie vicende e spesso con l'aiuto della vivace Servetta (che forma una coppia con uno degli Zanni, riproducendo l'amore nobile degli Innamorati a livello volgare, triviale e carnale), alla fine tutto viene risolto. L'azione si era fondata su malintesi, inganni, intrighi, era piena di travestimenti, scherzi, danze, scene giocose; ed era sempre interrotta dai lazzi e intermezzi. I lazzi sono scenette scherzose che invece di portare avanti l'intreccio, lo fermarono; la loro funzione era quella di essere di collegamento tra le diverse azioni e di dare l'occasione per dimostrare la bravura dell'attore. I lazzi poggiavano sulla comicità delle situazioni e ne esistevano varie tipologie: lazzi di paura, di consolazione, di collera, di amore. Per lo più fu Arlecchino a fare questi interminabili giochi di scena: lo scivolamento su una buccia di banana, lo scacciare una mosca, oppure l'intaccare di una busta con un boccone di pane come nella scena famosa del *Servitore di due padroni* di GOLDONI.

Il linguaggio dello spettacolo era misto, complesso; ogni personaggio parlava un dialetto diverso: Arlecchino il bergamasco, Pantalone il veneziano, il Dottore l'emiliano, il Capitano lo spagnolo, mentre la lingua degli Innamorati era quella letteraria, colorita con manierismi ispirati dall'etichetta.³ Questa lingua confusa, non essendo comprensibile per gli spettatori delle diverse regioni d'Italia, era completata da gesti e mimiche intensi, dai costumi (ogni maschera aveva il proprio costume che segnalava anche le particolarità del personaggio); questo è uno dei motivi per cui la commedia dell'arte ha avuto un successo enorme anche fuori dall'Italia: operava con gesti, mimiche, scherzi che si capiscono anche senza la conoscenza della lingua.

Nella prima fase della storia della commedia dell'arte le compagnie non avevano un luogo fisso dove recitare: erano al servizio di diverse corti ducali, oppure lo spettacolo veniva rappresentato sui banchi delle piazze o nelle cosiddette "stanze", che erano luoghi chiusi (e così più comodi) aperti al pubblico.⁴ Dopo un lungo periodo di vagabondaggio le compagnie trovarono posto nei teatri per la prima volta nel Settecento, proprio a Venezia che fu il centro della gloria della commedia dell'arte. Fu la prima città in Italia che accolse stabilmente le compagnie della commedia dell'arte che da allora recitavano in un determinato teatro, lasciandolo soltanto per le tournèe primaverili ed estive. Pian piano si stabilì dunque la vita delle compagnie (ormai chiamate compagnie stanziali) la cui direzione fu affidata ai proprietari dei teatri (come Antonio Vendramin nel Teatro di San Luca) o ai capocomici, come Antonio Sacchi o Girolamo Medebach.⁵

Per la fine del Seicento la commedia dell'arte arrivò al suo estremo, raggiunse il suo culmine e nel Settecento cominciò già a svuotarsi, perdendo ciò che prima aveva significato il successo. Poiché gli attori furono costretti a ripetere ogni giorno al pubblico gli stessi scherzi, le stesse buffonate, dopo un certo punto non potevano più dare novità alle scene. I giochi di parole erano già tutti conosciuti, le situazioni comici erano prevedibili, la comicità dei personaggi si esaurì, il pubblico sapeva già benissimo che cosa sarebbe successo nel

3 CESARE MOLINARI, *La commedia dell'arte*, Mondadori, Milano 1985, p.25.

4 *Op. cit.*, p.73.

5 *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II., Einaudi, Torino 2000, p.139.

momento successivo. “Nella vecchia Commedia all’Improvvisto del Cinquecento [...] il pubblico cercava riconoscibilità: quanto più il pubblico vedeva coincidere le battute e l’intreccio con le proprie attese (con la rappresentazione fedele e ripetitiva del proprio mondo) tanto più applaudiva e decretava successo alle compagnie e ai singoli comici. Nel teatro comico del Settecento gli spettatori s’aspettano di essere presi alla sprovvista, vogliono essere contraddetti: solo a queste condizioni sono disposti ad applaudire”.⁶

LUIGI RICCOBONI fu tra i primi teorici dell’inizio del Settecento a riconoscere la necessità del cambiamento del teatro: insieme a JACOPO MARTELLO e a SCIPIONE MAFFEI, si impegnò a riformare la tragedia, la compagnia di RICCOBONI mise in scena le loro tragedie con cui ottennero un grande trionfo, soprattutto con la *Merope* di MAFFEI. RICCOBONI nelle sue opere teoriche si occupò sia della riforma della tragedia che di quella della commedia, ma la compagnia ebbe il maggior successo con le tragedie, e anche RICCOBONI stesso preferiva questo genere alla commedia. In questo capitolo vorrei esaminare le sue idee riformiste della commedia dell’arte perchè le sue proposte, da alcuni punti di vista, precedono la riforma goldoniana, anche se non hanno avuto un buon esito.

La compagnia RICCOBONI si esibì a Venezia per la prima volta nella stagione teatrale del 1702-1703, nel Teatro di San Luca; e dopo i successi iniziali ci rimase stabilmente fino al 1715. Il capocomico fu lo stesso RICCOBONI che recitò la parte di Lelio nelle commedie mentre sua moglie, Elena Balletti fu la sua compagna nella parte di Flaminia (la loro compagnia venne chiamata anche quella “di Lelio e Flaminia”). Le prime tragedie che mise in scena furono adattamenti delle opere di CORNEILLE e RACINE, dato che la tragedia francese a quell’epoca fu davvero trionfante e molti autori italiani si rifecero alle opere francesi. Verso gli anni 1710 invece iniziò un’onda di nazionalismo letterario contro l’egemonia teatrale francese con l’attività di ORSI, MURATORI, ZENO e MAFFEI. In questo periodo la compagnia RICCOBONI recitò soprattutto tragedie su suggerimento di MARTELLI e MAFFEI che gli consigliarono di mettere in scena le loro tragedie e anche alcune del Cinquecento italiano: oltre le opere di MARTELLI (*l’Ifigenia in Tauris*, la *Rachele*) rappresentarono la *Sofonisba* di TRISSINO, la *Seramide* di MANFREDI, l’*Oreste* di RUCCELLAI e l’*Edipo* di SOFOCLE, tutti con gran successo. Ma il vero trionfo lo riscosero con la *Merope* di MAFFEI nel 1713, conseguendo la vittoria sui teatri musicali di Venezia.

Nel 1714 il contratto con Vendramin venne rinnovato per altri sei anni, ma la compagnia nel 1716 lasciò Venezia e si trasferì a Parigi dopo il fiasco con la *Scolastica* di ARIOSTO. La scelta di una commedia classica rinascimentale in versi che non poteva dire nulla al pubblico contemporaneo, le modificazioni suggerite dal moralismo religioso suscitarono uno scandalo nel teatro.⁷ Ma allo stesso tempo furono manifesti i primi tentativi di riforma di RICCOBONI: l’eliminazione delle maschere della commedia dell’arte e dell’improvvisazione in scena. Della scelta della commedia e del fallimento scrive così RICCOBONI: “scielsi fra le Comedie in verso de l’Ariosto la *Scolastica*, come la meno libertina, e con qualche alterazione, cioè levandoci un frate, e sostituendo altro decente personaggio in sua vece, moderando lo scioglimento col sfuggire uno stupro, e cambiandone in circa cento e cinquanta versi, la posi sulla scena nella città di Venezia dove mi trovavo; ma fu con tale sfortunato successo, che dopo una smoderata inquietudine de’miei spettator fu necessario di finirne la rappresentazione al principio dell’atto quinto”.⁸ Questo tentativo – anche se fallito – di RICCOBONI ha

6 NICOLA FANO, *Le maschere italiane*, Il Mulino, Bologna 2001, pp.57-58.

7 SALVATORE CAPPELLETTI, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, Longo, Ravenna 1986.

8 RICCOBONI, *Discorso della commedia all’improvviso e scenari inediti* (a c. di IRENE MAMCZARZ), Il Polifilo, Milano 1973, p.8.

una grande importanza: non c'è dubbio che sia la premessa alla riforma goldoniana. "Un merito modesto ma allo stesso tempo un passo importante verso la riforma del Goldoni".⁹ Anche se dopo l'esito sfortunato della *Scolastica* RICCOBONI si trasferì a Parigi, si occupò ancora a lungo della riforma della commedia italiana. Le sue idee non vennero mai realizzate, ma i suoi scritti dimostrano benissimo come voleva cambiare la commedia dell'arte e perché lo possiamo considerare un precursore di Goldoni.

Oltre i suoi pezzi di teatro raccolti nei volumi del *Nouveau Théâtre Italien* (Parigi 1728) RICCOBONI scrisse numerose opere teoriche, prima di tutto il suo capolavoro storico-critico intitolato *Historie du Théâtre Italien* (Parigi 1728) in cui presenta la storia del teatro italiano analizzando anche i suoi difetti, con lo scopo di difenderlo di fronte alla critica francese. Altri suoi scritti in lingua francese sono l'*Observations sur la comédie et sur le génie de Molière* (Parigi 1736) dedicato all'esempio del commediografo francese e il *Pensées sur la déclama-tion* (Parigi 1737). Il suo saggio comparativo *Réflexions et Critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (Parigi 1738) è dedicato alle idee di riforma dei teatri d'Europa, mentre l'ultima opera teorica riassume tutte le sue idee sulla riforma (*De la Réformation du Théâtre*, Parigi 1743). Tra i suoi scritti in lingua italiana i più importanti sono il poema *Dell'arte rappresentativa* (Londra 1728), in cui analizza il ruolo dell'arte dell'attore, e il *Discorso della commedia all'improvviso* (1721-22), che porta i pensieri definitivamente pregoldoniani.

Nella prima metà del Settecento il rapporto tra il teatro italiano e quello francese è più che ambiguo. Da un lato i teorici italiani sentono benissimo la superiorità del teatro francese rispetto a quello italiano: mentre il teatro italiano andava in declino, la Francia poteva vantarsi di autori di teatro come CORNEILLE, RACINE o MOLIÈRE. "Era troppo evidente il trionfo della Francia e la presente vergogna nostra",¹⁰ osserva ORTOLANI, sottolineando la sensibilità italiana nella questione di teatro. Questo è il fatto che domina le polemiche dell'Arcadia e fa nascere le idee di rinnovamento del teatro italiano e che dà luogo alle riforme del Settecento.

È questo l'ambiente in cui RICCOBONI scrisse la sua opera sulla storia del teatro italiano, l'*Historie du Théâtre Italien* (*Storia del Teatro Italiano*, traduzione in italiano da TOMMASO SORBELLI, in *Atti e memorie della deputazione di storia patria per le provincie modenesi*, Ser. VIII, Vol. VII, Modena 1955). La sensazione della decadenza del teatro italiano, il primato degli autori francesi e la volontà di riformare il teatro lo spinsero a comporre l'opera per la necessità di difendere il teatro italiano dalle critiche e per "riabilitare il teatro letterario del suo paese".¹¹ Ma non solo: oltre allo studio profondo delle origini, delle usanze, del repertorio, delle maschere della commedia italiana, dà luogo anche all'analisi della necessità della riforma. Gli otto capitoli de *l'Histoire* percorrono la storia del teatro italiano dalla commedia latina fino ai tempi di RICCOBONI, cioè all'inizio del Settecento, mettendo in rilievo la continuità della commedia latina nella commedia italiana e sottolineando l'importanza della commedia classica rinascimentale che fu il primo teatro regolare del teatro moderno. La decadenza della commedia italiana, secondo RICCOBONI, cominciò con l'introduzione delle commedie spagnole nella prima metà del Seicento.

RICCOBONI, essendo capocomico e attore della sua compagnia, conobbe profondamente la pratica della commedia dell'arte e riconobbe anche i suoi difetti. Vide una possibilità

9 CAPPELLETTI, *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, Longo, Ravenna 1986, p.30.

10 GIUSEPPE ORTOLANI, *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia-Roma 1962, p.3.

11 „Riccoboni”, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Vol. VIII, Le Maschere, Roma 1961, p.942.

di sviluppo nel cambiamento di alcuni aspetti della commedia dell'arte che esaminò nelle sue opere teoriche, soprattutto nel *Discorso della commedia all'improvviso*, ne *l'Historie du Théâtre Italien* e nel poema *Dell'arte rappresentativa*. Uno degli aspetti più significativi della commedia dell'arte è l'improvvisazione, di cui RICCOBONI riconosce i vantaggi nel sesto capitolo de *l'Historie du Théâtre Italien*: la recitazione all'improvviso "dà luogo a varietà di recitazione", rendendo possibile che lo stesso spettacolo non diventi noioso neanche riveduto più volte. L'attore, invece, "recita con maggior vivacità e naturalezza di chi recita una parte imparata a memoria". Ma subito dopo ne fa anche la critica, presentando gli svantaggi di questo tipo di recitazione: per quanto bravo o ingegnoso sia l'attore, "dipende, nella maniera più assoluta, da colui col quale deve dialogizzare. Se si imbatte in un Attore, che non sappia scegliere il momento di replicare o che lo interrompa male a proposito, il discorso langue e la vivacità de' suoi pensieri rimane smorzata".¹²

Per quanto riguarda gli attori della commedia dell'arte, RICCOBONI si lamenta della mancanza di attori veramente buoni e della mediocrità del commediante che spesso "impiega termini così bassi, parla un linguaggio così comune, che diviene insopportabile"¹³ al pubblico. Nel *Discorso della commedia all'improvviso* però ne dà un giudizio molto più radicale: „per esperienza ho conosciuto che al Comico ignorante e scostumato (che pur troppo alle volte se ne trovano) l'uso dei recitare a l'improvviso gli serve di facilità per studiar solamente come inserire ne'suoi discorsi qualche oscenità; e chi non ha talento, ancor che si conservi guardingo e modesto, riesce noioso e sciapito".¹⁴

RICCOBONI propone come soluzione il ritorno alla commedia classica, regolare, del Rinascimento italiano, al „buon gusto", con testo scritto, imparato a memoria. „Se le Commedie regolari italiane scritte furono trasformate in canovacci, perchè non percorrere il cammino inverso e dal canovaccio e dal *buono* e dal *nuovo* creato dalla commedia dell'arte, non risalire a dar vita ad un nuovo Teatro?"¹⁵ – osserva SORBELLI l'intenzione di RICCOBONI. Questa strada però significa un passo indietro dopo il riconoscimento di fatti che si dovrebbero cambiare, che dovrebbe essere evidente dopo il fiasco della *Scolastica* con cui seguì proprio questa strada: abbandonò le caratteristiche della commedia dell'arte (le maschere, l'improvvisazione) e introdusse in scena una commedia regolare rinascimentale, adatta al „buon gusto". Uno dei motivi per cui RICCOBONI non poteva attuare le sue idee di riforma sta nel fatto che non valutò le cause del fallimento della *Scolastica*: dodici anni dopo la rappresentazione sfortunata le sue idee del ritorno alla commedia rinascimentale non erano cambiate.

Ci sono invece altre sue concezioni che portano più in avanti e che sono i primi passi del progresso che sarà compiuto da GOLDONI. Nel suo poema *Dell'arte rappresentativa* esprime l'importanza della naturalezza nell'arte dell'attore: la natura è il modello che l'attore deve seguire, insegnando al pubblico come „saper distinguere l'oro puro della semplice natura dalla falsa Alchimia di un Arte male immaginata."¹⁶ L'esempio più importante quindi che l'attore deve imitare è la verità della natura, la vita umana – questo ricorda ciò che scri-

12 RICCOBONI, *Storia del Teatro Italiano*, Cap. VI (pref. e trad. di TOMMASO SORBELLI), in *Atti e memorie della deputazione di storia patria per le provincie modenesi*, Ser. VIII, Vol. VII, Modena 1955, p.316.

13 *Op. cit.*, p.317.

14 RICCOBONI, *Discorso della commedia all'improvviso e scenari inediti*, ed. cit., p.30.

15 SORBELLI, *Introduzione alla Storia del Teatro Italiano* di L. RICCOBONI, p.269.

16 RICCOBONI, "A Lettori", in *Dell'arte rappresentativa*, Londra 1728, p.187. Digitalizzato da: Google Books. <http://books.google.it/books?id=KDNIAAAAMAAJ>

verà GOLDONI ventidue anni dopo nella prefazione alla sua prima raccolta delle commedie: il teatro deve rappresentare ciò che succede al mondo: „non deve essere se non la copia di quanto accade nel Mondo”¹⁷. Secondo RICCOBONI la commedia va riformata partendo dalla recitazione degli attori che dovrebbe essere fondata sulla natura e sulla verità, per „dilettere col vero”¹⁸. Questa concezione di RICCOBONI richiama i pensieri goldoniani: “Lo stile poi l’ho voluto qual si conviene alla Commedia, vale a dir semplice, naturale, non accademico od elevato. Questa è la grand’ Arte del Comico Poeta, di attaccarsi in tutto alla Natura”¹⁹. L’idea più importante che viene concretata nel poema, invece, è quella del gioco dell’attore che secondo RICCOBONI dovrebbe essere istintivo; la recitazione è autentica soltanto se l’attore si immedesima nella parte e sente proprio il personaggio che interpreta. La cosa necessaria nella recitazione dunque è l’identificazione con il personaggio da parte dell’attore, è richiesto “ben cercare / Di sentire la cosa, che si esponi, / Che si creda esser tuo l’altrui affare”.²⁰ Ciò che verrà espresso da GOLDONI: “I sentimenti debbon esser veri, naturali, non ricercati”.²¹ Ancora una concezione che precede la riforma goldoniana: la recitazione basata sull’immedesimarsi nella parte sarà il fondamento dell’eliminazione della maschere e della creazione di una recitazione moderna.

L’altra sua idea è collegata alla concezione della realtà e della natura: è quella dei personaggi di carattere nelle commedie. Ha fatto alcuni tentativi per introdurre la commedia di carattere al posto di quella di intreccio, ritenendo che la novità delle sfumature psicologiche fosse ascoltata con piacere da parte degli spettatori.²² Scrisse alcuni scenari incentrati sul carattere del personaggio – l’esempio più riuscito è *La moglie gelosa* (1704, prima rappresentazione: 1713) in cui mette in ridicolo la gelosia della moglie, rappresentando profondamente il processo della crescita della passione. Nel proemio a *La moglie gelosa* RICCOBONI esprime la sua volontà di cambiare la commedia dell’arte („Mia intenzione fu di correggere poco a poco la nostra Comedia”) attraverso l’introduzione del carattere dei personaggi: „nella mia Gelosa due maritati ne fanno il carattere, et il nodo”.²³ Di nuovo un’idea che precede la riforma goldoniana che riguardava l’elaborazione profonda dei caratteri nelle commedie. RICCOBONI mette in rilievo l’importanza della formazione del carattere anche nel suo poema *Dell’arte rappresentativa*: „l’attore [...] dee quindi ricavar il contegno vero del carattere suo proprio”.²⁴ Il pensiero riccoboniano consona a quello di GOLDONI che si richiama alla natura nella costituzione dei personaggi: „cerco in natura se si può dare, se è verisimile che si dia quel tal carattere da me preso di mira; e se naturale e verisimile sia tutto quello che al carattere stesso attribuisco”.²⁵

Anche se l’intenzione era da valutare, l’esito non fu fortunato. Durante il periodo a Parigi RICCOBONI dovette affrontare il problema dell’impossibilità della riforma della commedia italiana. Il pubblico francese adorava il teatro italiano, apprezzava i personaggi della com-

17 GOLDONI, *Prefazione dell’autore alla prima raccolta delle commedie* (1750), in *Tutte le opere*, T.I., p.771.

18 RICCOBONI, “A Lettori”, in *Dell’arte rappresentativa*, Londra 1728, p.187.

19 GOLDONI, *Prefazione dell’autore alla prima raccolta delle commedie* (1750), in *Tutte le opere*, T. I. p.773.

20 RICCOBONI, *op. cit.*, cap.II, p.202.

21 GOLDONI, *op. cit.*, p.773.

22 MOLINARI, *La commedia dell’arte*, Mondadori, Milano 1985, p.234.

23 RICCOBONI, *Discorso della commedia all’improvviso e scenari inediti*, ed. cit., p.39.

24 RICCOBONI, *Dell’arte rappresentativa*, Londra 1728, p.117.

25 GOLDONI, *L’Autore a chi legge, La donna di garbo*. In *Tutte le opere*, T.I., p.1017.

media dell'arte, ma „non chiedeva altro che farse volgari”²⁶ (lo stesso di cui soffriva anche GOLDONI quasi cinquant'anni dopo). L'altro problema fu l'incomprensione da parte del pubblico, il fatto che non capiva le commedie in lingua italiana, il che costrinse RICCOBONI prima a stampare dei riassunti delle commedie rappresentate, poi a mettere in scena delle opere comiche degli autori francesi, soprattutto di AUTREAU e di MARIVAUX e a recitare in lingua francese.

Il merito di Riccoboni, dunque, non sta soltanto nelle idee prospettiche che precedono la riforma goldoniana e nel riconoscimento della necessità della riforma del teatro italiano, ma ha anche una parte importante nel cambiamento del rapporto tra letteratura e spettacolo. Il loro distacco si fece più netto ancora nel Seicento con la separazione del teatro erudito e della commedia dell'arte; il primo rappresentava il teatro di letteratura, l'altro lo spettacolo senza un testo scritto, basato sull'improvvisazione. Anche se le opere di RICCOBONI non furono tanto coronate di successo, la sua attività stimolò gli scrittori a comporre delle opere di teatro e gli spettacoli della compagnia RICCOBONI contribuirono alla notorietà degli autori (MAFFEI, MARTELLO, AUTREAU, MARIVAUX) e così fece i primi passi verso un teatro di letteratura.

Bibliografia

- ALBERTI, C., *La scena veneziana nell'età di Goldoni*, Bulzoni, Roma 1990.
- CAPPELLETTI, S., *Luigi Riccoboni e la riforma del teatro*, Longo, Ravenna 1986.
- La civiltà veneziana del Settecento*, Sansoni, Firenze 1960.
- FANO, N., *Le maschere italiane*, Il Mulino, Bologna 2001.
- GOLDONI, C., *Tutte le opere*, T. I.-XIV (a c. di GIUSEPPE ORTOLANI), Mondadori, Milano 1935.
- MASI, E., *Sulla storia del teatro italiano nel secolo XVIII*, Arnaldo Forni, Bologna 1989.
- MIKLASEVSKIJ, K., *La commedia dell'arte*, Marsilio, Venezia 1981.
- MOLINARI, C., *La commedia dell'arte*, Mondadori, Milano 1985.
- MOLINARI, C., *Storia del teatro*, Laterza, Bari 2007.
- ORTOLANI, G., *La riforma del teatro nel Settecento e altri scritti*, Istituto per la Collaborazione Culturale, Venezia–Roma 1962.
- RICCOBONI, L., *Dell'arte rappresentativa*, Londra 1728. Digitalizzato da: Google Books. <http://books.google.it/books?id=KDNIAAAAMAAJ>
- RICCOBONI, L., *Discorso della commedia all'improvviso e scarsi inediti* (a c. di I. MAMCZARZ), Il Polifilo, Milano 1973.
- RICCOBONI, L., *Storia del Teatro Italiano* (pref. e trad. di T. SORBELLI), in *Atti e memorie della deputazione di storia patria per le provincie modenesi*, Ser. VIII., Vol. VII, Modena 1955.
- Storia del teatro drammatico*, Vol. II. (*Dal Rinascimento al Romanticismo*) (a c. di S. D'AMICO), Garzanti, Milano 1970.
- TESSARI, R., *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Laterza, Bari 1995.

26 „Riccoboni”, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Vol. VIII. Le Maschere, Roma 1961, p.941.

TONELLI, L., *Il teatro italiano*, Modernissima, Milano 1924.

TÖRÖK T., *A XVIII. századi velencei színház. A commedia dell'arte elemeinek továbbélése Carlo Goldoni (valamint Carlo Gozzi és Pietro Chiari) műveiben*. Doktori disszertáció [Dissertatione]. ELTE BTK, Budapest 2008.

TURCHI, R., *La commedia italiana del Settecento*, Firenze, Sansoni, 1985.

Rita Zama

Il rapporto tra parola e pensiero in Alessandro Manzoni nelle due redazioni della *Colonna infame**

*In quel tempo di peste e d'ignoranza, di terrore e di credulità, oltre una grande varietà di preservativi cabalistici e superstiziosi, erano in voga ricette e segreti infiniti.*¹

*Non era l'uomo del seicento che ragionava così alla rovescia: era l'uomo della passione.*²

Il confronto fra le due frasi proposte può ben riassumere l'itinerario correttivo che MANZONI compie nel passaggio dall'*Appendice Storica su la Colonna Infame*, apposta al *Fermo e Lucia*, alla *Storia della Colonna Infame*, edita come parte integrante dell'edizione definitiva dei *Promessi sposi*.

Il racconto del processo ai presunti untori Piazza e Mora passa da un'ottica su un "tempo di peste e d'ignoranza" a quella sull'"uomo della passione"; da quella sulla barbarie storica a quella della passione individuale; dal giudizio su un secolo, al giudizio sulle persone; dalle analisi dei condizionamenti storici, sociali, culturali, a quelle delle specifiche responsabilità personali.

La maggior parte degli studi sul confronto fra le due versioni della *Storia della Colonna Infame* si sono soffermati sui caratteri storici³, (in particolare all'aderenza di MANZONI ai documenti) e su quelli estetici (in particolare sulla accostabilità o meno di questo scritto al romanzo)⁴. Noi, pur tenendo presente queste problematiche, vorremmo seguire "le varianti di pensiero"⁵, il lavoro compiuto dal letterato *sulla* parola e quello operato *dalla* parola su di lui.

- 1 Questo lavoro è parte della ricerca su *Il rapporto tra la parola e il pensiero in Alessandro Manzoni* svolta nella Scuola di dottorato in 'Storia e Letteratura dell'età moderna e contemporanea' (XX ciclo), dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.
A. MANZONI, *Appendice storica su la colonna infame*, in *Fermo e Lucia* (a c. di S.S. NIGRO, collaborazione di E. PACCAGNINI per la "Appendice Storica su la Colonna Infame"), Mondadori, Milano 2002, p.802 (in seguito ASCI, nel testo, seguito dal numero di pagina, nelle citazioni il corsivo è sempre nostro).
- 2 A. MANZONI, *Storia della colonna infame*, in *Promessi sposi* (a c. di S. S. NIGRO, collaborazione di E. PACCAGNINI per la "Storia della Colonna Infame"), Mondadori, Milano 2002, p.813 (in seguito SCI, nel testo, seguito dal numero di pagina, nelle citazioni il corsivo è sempre nostro).
- 3 Per la ricostruzione delle fonti storiche cfr. G. FARINELLI, E. PACCAGNINI, *Processo agli untori. Milano 1630: cronaca e atti giudiziari*, Garzanti, Milano 1988.
- 4 Magistrale a riguardo è lo studio di Pupino sui diversi orientamenti della letteratura critica sulla *Colonna infame* con uno schema organizzato in: «studi su aspetti storiografici, giuridici, morali, religiosi»; «studi su aspetti oratori»; «studi letterari tra giudizi contenutistici, istituzionali ed estetici» (A.R. PUPINO, *La vertenza critica sulla «Colonna Infame»*, in *Id.*, «*Il vero solo è bello*», *Manzoni tra Retorica e Logica*, Il Mulino, Bologna 1982, pp. 23-45).
- 5 E. PACCAGNINI, "Nota critico-filologica: la «Colonna infame»", in A. MANZONI, *Storia della colonna infame*, *op. cit.*, p. XXXI.

MARIO PUPPO in uno studio su *Le due redazioni della Storia della colonna infame*⁶, interpreta la *Storia*, nelle sue varianti, “come documento dello svolgimento interiore del MANZONI, come testimonianza del travaglio del suo spirito intorno a certi fondamentali e assillanti problemi religiosi e morali”⁷. Lo studioso, dal confronto fra i due testi, nota come “il significato più profondo degli avvenimenti esaminati *si venne rivelando* a poco a poco alla mente del MANZONI”⁸, e che questo significato s’incentra sul problema “della responsabilità personale dei giudici”; responsabilità che “sembra imporsi alla riflessione manzoniana solo al termine del *suo esame* del triste episodio, quando egli osserva una singolare differenza che il processo del cavaliere Padilla presenta rispetto a quelli degli altri infelici”⁹.

Se l’aspetto della responsabilità dei giudici “si venne rivelando” gradualmente al MANZONI nel “suo esame” delle vicende, vale a dire nell’esecuzione letteraria della prima stesura dell’opera, l’intento che guida la nostra indagine comparativa è quello di cercare di rintracciare *come* questo avviene, ripercorrendo gli ‘itinerari conoscitivi’ compiuti grazie alla parola; un’indagine che ha come fondamento di riconoscimento l’attestazione del valore gno-seologico della parola poetica espresso dallo stesso MANZONI nel *Del romanzo storico*, quando sostiene che “la virtù propria della parola poetica è di offrire intuizioni al pensiero piuttosto che strumenti al discorso”¹⁰.

1. L’acquisizione di una “norma, una misura”

PUPPO indica l’inizio della consapevolezza di MANZONI in merito alla problematica della responsabilità morale dei giudici nell’analisi, condotta nelle pagine finali dell’*Appendice*, del diverso comportamento tenuto da essi nel processo a carico del cavaliere spagnolo Padilla; nel brano in cui MANZONI riflette su questo aspetto, è presente una chiara dichiarazione metodologica:

Ma la ragione che più ci ha determinati a discorrerne a parte si è che in essa [nella storia del processo al Padilla] ci è sembrato potersi trovare una *norma*, una *misura* per giudicare moralmente *tutti* gli altri processi, *tutte* le altre sentenze, *tutta* la condotta degli esaminatori e dei giudici in quel complesso deplorabile. (ASCI, p. 837)

È un periodo assente nella seconda redazione, ma questa è completamente pervasa, a differenza della prima, da una “norma”, da una “misura” sulla base della quale MANZONI esprime un chiaro giudizio morale su *tutti* i protagonisti della vicenda (da notare l’anafora “tutti”),

6 M. PUPPO, *Le due redazioni della Storia della colonna infame*, in *Id.*, *Poesia e verità. Interpretazioni manzoniane*, Casa Editrice G. D’Anna, Messina-Firenze 1979, pp.81-103.

7 *Ivi*, p.82.

8 *Ivi*, p.97.

9 *Ivi*, p.88.

10 A. MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de’ componimenti misti di storia e d’invenzione* (Premessa di G. MACCHIA, Introduzione di F. PORTINARI, Testo a cura di S. DE LAUDE), Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, vol. 14, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2000, p.39.

compresi i 'protagonisti storiografici'¹¹. È come se il lavoro di 'traduzione' della parola storica dei documenti in parola letteraria, abbia contribuito a far maturare in MANZONI la consapevolezza delle vere responsabilità dei personaggi e questa consapevolezza, a sua volta, venisse a costituire un criterio ermeneutico alla luce del quale stendere una nuova versione della *Storia*.

Significativa può essere a riguardo una comparazione sinottica di due brani simili situati, non a caso, in punti diversi delle due redazioni. Si tratta di una digressione in cui l'autore, prendendo spunto dagli atroci fatti storici di cui sta parlando, riflette sull'essenza dell'uomo. Nell'*Appendice* questo brano è situato nelle pagine finali, dopo l'analisi della diversa conduzione del processo al Padilla e prima del giudizio del letterato sugli storiografi della peste; nella *Storia* invece il brano è posto nelle primissime pagine dell'*Introduzione*.

Appendice Storica

1. Quando noi troviamo nella storia, e ne troviamo troppo spesso, fatti atroci dell'uomo contra l'uomo, e per movente di quei fatti troviamo una opinione pregiudicata, una *ignoranza*, una *stortezza degli intelletti*; se ci fermiamo a questa osservazione, nasce in noi una indegnazione piena di tristezza, di scoraggiamento, e direi d'impazienza.

2. Ci par di vedere la natura umana spinta invincibilmente al male dalla *debolezza della sua intelligenza*, ci par di vederla dominata da cagioni indipendenti dal suo volere, e come legata in un sogno perverso e affannoso da cui ella non ha alcun mezzo per riscuotersi, del quale né pure può farsi accorta da se.

3. Noi proviamo per quegli uomini atroci per errore una indegnazione che pure non ci sembra ragionevole, una pietà senza benevolenza, parliamo delle immanità loro più tosto con orrore istintivo che con un biasimo motivato.

Storia della Colonna

Se, in un complesso di fatti atroci dell'uomo contro l'uomo, crediam di vedere un *effetto de' tempi e delle circostanze*, proviamo, insieme con l'orrore e con la compassione medesima, uno scoraggiamento, una specie di disperazione.

Ci par di vedere la natura umana spinta invincibilmente al male da cagioni indipendenti dal suo arbitrio, e come legata da un sogno perverso e affannoso, da cui non ha mezzo di riscotersi, di cui non può nemmeno accorgersi.

Ci pare irragionevole l'indegnazione che nasce in noi spontanea contro gli autori di que' fatti, e che pur nello stesso tempo ci par nobile e santa: *rimane l'orrore e scompare la colpa; e, cercando un colpevole contro cui sdegnarsi a ragione, il pensiero si trova con raccapriccio condotto a esitare tra due bestemmie: negar la Provvidenza, o accusarla*.

11 Frare parla di «catena di giudizi giudicandi (e di fatto giudicati)» (P. FRARE, «Un esimio, ma appassionato ingegno», in *Id.*, *La scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Leo S. Olski, Firenze 2006, pp.53-83: 82). La nostra indagine si soffermerà solo sul giudizio di Manzoni sui protagonisti – giudici e imputati – della storia.

4. Ma quando nel guardare più attentamente a quei fatti, noi scopriamo in essi una ingiustizia che doveva esser sentita da quegli che la commettevano, infrazioni alle regole ammesse anche da loro, azioni volontarie opposte ai lumi che esse in altre occasioni mostrarono d'averne, allora, pur deplorando la perversità di quegli uomini, si prova una specie di conforto nel pensiero ch'ella era volontaria, che potevano rigettarla, che era l'effetto d'una loro scelta, e non d'una necessità comune. Si vede che l'ignoranza o la falsa scienza dalla quale talvolta un uomo o una generazione è impossibilitata ad affrancarsi, questa *ignoranza* invincibile e innocente poté ben esser una occasione, un motivo, una tentazione per commettere il male, come ogni cosa può esserlo; ma la cagione immediata, la cagione che lo ha operato fu quell'altra *ignoranza* morale che non è una scusa, ma una colpa, quella *ignoranza* che l'uomo assume e perde a sua voglia, l'*ignoranza* ch'egli ha d'una cosa quando ella è un dovere, e che non ha più quando la stessa cosa è un diritto per lui; quella *ignoranza* nella quale può cadere, e cade purtroppo, l'uomo delle età più scienziate, e dalla quale può liberarsi l'uomo delle più rozze". (ASCI, pp. 862-3)

Ma quando, nel guardar più attentamente a que' fatti, ci si scopre un'ingiustizia che poteva esser veduta da quelli stessi che la commettevano, un trasgredir le regole ammesse anche da loro, dell'azioni opposte ai lumi che non solo c'erano al loro tempo, ma che essi medesimi, in circostanze simili, mostrarono d'averne, è un sollievo il pensare che, *se non seppero quello che facevano, fu per non volerlo sapere, fu per quell'ignoranza che l'uomo assume e perde a suo piacere*, e non è una scusa, ma una colpa; e che di tali fatti si può bensì esser forzatamente vittime, ma non autori. (SCI, p. 752)

La divisione in punti può forse nuocere ad una lettura distesa dei brani, ma ci è sembrata utile per procedere ad uno studio più dettagliato. Ad una comparazione immediata emerge innanzitutto una delle caratteristiche principali dello stile correttorio del MANZONI, ben evidente nel passaggio dal *Fermo e Lucia* ai *Promessi sposi*: quella di saper mantenere l'essenza dei concetti precedenti, condensandoli in modalità sintetiche ed efficaci. Si confrontino ad esempio i periodi conclusivi del punto 4. La lunga digressione sull'"ignoranza" presente nell'*Appendice*, termine ripetuto ben sei volte (le prime due delle quali come 'giustificazione' dei mali compiuti), è condensata nella *Storia* in una semplice e incisiva frase: "fu per quell'ignoranza che l'uomo assume e perde a suo piacere". Analogamente nel punto 1, la ricerca delle cause del male che l'uomo commette contro l'altro uomo passa da un elenco ("una opinione pregiudicata, una ignoranza, una stortezza degli intelletti") ad un'efficace sintesi: "effetto de' tempi e delle circostanze".

Queste due varianti stilistiche però ci dicono anche qualcosa in più per quel che riguarda il contenuto. La variante del punto 1, oltre all'efficace sintesi, mette in evidenza l'attenzione di MANZONI ad eliminare qualsiasi riferimento ad una visione negativa o ridotta della capacità intellettuale dell'uomo ("storteza degli intelletti"); ed è quanto emerge anche dalla

variante del punto 2, dove, il sintagma “debolezza della sua intelligenza”, come causa della spinta dell’uomo al male, è stato completamente eliminato. Così il termine “ignoranza”, nella *reductio ad unum*, è mantenuto solo nell’accezione di scelta volontaria di non sapere (“fu per quella ignoranza che l’uomo assume e perde a suo piacere”). Strettamente legata a queste varianti, l’innovazione più significativa presente nel brano della *Storia*: la ricerca razionale di un colpevole e la chiamata in causa direttamente di Dio. La frase è lapidaria: “cercando un colpevole contro cui sdegnarsi a ragione, il pensiero si trova con raccapriccio condotto a esitare tra due bestemmie: negar la Provvidenza, o accusarla”. Il termine *colpa* che nell’*Appendice* compare una sola volta (cfr. punto 4) e quasi sommerso nell’anafora “ignoranza”, nella *Storia* assume un aspetto fondamentale: “rimane l’orrore e scompare la colpa”; “cercando un colpevole”; “non è una scusa, ma una colpa”. Nell’*Appendice*, MANZONI, a conclusione della prima parte del brano in questione (punti 1-3), si era soffermato sulla descrizione dei dolorosi sentimenti che si provano davanti al male commesso dall’uomo, parlando di “indegnazione” irragionevole, “pietà senza benevolenza”, “orrore istintivo”; nella *Storia* questi sentimenti sono condensati nella frase quasi apodittica: “rimane l’orrore e scompare la colpa”. È un’ellissi tramite la quale, con l’introduzione del termine *colpa*, e il relativo concetto di individuazione di un colpevole, MANZONI opera il ‘salto ontologico’ di ricerca delle responsabilità passando dall’uomo a Dio.

La frase: “cercando un colpevole contro cui sdegnarsi a ragione, il pensiero si trova con raccapriccio condotto a esitare tra due bestemmie: negar la Provvidenza, o accusarla”, acquista un ruolo centrale; non a caso conclude una sorta di climax nella ricerca di responsabilità (dai “tempi”, alla “natura umana”, a “Dio”) e funge da cerniera con la seconda parte. Questa (punto 4) è introdotta dalla congiunzione avversativa “ma” con il chiaro scopo di ribaltare le tesi precedenti. Così dallo “sdegnarsi a ragione” contro Dio, si passa al “sollievo” di “pensare” che i protagonisti carnefici della *Storia* “se non seppero quello che facevano, fu per non volerlo sapere”. L’individuazione delle precise responsabilità degli uomini libera MANZONI sia dal determinismo teologico (l’idea di Dio non è paragonabile a quella di un cieco e rigido fato) sia dal determinismo antropologico di una “natura umana spinta invincibilmente al male”.

Il brano preso in esame dimostra con efficacia il ruolo conoscitivo svolto dalla parola poetica: all’interno dell’elaborazione della prima stesura della *Colonna infame* il lavoro di riproposizione della parola dei documenti storici nei termini di parola letteraria, conduce MANZONI ad una maggiore comprensione degli avvenimenti che sta narrando, soprattutto per quel che riguarda il chiaro giudizio di responsabilità sugli avvenimenti; fino al punto che questo giudizio diventerà il criterio ermeneutico dominante della *princeps*. Scrive PACCAGNINI a riguardo: “in corso d’opera, vien maturando dentro lo scrittore una visione più profonda e distinta; gli si vien prospettando un problema che egli avverte non esser più sufficiente limitarsi a raccontare, ma che chiede di essere sottoposto a “esame”¹². Questo problema, che da una semplice prospettiva narrativa chiede di essere posto ad esame, viene espresso da MANZONI in modo chiaro spostando, come visto, la riflessione sull’individuazione delle responsabilità dei giudici, dalle pagine conclusive dell’*Appendice* a quelle introduttive della *Storia*; così la consapevolezza delle responsabilità da ‘punto di arrivo’, diventa ‘punto di partenza’, conferendo una rinnovata e più specifica fisionomia alla nuova composizione.

Acquisito questo dato della graduale presa di consapevolezza, da parte di MANZONI, del ruolo svolto dalla responsabilità personale dei giudici nel processo ai presunti untori Piazza e Mora, nel passaggio dalla prima alla seconda stesura della *Storia della Colonna Infame*, ci chiediamo quali siano in concreto le 'norme' e le 'misure' ritrovate dal Nostro, all'interno dell'analisi del processo al Padilla, che hanno poi guidato la revisione testuale definitiva.

Ancora una volta, il confronto variantistico si rivela ricco di suggerimenti. L'ampio testo che proponiamo è la riflessione che MANZONI compie nell'*Appendice* dopo la presentazione del 'singolare' processo al Padilla (precede di poco il brano analizzato in precedenza). Qui emergono prepotentemente due parole (e, quindi, due concetti) quasi completamente assenti fino ad allora e che diventeranno invece il filo conduttore della *Storia*: "passione" e "volontà". Scrive MANZONI:

E per cominciare dalle riflessioni sul giudizio: dalla esposizione che abbiam fatta del processo, risulta che vi fu, dalla parte dei giudici, falsità, violazione delle leggi, parzialità; e quindi che le sentenze di condanna non furono solo un errore, ma una scelleratezza. Ma quanta fu essa, e quale nelle *volontà*, nella coscienza di quei giudici? Condannarono essi degli uomini, che riconoscevano, o che sospettavano innocenti? Li gettarono come vittime sciaurate al pubblico sospetto, per acchetare e per blandire quell'idolo sordo, sanguinario, divoratore? O partecipi anch'essi delle *passioni furiose del pubblico*, furono dominati in tutto da quelle nel loro giudizio? Rispinsero i richiami segreti della loro ragione, i movimenti della pietà, distrassero *volontariamente* la loro attenzione dagli indizj di innocenza che scoppiavano da tutte le parti? o ascsero sul tribunale con quell'*imperversamento di passione* che soffoca anticipatamente la ragione e la pietà, e non lascia avvertire alcun indizio, che non sia conforme ai *pensieri della passione*? Fu egli un vivo senso di terrore, una smania di vendetta che produsse una tanta barbarie in quel caso speciale, o fu l'antica abitudine di animi incalliti al patimento altrui? [...] Ma l'uomo non retto, quando ha ricevuto l'errore, *si fa dell'errore una passione*, un idolo che egli ama con un affetto superbo, a cui tutto sacrifica: la sua coscienza è bugiarda; ma se pure ella alza nel cuor suo una voce sincera ad ammonirlo, egli la soffoca, *le oppone dei principii che crea allora in servizio della sua passione*, dei principii contra i quali egli darebbe in esclamazioni, che troverebbe frivoli e indegni, se altri volesse farli valere contro di lui. Talvolta così operando egli affermerà, crederà anche di far bene. Ma questo appunto è uno dei principali rami della perversità, creder bene il male. *Ma la volontà ha sul credere una influenza, che non è stata mai, ch'io sappia, ben meditata, e che importerebbe assai ben meditare.* (ASCI, pp. 860; 864)

La "norma e la misura per giudicare moralmente tutti" è ritrovata da MANZONI nell'analisi del rapporto tra volontà e credenza ("la volontà ha sul credere una influenza...") e del ruolo svolto in questo rapporto dalle passioni. Il giudizio di responsabilità che MANZONI esprime verso i protagonisti della storia giudiziaria, maturato all'interno della prima stesura della *Storia*, e divenuto dominante nella seconda stesura, scaturisce dalla ricerca delle contraddizioni insite nelle scelte volontarie degli uomini, contraddizioni che locuzioni antinomiche come i "pensieri della passione" ben esprimono.

Non è un caso se anche la riflessione sul ruolo svolto dalle passioni è accentuata nella *Storia* rispetto all'*Appendice* e collocata, come per l'individuazione delle responsabilità dei giudici, nelle sue pagine iniziali. Ancora una volta MANZONI ci mostra anche 'visivamente' il progresso di pensiero avvenuto all'interno della composizione letteraria. Nella *Storia* le

vere protagoniste sembrano essere proprio le passioni, colte nel loro ruolo nefasto di “pervertitrici della volontà” e presentate come cause principali di tutti i misfatti:

Non vogliamo certamente (e sarebbe un tristo assunto) togliere all’ignoranza e alla tortura la parte loro in quell’orribile fatto: ne furono, la prima un’occasione deplorabile, l’altra un mezzo crudele e attivo, quantunque non l’unico certamente, né il principale. Ma crediamo che importi il distinguerne le vere ed efficienti cagioni, che furono atti iniqui, prodotti da che, se non da *passioni perverse*?

Dio solo ha potuto distinguere qual più, qual meno tra queste abbia dominato nel cuor di que’ giudici, e *soggiogate le loro volontà*: se la rabbia contro pericoli oscuri [...] o il timor di mancare a un’aspettativa generale. [...] Dio solo ha potuto vedere se que’ magistrati, trovando i colpevoli d’un delitto che non c’era, ma che si voleva, furon più complici o ministri d’una moltitudine che, *accecata, non dall’ignoranza, ma dalla malignità e dal furore*, violava con quelle grida i precetti più positivi della legge divina, di cui si vantava seguace.

Ma la menzogna, l’abuso del potere, la violazion delle leggi e delle regole più note e ricevute, *l’adoprar doppio peso e doppia misura*, son cose che si posson riconoscere anche dagli uomini negli atti umani; e riconosciute, non si posson riferire ad altro che a *passioni pervertitrici della volontà*. (SCI, p. 751)

L’espressione “adoprar doppio peso e doppia misura” è la stessa che si trova nel giudizio finale dell’*Appendice* nell’analisi del processo al Padilla: “Il loro [dei giudici] tratto con quel signore [cavaliere Padilla] mostra che avevan due pesi e due misure, e gli convince di abominazione” (ASCI, p. 848); ad ulteriore conferma del ruolo gnoseologico svolto dalla trasposizione letteraria del processo al cavaliere spagnolo, all’interno della prima stesura.

Le passioni però non agiscono autonomamente, hanno bisogno di una volontà. MANZONI, nell’affermare che “non era l’uomo del secento che ragionava così alla rovescia” ma “era l’uomo della passione”, sottrae l’uomo da un determinismo storico e lo rende protagonista responsabile delle proprie scelte, anche e soprattutto quelle passionali. Non a caso al termine “ignoranza” predominante nell’*Appendice* (cfr. confronto sinottico inizio capitolo, punto n. 4) il letterato preferisce quello di “inganno”, vocabolo che, nel sintagma “inganno volontario” dà vita ad un ossimoro di drammatica incisività:

E in quanto a quello che sia passato nel cuor de’ giudici, chi può sapere a quali nuovi argomenti sia capace di resistere un *inganno volontario*, e già agguerrito contro l’evidenza? E dico un *inganno* divenuto più *caro e prezioso* che mai [...]. Un *inganno* finalmente, *mantenuto e fortificato* da un’autorità sempre potente, benché spesso fallace, e in quel caso stranamente illusoria, poiché in gran parte non era fondata che su quella de’ giudici medesimi: voglio dire *l’autorità del pubblico* che li proclamava sapienti, zelanti, forti, vendicatori e difensori della patria. (SCI, p. 852)

2. Dallo “sventurato” allo “sciagurato” Piazza

Se nel passaggio alla seconda stesura, l’accusa di colpevolezza dei giudici costituisce il filo conduttore dominante – a partire, come visto, dal loro uso di un “doppio peso e doppia misura” che non si può “riferire ad altro che a passioni pervertitrici della volontà” – la “norma e la misura per giudicare moralmente” è estesa da MANZONI a tutti gli altri protagonisti della

triste vicenda. Ed è proprio nei riguardi di Piazza e Mora che l'analisi sul ruolo della volontà acquista tutta la sua drammaticità.

Anche qui si propone un confronto sinottico fra due testi simili (tra i pochi che non hanno subito un intervento di rifacimento sostanziale da parte dell'autore). Si tratta della descrizione dello stato d'animo del Piazza – istigato dalla promessa d'impunità da parte dei giudici – nel momento in cui decide di fare il nome di altri presunti colpevoli:

Appendice Storica

1. *Chi può indovinare* i combattimenti di quell'animo a cui la memoria dei tormenti avrà fatto sentire a vicenda quanto sarebbe doloroso di subirli di nuovo, quanto orribile di farli subire altrui! *Chi può indovinare* l'angoscia dell'uomo che vittima odiata e incompatita d'un furore cieco, inesorabile, e *arbitro* nello stesso tempo del *destino* di chi gli fosse piaciuto, avrà ripassate nella sua mente le persone per vedere chi doveva egli far vittima in sua vece! *Quante volte avrà esitato, quante volte* assolvendo uno, condannando l'altro, *avrà mutata* una scelta la quale non poteva essere che atroce; quante volte avrà risoluto di tutto patire!

2. *Vinse finalmente la carne*, e il *tentato* riposò nel pensiero di far soffrire ad un altro ciò ch'egli non poteva soffrire" (ASCI, p. 802).

Storia della Colonna

Ma chi può immaginarsi i combattimenti di quell'animo, a cui la memoria così recente de' tormenti avrà fatto sentire a vicenda il terrore di soffrirli di nuovo, e l'orrore di farli soffrire! a cui la *speranza* di fuggire una morte spaventosa, non si presentava che accompagnata con lo *spavento* di cagionarla a un altro innocente! giacché non poteva credere che fossero per abbandonare una preda, senza averne acquistata un'altra almeno, che volessero finire senza una condanna.

Cedette, *abbracciò* quella speranza, per quanto fosse orribile e incerta; *assunse* l'impresa, per quanto fosse mostruosa e difficile; *deliberò* di mettere una vittima in suo luogo" (SCI, p. 796).

La maggiore sintesi della seconda redazione scaturisce dall'intervento formale di sostituzione delle due anafore "chi può indovinare" e "quante volte" con l'accoppiamento in binomio di termini antitetici quali "speranza" e "spavento"; "speranza orribile e incerta"; "impresa mostruosa e difficile"; si tratta di "accozzi inusitati di vocaboli usati"¹³, i quali nella loro essenzialità, enfatizzano il dilaniamento interiore degli accusati, scissi nei loro sentimenti contrastanti. Scissione che conduce però non a soggiacere sconfitti alla tentazione della carne come accadeva per l'*Appendice* (cfr. punto 2) ma, al contrario, con la pienezza delle facoltà intellettive e volitive, ad 'abbracciare', 'assumere', 'deliberare' (tutti verbi che esprimono consapevolezza responsabile) la condanna di un altro innocente. Non a caso scompaiono anche le parole "arbitro" e "destino" legati tra loro nella logica tragica dei correlativi incatenati¹⁴ in cui carnefice e vittima finiscono per identificarsi, nella conseguente impossibilità di individuazione di una colpa: Piazza "vittima odiata e incompatita d'un furore cieco" era "arbitro nello stesso tempo del destino di chi gli fosse piaciuto".

13 A. MANZONI, *Del romanzo storico*, op. cit., p.40.

14 Su questo aspetto cfr. P. FRARE, *La scrittura dell'inquietudine*, op. cit.

Consequentemente anche il giudizio di MANZONI sugli accusati-accusatori muta notevolmente e diviene nella *Storia* un esplicito giudizio di condanna:

Ma il Piazza era obbligato d'inventare ad ogni inchiesta, doveva cavare i fatti non dalla sua memoria, dove non v'era nulla, ma dalla sua misera, rozza fantasia, combattuta anche, giova crederlo, dal rimordimento del delitto ch'egli stava commettendo. (ASCI, p. 804)

Ma basta chiamarlo sventurato?

A una tale interrogazione, la coscienza si confonde, rifugge, vorrebbe dichiararsi incompetente; par quasi un'arroganza spietata, un'ostentazion farisaica, il giudicar chi operava in tali angosce, e tra tali insidie. Ma costretta a rispondere, la coscienza deve dire: fu anche colpevole; i patimenti e i terrori dell'innocente sono una gran cosa, hanno di gran virtù; ma non quella di mutar la legge eterna, di far che la calunnia cessi d'esser colpa. (SCI, p. 800)

All'obbligo d'inventare del Piazza viene sostituito il dovere della coscienza di pronunciare la sentenza di colpevolezza; all'analisi dei dibattimenti interiori dell'accusato, subentra l'analisi del dibattito interiore della coscienza dell'autore e del lettore: "la coscienza si confonde, rifugge, vorrebbe dichiararsi incompetente", ma "la coscienza deve dire: fu anche colpevole". Si tratta del dramma della responsabilità che investe tutti: i protagonisti della vicenda, il lettore, ma in *primis* l'autore MANZONI. Analogamente svolge lo stesso ruolo di 'appello' l'introduzione dell'interrogativo: "ma basta chiamarlo sventurato?"; è un interrogativo che prima d'investire il lettore coinvolge lo stesso autore. Il termine 'sventura' è un termine su cui MANZONI ha lavorato molto soprattutto nella stesura dell'*Adelchi*, come testimoniano le varianti, facendogli assumere la valenza positiva di 'vero innocente colpito dal male', come nel caso di Ermengarda¹⁵. Su questo retroterra di lavoro sulla parola, la domanda "basta chiamarlo sventurato?" permette a MANZONI di interrogarsi e interrogare sulla proprietà dell'appellativo e, quindi, per il rapporto che lega nome e *res*, sulle vere responsabilità del Piazza. Ma costui non è Ermengarda: colpito, innocente, dal male si rende a sua volta responsabile del male degli altri e, l'appellativo, quasi a sorpresa, non può che essere quello negativo di "sciagurato" come il famigerato Egidio:

Mentre poi lo riconducevano in carcere, si fermò [il Piazza], dicendo: ho non so che da dire; e nominò come gente amica del Mora, e pochi di buono, quel bargello, e due foresari, Girolamo e Gaspere Migliavacca, padre e figlio.

Così lo sciagurato cercava di supplir col numero delle vittime alla mancanza delle prove. (SCI, p. 812)

Quella nuova invenzione del Piazza [di coinvolgere una "persona grande", cioè il Padilla] sospese però il supplizio per alcuni giorni, pieni di bugiarde speranze, ma insieme di nuove crudeli torture, e di nuove e funeste calunnie. [...] E siccome, tra le molte e varie congetture ch'eran girate per le bocche della gente, intorno agli autori di quel funesto imbrattamento del 18 maggio [...] s'era anche detto che fossero ufficiali spagnoli, così lo sciagurato inventore trovò anche qui qualcosa da attaccarsi. (SCI, p. 834)

15 Cfr., C. SCARPATI, "Pietà e terrore nell'«Adelchi»", in *Id.*, *Invenzione e scrittura. Saggi di letteratura italiana*, Vita e Pensiero, Milano 2005, pp.265-287.

L'indagine sul ruolo della volontà nei due accusati-accusatori Piazza e Mora non viene esaurita nella ricerca costante e implacabile delle loro responsabilità nel male, ma viene condotta da MANZONI fino alla fine della loro vicenda, nella confessione da loro fatta ai religiosi prima dell'esecuzione capitale. Nella seconda redazione il letterato non si dilunga più sul tormento provato dai religiosi che accompagnavano i condannati a morte, né sui sentimenti dei familiari del Mora, ma cerca di scandagliare l'animo dei due protagonisti nel loro rapporto con la morte e con Dio. Anche qui scompare la parola "destino":

Raccolsero tali parole [i religiosi che accompagnavano gli accusati al patibolo], e non se ne poterono valere: *la sentenza era destino*: non poterono fare altro che dare a quelle parole la solennità dello scritto, e della testimonianza, per tentare di salvare con esse altri innocenti. (ASCI, p. 831)

L'uno e l'altro sopportarono quel lungo supplizio, quella serie e varietà di supplizi, con una forza che [...] non si saprebbe intendere, se non si sapesse che fu rassegnazione: quel dono che, nell'ingiustizia degli uomini, fa veder la giustizia di Dio, e nelle pene, qualunque siano, la caparra, non solo del perdono, ma del premio. L'uno e l'altro non cessaron di dire, fino all'ultimo, fin sulla rota, che *accettavan la morte* in pena de' peccati che avevan commessi davvero. *Accettar quello che non si potrebbe rifiutare!* parole che possono parer prive di senso a chi nelle cose riguarda soltanto l'effetto materiale; ma parole d'un senso chiaro e profondo per chi considera, o senza considerare intende, che ciò che in una deliberazione può esser più difficile, ed è più importante, *la persuasion della mente, e il piegarsi della volontà, è ugualmente difficile, ugualmente importante, sia che l'effetto dipenda da esso, o no;* nel consenso come nella scelta. (SCI, p. 841)

Nell'accettare consapevolmente, con "la persuasion della mente, e il piegarsi della volontà", la morte inflitta ingiustamente, gli imputati si riappropriano della loro vita sottraendola definitivamente all'arbitrio altrui.

Considerazioni conclusive

Quest'analisi sulle due redazioni della *Storia della Colonna Infame* presenta molteplici aspetti di notevole interesse. Primo fra tutti l'acquisizione graduale, all'interno della prima stesura, da parte di MANZONI, del ruolo della responsabilità dei giudici nel processo ai presunti untori. Nella frase innovativa "non era l'uomo del secento che ragionava così alla rovescia: era l'uomo della passione" risiede tutta la nuova consapevolezza del grado di responsabilità sia dei giudici, sia degli accusati. Questa consapevolezza libera MANZONI dal determinismo storico, antropologico e teologico. L'uomo non è più passivamente inserito in un "tempo di peste e d'ignoranza, di terrore e di credulità", né tanto meno è spinto inesorabilmente al male da una corruzione indelebile delle facoltà intellettive e volitive, come dimostra fra l'altro l'elisione dei due sintagmi sulla "stortezza degli intelletti" e sulla "debolezza della sua intelligenza" (nonostante quel che ne pensano i fautori di un MANZONI giansenista); né, infine, l'uomo è sottoposto ad un Dio il cui rapporto con l'esistenza del male costringe all'*aut-aut* di "negar la Provvidenza, o accusarla". L'uomo è semplicemente libero e MANZONI, nella concreta rielaborazione letteraria della vicenda storica del processo al cavaliere spagnolo Padilla, accusato ingiustamente come Piazza e Mora, ma trattato in modo diametralmente diverso, comprende che proprio qui, in questo uso volontario, da parte dei giudici di "due

pesi e due misure”, si può “trovare una norma, una misura per giudicare moralmente tutti”. Ed è questa ‘consapevolezza normativa’ frutto della parola “che offre intuiti al pensiero” della prima redazione, a diventare dominante nella redazione definitiva, fino a coinvolgere l’analisi dettagliata anche delle responsabilità degli accusati. Analisi condotta con grande coinvolgimento emotivo sia del lettore sia, ancor prima dell’autore, quando, come visto, MANZONI interroga la sua e la nostra coscienza sul dovere di dare una risposta chiara alla domanda di colpevolezza sugli accusati. Risposta ben sintetizzata nell’opposizione tra i due aggettivi sostantivati “sventurato” e “sciagurato” riferiti al Piazza. Ma è un’analisi che, come una lama tagliente, arriva nelle profondità dell’anima fino ad indagare la responsabilità finale degli accusati di fronte a Dio, nella loro piena accettazione della morte con “la persuasion della mente, e il piegarsi della volontà”. “È – sintetizza Paccagnini – un passaggio dai fatti e dalle azioni alle coscienze da parte di un MANZONI che, da soggetto narrante, si fa soggetto riflettente e interrogante, e narrante proprio mentre pratica tale via”¹⁶.

L’indagine su questi intimi dinamismi compositivi manzoniani ci schiudono un innovativo approccio ermeneutico all’opera manzoniana, in cui nell’esperienza letteraria non si cerca solo una realizzazione-concretizzazione di precedenti idee, ma una vera e propria ‘fucina di pensiero’. Le riflessioni sulla parola poetica *Del romanzo storico* sono scaturite da una concreta pratica letteraria all’interno della quale, come ha mostrato il confronto fra le due redazioni della *Colonna infame*, MANZONI ha sperimentato gli effetti di una parola che “offre intuiti al pensiero” ed estende la cognizione. Questo approccio allora potrebbe aprire la strada a nuovi e fecondi studi.

Gyöngyi Tatay

Massimo Bontempelli e la metafisica. Dalla pittura alla letteratura

Nel primo dopoguerra MASSIMO BONTEMPELLI elabora un programma per salvare la letteratura minacciata dagli effetti distruttivi del futurismo. È il movimento futurista che “dette fuoco a quegli elementi, detriti, filiazioni, ramificazioni minime, dell’ultima arte romantica”.¹ BONTEMPELLI trova utile la rottura con il passato ma si rende conto con preoccupazione del fatto che dal punto di vista letteraria “i periodi d’avanguardia corrispondono ai periodi morti, di produzione frammentaria, di decadenza e di preparazione”.² Si assume quindi il compito di creare una nuova letteratura tipicamente novecentista. Con una volontà “di reinvestire tutto il campo con un esame compiuto e unificatore, di risintetizzare in visione unitaria tutti i valori non consumati”³ nell’arte e nella filosofia, raccoglie ogni elemento adatto che potrà contribuire alla realizzazione di quell’integrità desiderata. Il nome del corrente e anche l’essenza del programma del novecentismo bontempelliano vengono dalla pittura: “il titolo Novecento (...) io lo avevo preso dai pittori che quattro anni prima s’erano riuniti in gruppo a Milano”.⁴ Comincia a costruire il suo mondo letterario in base alle conquiste avanguardie: “siamo i figli dell’antitesi tra lo spirito cubista e lo spirito futurista”.⁵

Proprio come il cubismo, anche lui utilizza forme geometriche per creare una realtà astratta e mentale perché “non si tratta che di fabbricarsi un centro, dei raggi, una circonferenza: anche qualche angolo (...) alcuni poliedri: insomma una geometria spirituale”.⁶ I suoi personaggi fungono da simboli in strani “problemi” filosofici. Non assomigliano più a modelli in carne ed ossa, anzi, l’autore li disegna in macchie e in linee come le figure dei fumetti, quindi può succedergli qualunque cosa. Vediamo veramente, per esempio, la figlia della notte dileguarsi alla luce del giorno: “la spalla cominciò a cancellarsi scavata in arco come quando si brucia l’orlo di una carta leggera col fuoco d’una sigaretta”.⁷ Oppure, ad un certo punto, l’aspetto incredibilmente grottesco dell’eroina comincia a vivere una vita autonoma: “il volto un mucchio depresso di rughe cavernose ove s’aprivano come buchi orridi le narici nere e la bocca sconfinatamente squarciata in un ghigno”,⁸ un’esperienza che darà libero passaggio ai timori inconsci dell’eroe. A volte la figura subisce una metamorfosi quasi alla Picasso: “Il suo collo s’eresse, la faccia da dolce che era s’incavò di solchi tenebrosi, la sua fronte si ingrandì, i suoi capelli turbinarono”.⁹ Spesso l’autore attribuisce un potere magico al personaggio mettendo però tutto in caricatura: “dalla sua bocca periodi foschi

1 M. BONTEMPELLI, *L’avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974, p.94.

2 *Ivi*, p. 96.

3 *Ivi*, p. 95.

4 *Ivi*, p. 512.

5 *Ivi*, p. 21.

6 *Ivi*, p. 18.

7 BONTEMPELLI, *Miracoli*, Mondadori, Milano 1958, p.182.

8 *Ivi*, p.12.

9 *Ivi*, p.190.

irruendo s'arrotondavano verso il soffitto, s'incurvavano a scoppiare ai miei piedi come una tempesta".¹⁰

Vediamo dunque che le novelle di BONTEMPELLI sono molto enigmatiche. Il lettore le guarda perplesso proprio come lo farebbe davanti ai quadri di certe pitture astratte. Quei racconti trattano problemi filosofici e spirituali delineando certi rapporti umani. Però l'autore lascia incomprensibili punti vuoti nell'azione, non ci fornisce delle spiegazioni necessarie riguardante i motivi dei personaggi, e tutto questo per metterci in difficoltà. Ci sono delle aperture nel tessuto delle connessioni. Rimaniamo incerti, non capiamo perché quella storia abbia quel strano fine. Mettendo spiegazioni su spiegazioni possiamo perderci nel labirinto dell'opera ed inciampati negli intrighi siamo caduti nella trappola. Dopotutto, mentre il lettore cerca di colmare le lacune, diventerà inevitabilmente anche lui uno degli autori dell'opera.

Gli eventi si svolgono molto spesso in grandi città moderne. La città di BONTEMPELLI è il modello della civiltà contemporanea. È un labirinto pericoloso e insieme il simbolo letterario dell'alienazione. Secondo la visione di BONTEMPELLI, la civiltà moderna rischia di finire in un cataclisma. L'atmosfera dei racconti diventa sempre più soffocante, l'angoscia inspiegabile può aumentarsi fino a raggiungere un grado insopportabile: "Nessuno più sapeva perché gridasse. Tutti s'agitavano per non precipitare in un baratro vuoto. Un morso lungo afferrò i cuori e li strinse".¹¹ In un locale notturno vediamo dimenarsi una folla che si comporta come animali selvaggi chiusi in gabbia, l'uomo è incarcerato nel mondo da lui creato. Luci e rumori allucinanti fanno di tutto per distrarre la mente e per far dimenticare i gravi sentimenti di oppressione. Muovendo in uno spazio strettissimo, alla fine l'individuo diventa un elemento insignificante di quella folla. Gli eroi si dibattono presi nella rete dei rapporti, trovano difficilmente soluzioni nelle assurde relazioni umane. Ma la cosa più inquietante è che per l'uomo di massa queste condizioni sono ormai ovvie e del tutto naturali. Non è capace di veder chiaro e di riconoscere il fatto di esser diventato lui stesso un oggetto d'uso cioè una cosa liberamente manipolata.

Questa persona degradata sarà simboleggiata dal manichino nei quadri dei pittori metafisici e nelle opere letterarie o teatrali dell'epoca. Anche per BONTEMPELLI è un simbolo molto importante. Le marionette e i burattini messi in scena l'aiutano ad evitare di cadere nella vecchia trappola del naturalismo. Ma l'autore non si rassegna di questa indegna condizione umana e, al pari dei surrealisti, vuole svegliare ed educare in qualche modo la gente, per ritrovare una dignità perduta, per "ritrovare l'Uomo, sicuro d'essere sè e non altri: da questa certezza egli riavrà il senso della sua responsabilità".¹² Si tratta di ricostruire l'equilibrio dentro e fuori, sperando che l'armonia riconquistata nell'animo di un'umanità positivamente trasformata potrà creare un vero morale universale. Nella mitologia si può trovare gli esempi necessari che possono essere contrapposti al presente corrotto. La letteratura è uno strumento di questa lotta e nello stesso tempo ne trae vantaggi: "L'arte dello scrivere non può oggi salvarsi se non tornando ai suoi più antichi quadri".¹³ Secondo le intenzioni di BONTEMPELLI, nasceranno nuove favole e nuovi miti in cui l'uomo moderno rivivrà le avventure degli eroi dei nostri giorni e così quei miti moderni risolveranno tutti i nostri problemi.

10 *Ibidem.*

11 *Ivi*, p.141.

12 M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974, p.45.

13 *Ivi*, p.105.

1. Una metafisica-arte

Occorrono eventi impressionanti o addirittura terrifici per farci dimenticare le abitudini quotidiani. Il surrealismo fa di tutto per sbalordire la gente e per costringerla a cambiare mentalità. BONTEMPELLI segue le orme dei futuristi e dei surrealisti quando esige un pubblico rinnovato per l'arte di una futura epoca più sana. A loro volta, i surrealisti francesi ammirano i quadri metafisici di GIORGIO DE CHIRICO, del pittore che sulla tela realizza quel mondo sognato che cercano di esprimere anche loro. La bella illusione del mondo dei sogni è, secondo NIETZSCHE, la condizione per tutte le arti figurative e per la poesia.¹⁴ Le opere di NIETZSCHE sono state fonti inesauribili, ispiravano moltissime opere del secolo ventesimo. Per i pittori metafisici la metafisica-arte di NIETZSCHE è un modello eccellente. NIETZSCHE vede il più alto compito della vita nell'arte che è una vera attività metafisica.¹⁵ Nel realismo magico di BONTEMPELLI la parola 'magia' contiene forse una simile concezione dell'arte. Lui mette i poeti al posto dei maghi antichi, visto che la magia "in istretto senso non è che arte allo stato grossolano".¹⁶

Per dare un nome al suo corrente letterario, usa espressioni diverse, lo chiama novecentismo o metafisica o realismo magico. Queste espressioni vengono tutte dalla pittura. Il realismo magico in pittura come in letteratura circonda con un atmosfera mistica le cose quotidiane, proietta la concreta realtà sensibile in una dimensione spirituale. In NIETZSCHE leggiamo che ogni vita si basa sull'illusione, sull'arte, ogni vita è questione di punti di vista e di perspective.¹⁷ Secondo lui basta un'angolatura insolita dello sguardo e già vedremo sfumati e trasformati i dettagli degli oggetti lontani, e pare di avere la visione di un pittore moderno quando descrive cose in parte spostate che permettono solo punti di vista prospettivi.¹⁸ La superficie degli oggetti ben conosciuti diventa poi trasparente e così i giorni comuni prenderanno un aspetto enigmatico e poetico. Vedremo che dietro la realtà banale della nostra vita quotidiana si nasconde un'altra, una realtà spirituale.

La concezione di NIETZSCHE dell'arte e della vita – la sua estetica creativa – ha fatto strada per l'intera avanguardia. L'autore stesso dichiara che nella *Nascita della tragedia* si nasconde una metafisica-arte.¹⁹ Non sopporta più la concezione tradizionale di un'arte che s'offre in modo passivo ai visitatori sempre meno artisti, ma vuole un'arte attiva che crea delle novità continuamente in ogni campo della vita. L'arte che aspira alla perfezione – dice NIETZSCHE –, corregge il mondo imperfetto tramite il suo potere magico. Possiamo conoscerci meglio quando finalmente riusciamo a guardarci dall'esterno e a vederci da una distanza artistica²⁰ – scrive NIETZSCHE nella *Gaia scienza*.

Lo sviluppo dell'arte è legato in NIETZSCHE al rapporto Apollo-Dioniso. Apollo e Dioniso rappresentano due mondi diversi: un mondo di sogni e d'ebbrezza e un altro, quel mondo delle arti figurative. A proposito di Apollo, cita SCHOPENHAUER che descrive l'uomo ingarbu-

14 F. NIETZSCHE, *A tragédia születése*, Magvető, Budapest 2003, p.26.

15 *Ivi*, p.29.

16 M. BONTEMPELLI, *op. cit.*, p.47.

17 F. NIETZSCHE, *op. cit.*, p.16.

18 F. NIETZSCHE, *A vidám tudomány*, Holnap, Budapest 1997, p.215.

19 F. NIETZSCHE, *A tragédia születése*, p.8.

20 F. NIETZSCHE, *A vidám tudomány*, p.135.

gliato nel velo della Maia.²¹ L'idea dionisiaca rievoca l'antica unità umana, un legame uomo-uomo e un legame uomo-natura. Le fonti artistiche di Apollo e di Dioniso sembrano contrarie, ma senza il furore dionisiaco, Apollo s'indebolisce, diventa quell'Apollo pallido e debole che sta nelle *Muse inquietanti*²² di DE CHIRICO. NIETZSCHE più tardi sostituisce la contrapposizione della coppia Dioniso-Apollo – dei che fanno pace per eliminare il dolore – con la coppia complementare più enigmatica Dioniso-Arianna,²³ e in questo modo sposta l'accento dal conflitto degli dei alla relazione tra la natura e l'animo umano.

La bella addormentata è una novella chiave di BONTEMPELLI per diversi punti di vista. Anche il luogo è caratteristico: "il caffè pieno di fumo" sembra una palude dove il viandante inciampa in serpenti fatti di "spire di vapori pesanti che uscendo dai boccali e dalle bocche dei bevitori di birra scivolavano sui marmi, grondavano a terra e vi strisciavano come serpenti annoiati".²⁴ Ci troviamo una rappresentazione astratta del cameriere che è un pezzo caratteristico dell'iconografia di BONTEMPELLI: "Da esso sparato uscivano da una parte e dall'altra due maniche nere verso il cielo come biforcanti rami d'un albero spogliato dal verno".²⁵ Siamo nel regno delle favole moderne dove *La bella Addormentata* russa sul tavolo del caffè dormendo il suo sogno eterno.

Quel sogno interminabile appare anche nel *Pomeriggio di Arianna*²⁶ di DE CHIRICO. La statua di una Arianna addormentata giace in un deserto di pietra e di cemento, in una periferia con ciminiere orribili mentre dietro si vede un veliero che sta allontanando. Arianna che rappresenta l'anima umana qui rimane sola la seconda volta. Sappiamo di lei che prima è stata abbandonata da Teseo che in NIETZSCHE rappresenta "il superuomo".²⁷ Secondo la tradizione mitologica Dioniso salva e sposa Arianna. Dioniso è il dio dei liberi istinti, è l'alternarsi e l'unità, la pienezza della vita e della morte. Dovrebbe presentarsi e scomparire improvvisamente, sprofondarsi in mare e comparire in una barca. La sua presenza significherebbe una pace fatta tra la natura e l'uomo. Ma nella città di DE CHIRICO l'eroina aspetta invano, forse non la sveglierà più il dio della natura selvaggia. Qui la natura è svanita e forse manca la vita stessa perché Dioniso è lontano.

Se vogliamo trovare le tracce dell'influenza della pittura metafisica di DE CHIRICO nelle opere BONTEMPELLI, basta leggere *Un dramma nella notte*: in questa novella l'eroe entra in una piazza che sembra essere dipinta da DE CHIRICO: "Le prospettive della piazza erano fatte di immensi paraventi simmetrici con sfilate di finestre nere e cieche".²⁸ In BONTEMPELLI la città artificiale è contaminata e rumorosa, oppostamente la natura è pura e santa. Si sente ancora la voce della natura che fa eco da un mondo sconosciuto, ma questa voce è sempre più debole. Senza la natura questo mondo artificiale sarà rovinato – questo è dichiarato nel concetto di cataclisma dell'autore. Nel suo caffè pieno di fumo invece succede un miracolo: si festeggiano le nozze della *Bella Addormentata*. Si realizza l'unificazione Dioniso-Arianna, cioè quella della natura con l'anima incosciente. La loro unità significa la gloria della na-

21 F. NIETZSCHE, *A tragédia születése*, p.29.

22 C. KLINGSÖHR-LEROY, *Szürrealizmus*, Tachen/Vince, Köln 2005, p.35.

23 G. DELEUZE, *Nietzsche és a filozófia*, Holnap, Budapest 1999, p.32.

24 M. BONTEMPELLI, *L'amante fedele*, Mondadori, Milano 1966, p.97.

25 *Ibidem*.

26 J. KARAFIÁTH, *Szürrealizmus*, Raabe Klett, Budapest 1999, p.112.

27 R. SAFRANSKI, *Nietzsche Szellemi életrajz*, Európa, Budapest 2002, p.286.

28 M. BONTEMPELLI, *Miracoli*, p.176.

tura e anche dell'immaginazione: "Immaginazione è arte, avventura è filosofia: Omero e Pitagora"²⁹ – dice il credo dell'autore.

2. Filosofia e tradizione mistica

Precedendo ogni altra teoria in questo campo, BONTEMPELLI elabora il programma del realismo magico europeo in basi filosofiche e spirituali. "Se mi facesse comodo credere alla metempsicosi, vorrei riceverla delle proprie mani di Pitagora"³⁰ – dichiara. Fra i suoi autori preferiti c'è anche PLATONE che, a sua volta, prende la dottrina della rievocazione in Pitagora e con lui arriviamo all'orfismo. Ma BONTEMPELLI costruisce una propria mitologia.

All'inizio del secolo ventesimo per lui comincia una nuova epoca con nuove barbarie. Qui vuole ritrovare la freschezza e la forza degli inizi mitologici. Nel *Mistero del Mezzogiorno* la santità del momento del mezzogiorno suscita un sentimento d'eternità, "si attua di mezzogiorno in mezzogiorno la Storia Sacra del Mondo".³¹ L'uomo non può commemorare la fine del mondo – dice –, ma può anticiparla con un rito celebrale quando il sole sembra fermarsi in cielo. Allora "tutto si ferma immobile sul mondo, che in quell'attimo è morto alla vita caduca".³² Uno sguardo cosmico vede il tessuto del mondo nella sua unità, quel tessuto è fatto di persone immobili e mobili. Tutto entra nel santo tempo mitologico, nell'attimo rituale dell'eterno mezzogiorno che comprende il passato il presente e il futuro. "Allora il Tempo e Mondo saranno finiti e tutti rimarremo fasciati per l'eternità nell'attonimento che è il destino serbato alla vita".³³

L'immenso mezzogiorno (der große Mittag) è una delle espressioni chiave del *Zarathustra* di NIETZSCHE, un suo titolo primario e poi cambiato: Mezzogiorno ed Eternità (Mittag und Ewigkeit).³⁴ L'immenso mezzogiorno, secondo il *Zarathustra*, è quello quando l'uomo arriva alla metà della sua strada e si ferma tra *l'animale e il superuomo*.³⁵ Ma probabilmente NIETZSCHE ha visto in SCHOPENHAUER l'immagine del tempo rappresentata da un cerchio che gira eterno. Per SCHOPENHAUER il presente è il mezzogiorno eterno, ma poi la vita si scioglie nel Sole eterno e quindi diventiamo noi il Mezzogiorno eterno.³⁶ Cercando le origini del santo mezzogiorno giungiamo finalmente alle scritture sacre della filosofia dell'India antica. Le parole delle *Upanishad* ci fanno sapere che arriverà il giorno quando il sole non spunterà né tramonterà più, ma rimane in mezzo. Quindi si può raggiungere la vita eterna perché per quelle persone che conoscono la dottrina segreta di Bramano, non spunta e non tramonta il Sole e loro avranno il giorno in eternità.³⁷

BONTEMPELLI crea nelle sue opere un territorio in cui si realizza l'unità dell'arte e della filosofia, dove "l'azione è fatta di contemplazione", e l'autore può seguire le orme di DANTE e

29 M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, p.504.

30 *Ivi*, p. 23.

31 M. BONTEMPELLI, *Miracoli*, p.242.

32 *Ivi*, p.244.

33 *Ivi*, p.245.

34 F. NIETZSCHE, *Így szólott Zarathustra*, Osiris, Budapest 2001, p.427.

35 *Ivi*, p.98.

36 R. SAFRANSKI, *op. cit.*, p.207.

37 *A hindu filozófia szentiratai. Upanisadok*. 3. fejezet, 11. szakasz, Elektronikus Könyvtár.

di PLATONE insieme a quelle “delle *Upanishad*, dei poemi presocratici, del *Cantico delle Creature*, dei quattro Vangeli, del *Covo delle Mummie* di Ruysch, di *Ecce homo*, del *Tao-te-king*, dell’*Ecclesiaste*”.³⁸ La filosofia e la letteratura trasmettono segreti messaggi spirituali, l’arte e la letteratura sono strumenti che insegnano la teologia e la metafisica o la dottrina della redenzione d’iniziazione. I riti dell’iniziazione servono a rivelare l’esistenza di un mondo trascendente. Oggi gli elementi di quella sceneggiatura sono entrati come motivi nella letteratura.

Motivi d’iniziazione si trovano in parecchie opere di BONTEMPELLI. In un giorno i suoi eroi lasciano la loro vita quotidiana. Forse per un’unica notte soltanto ma prendono una via mistica cercando se stessi e la ragione dell’esistenza. Uno decide di seguire i pellegrini, l’altro parte da solo verso luci sconosciute perché lo chiama un’enigmatica voce notturna. Vediamo il personaggio lasciare tutto dietro di lui e arrivare alle soglie della totale libertà e felicità. Qualcosa chiama ed attrae quegli eroi, o forse sentono solo un vano desiderio di scoprire nuove cose, nuovi territori.

All’inizio di questi racconti d’iniziazione l’ambiente è una banale realtà, vediamo la città, case e piante abituali. Proseguendo poi il suo cammino, il personaggio percepisce uno spazio sempre più astratto che diventa finalmente una carta geografica. L’ambiente è il luogo e lo strumento dell’iniziazione: i sentieri biforcanti fanno un labirinto e nascondono trappole pericolose. Ad un certo punto il lettore deve riconoscere che il mondo esterno dell’eroe è ormai organizzato dal suo psiché, le cose sono correlativi oggettivi e indicano il funzionamento mentale del personaggio. Il viaggio diventa un pellegrinaggio attraverso i regni dell’animo, in un paesaggio simbolico. Gli eroi non riescono mai a oltrepassare i confini del proprio psiché. Lottano duramente contro debolezze e timori poi, ad un certo punto, abbandonano la ricerca mentre rimane all’oscuro anche l’originale scopo del viaggio. Il giorno dopo l’eroe si sveglia e si trova nello stesso posto dove si è addormentato, quindi in apparenza nulla è cambiato. Vediamo che il mondo di BONTEMPELLI e quello di BORGES si assomigliano molto.

Un altro tipo delle prove iniziatiche è una morte rituale seguita poi dalla cosiddetta rinascita della persona iniziata. *Nembo*, un dramma di BONTEMPELLI per esempio, rimane del tutto incomprensibile se non conosciamo quel complesso di riti africani descritto da Mircea ELIADE nel libro di *Nascita mistica*.³⁹ In Africa esistono riti che servono forse ancor oggi ad isolare e difendere la gente durante periodi di epidemie: le persone si chiudono nella foresta, si dice che sono morti *ndembo*, per ritornare, dopo un certo periodo, nella vita normale. La morte iniziatica è necessario per poter cominciare una vita spirituale. La morte può essere simboleggiata anche dalla notte tenebrosa delle vie che conducono verso le profondità della terra.

Anche l’eroe di BONTEMPELLI entra in quel corridoio e scende deciso verso un aldilà incerto. Ma l’aldilà non è soltanto il paese degli morti. Oggi sappiamo ormai che è un regno dove si trovano anche le fonti della saggezza occulta. Il luogo rappresenta uno stato trascendente che è raggiungibile solo in modo spirituale. Ci vuole dunque la libertà dello spirito e con il pensiero senza limiti possiamo liberarci dalle leggi della materia – spiega l’autore – e alla fine avremo un potere magico anche sulla vita: “la grande avventura dell’uomo è il pensiero; è muovere il creato secondo la necessità del proprio spirito, è inventare il Fedone, o

38 M. BONTEMPELLI, *L’avventura novecentista*, p.309.

39 M. ELIADE, *Misztikus születések*, Európa, Budapest 1999, p.144.

Zaratustra".⁴⁰ Ma abbiamo bisogno di un equilibrio psichico e per raggiungerlo dobbiamo unire la realtà esterna e quella interna.

Il mondo immaginario ha quindi la stessa importanza nella vita che, di solito, attribuiscono alla realtà concreta. È l'immaginazione che cambierà il mondo: "Immaginazione è modificare il mondo esteriore, che è tanto bello, secondo un nostro ritmo interiore, che è ancora più bello; costruire sopra l'Acropoli il Partenone".⁴¹ La libertà dello spirito è indispensabile anche per GIORGIO DE CHIRICO e per ogni autore di tutti i tempi. Però BONTEMPELLI ha il coraggio di dichiarare chiaro l'opinione secondo la quale la concezione utilitaria della società industriale non sarà una via senza uscita. Protesta contro l'idea stereotipata che loda lo sviluppo tecnico e lo considera il valore decisivo della nostra epoca. Secondo la sua visione la nostra sarà un'epoca quando l'orizzonte spirituale si amplia in misura prima inimmaginabile: "Insomma, l'epoca nostra è quella in cui si vorrà superare la contraddizione tra Oriente e Occidente, contraddizione onde è nata la storia politica ed etica della umanità".⁴² Da una simile soluzione dipende forse il destino dell'umanità, e vedremo in futuro se in questo senso BONTEMPELLI può essere considerato un vero veggente o solo un sognatore di utopie.

Bibliografia

A hindu filozófia szentiratai. Upanisadok. 3. fejezet, 11. szakasz, Elektronikus Könyvtár.

BONTEMPELLI, M., *L'amante fedele*, Mondadori, Milano 1966.

BONTEMPELLI, M., *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1974.

BONTEMPELLI, M., *Miracoli*, Mondadori, Milano 1958.

DELEUZE, G., *Nietzsche és a filozófia*, Holnap, Budapest 1999.

ELIADE, M., *Misztikus születések*, Európa, Budapest 1999.

KARAFIÁTH, J., *Szürrealizmus*, Raabe Klett, Budapest 1999.

KLINGSÖHR-LEROY, C., *Szürrealizmus*, Tachen/Vince, Köln, 2005.

NIETZSCHE, F., *A tragédia születése*, Magvető, Budapest 2003.

NIETZSCHE, F., *A vidám tudomány*, Holnap, Budapest 1997.

NIETZSCHE, F., *Így szólott Zarathustra*, Osiris, Budapest 2001.

PASSUTH, K., *Giorgio de Chirico*, Corvina, Budapest 1973.

SAFRANSKI, R., *Nietzsche Szellemi életrajz*, Európa, Budapest 2002.

40 M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, p.504.

41 *Ivi*, p.503.

42 *Ivi*, p.203.s

Andrea Zsiros

Passione profana. La storia della sofferenza di Pinocchio in prospettiva biblica

In questo mio studio vorrei analizzare le tracce dell'essere *imago Christi* di Pinocchio. Sebbene questa mia affermazione possa causare un'indignazione anche più grande di quella dell'analogia tra Geppetto e il Padre,¹ credo che valga la pena analizzare il romanzo intertestualmente anche da questo punto di vista perché ci sono tantissimi punti di contatto tra il romanzo di COLLODI e la *Bibbia*.

Prima di tutto si deve esaminare cosa dice la teologia, esattamente la cristologia della persona di Gesù. KARL-HEINZ MENKE² cita E. DREWERMANN quando definisce Gesù „persona assoluta“, similmente a Dio, e poi spiega in che consiste il suo essere il Figlio di Dio: in fiducia totale verso il potere creativo che da Gesù viene chiamato „Padre“. Da DAVID FRIEDRICH STRAUSS prende l'affermazione che in Gesù scopre il palesarsi di una coscienza di essere il Figlio di Dio.

Si vede che tra Geppetto e Pinocchio c'è lo stesso rapporto esistente tra il Padre e il Figlio. Se cioè Geppetto è „imago Dei“, da questo risulta che Pinocchio è „imago Christi“. Questo si comprende dal fatto che Geppetto è falegname come San Giuseppe, fidanzato di Maria Vergine. Come nella *Bibbia* il Padre e il Figlio si conoscono perfettamente, è così anche per Geppetto e Pinocchio. Il Figlio dipende totalmente dal Padre, ma il Padre ha regalato al Figlio tutto ciò che aveva.³ Pinocchio, senza dubbio, ha bisogno di Geppetto, che in una parte del romanzo dà al burattino le sue ultime pere e vende la sua casacca per poter comprargli l'abecedario. Il brano che segue rafforza questa somiglianza:

Arlecchino e Pulcinella da principio esitarono; ma impauriti da un'occhiataccia del loro padrone, obbedirono: e dopo poco tornarono in cucina, portando sulle braccia il povero Pinocchio, il quale, divincolandosi come un'anguilla fuori dell'acqua, strillava disperatamente:

- Babbo mio, salvatemi! Non voglio morire, non voglio morire!...⁴

Nel Vangelo secondo Matteo si possono leggere le seguenti frasi:

Da mezzogiorno fino alle tre del pomeriggio si fece buio su tutta la terra. Verso le tre, Gesù gridò a gran voce: „Eli, Eli, lemà sabachtàni?“, che significa: „Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?“. (Matteo 27, 45-46)

- 1 ANDREA ZSIROS, „Ósi elemek és jelképek Carlo Collodi Pinocchiójában“, in *Italianistica Debreceniensis*, XIII, pp.114-116.
- 2 KARL-HEINZ MENKE, *Krisztus a létezés értelme. Krisztológia a relativizmus korában*, Paulus Hungarus-Kairosz, Budapest 2002, p.81.
- 3 PÉTER NEMESHEGYI, *A Szentháromság*, Róma 1974.
- 4 CARLO COLLODI, *Le avventure di Pinocchio – Pinocchio kalandjai* (traduzione di FERENC SZÉNÁSI), Noran, Budapest 1999, p.66.

Come si vede, la storia di Pinocchio prende la sofferenza e la persona sofferente prega il suo Creatore, suo Padre. In tutte e due le storie si trova la situazione di agonia, perché Gesù pregava così sulla croce, Pinocchio quando Mangiafuoco voleva mangiarlo.

Anche la morte affrontata per gli altri rende Pinocchio simile a Gesù:

Pinocchio, alla vista di quello spettacolo straziante, andò a gettarsi ai piedi del burattinaio e piangendo direttamente e bagnandogli di lacrime tutti i peli della lunghissima barba, cominciò a dire con voce supplichevole:

— Pietà, signor Mangiafuoco!...

— Qui non ci son signori! — replicò duramente il burattinaio.

— Pietà, signor Cavaliere!...

— Qui non ci son cavalieri!

— Pietà, signor Commendatore!...

— Qui non ci son commendatori!

— Pietà, Eccellenza!...

A sentirsi chiamare Eccellenza il burattinaio fece subito il bocchino tondo, e diventato tutt'a un tratto più umano e più trattabile, disse a Pinocchio:

— Ebbene, che cosa vuoi da me?

— Vi domando grazia per il povero Arlecchino!...

— Qui non c'è grazia che tenga. Se ho risparmiato te, bisogna che faccia mettere sul fuoco lui, perché io voglio che il mio montone sia arrostito bene.

— In questo caso, — gridò fieramente Pinocchio, rizzandosi e gettando via il suo berretto di midolla di pane, — in questo caso conosco qual è il mio dovere. Avanti, signori giandarmi! Legatemi e gettatemi là fra quelle fiamme. No, non è giusta che il povero Arlecchino, il vero amico mio, debba morire per me!⁵

In questa parte si trova la storia di Gesù molto nascosta: il potere superiore arrabbiato con il mondo, l'intervento e la pietà.

La successiva analogia si scopre nel seguente punto della storia: „E cavato fuori due coltellacci lunghi lunghi e affilati come rasoi, zaff... gli affibbiarono due colpi nel mezzo alle reni”.⁶ Nel Vangelo secondo Giovanni si legge:

Venuti però da Gesù e vedendo che era già morto, non gli spezzarono le gambe, ma uno dei soldati gli colpì il fianco con la lancia e subito ne uscì sangue e acqua. Chi ha visto ne dà testimonianza e la sua testimonianza è vera e egli sa che dice il vero, perché anche voi crediate. Questo infatti avvenne perché si adempisse la Scrittura: Non gli sarà spezzato alcun osso. E un altro passo della Scrittura dice ancora: Volgeranno lo sguardo a colui che hanno trafitto. (Giovanni 19, 33-37)

Come si vede, tra la storia di Pinocchio e *la Bibbia* si trovano di nuovo tantissime somiglianze. Questo potrebbe indignare il lettore se non ci fosse che gli assassini non possono passare il burattino da parte a parte. Come Geppetto è una „imago Dei” imperfetta, così anche Pinocchio è una „imago Christi” ancora più imperfetta. Nel sommario del capitolo 33° si legge:

5 COLLODI, *op. cit.*, pp.70-72.

6 *Ivi*, p.104.

Diventato un ciuchino vero, è portato a vendere, e lo compra il direttore di una compagnia di pagliacci per insegnargli a ballare e a saltare i cerchi; ma una sera azzoppisce e allora lo ricompra un altro, per far con la sua pelle un tamburo.⁷

Alla fine del capitolo si legge:

Fatto sta che il compratore, appena pagati i venti soldi, condusse il ciuchino sopra uno scoglio ch'era sulla riva del mare; e messogli un sasso al collo e legatolo per una zampa con una fune che teneva in mano, gli dié improvvisamente uno spintone e lo gettò nell'acqua. Pinocchio, con quel macigno al collo, andò subito a fondo; e il compratore, tenendo sempre stretta in mano la fune, si pose a sedere sullo scoglio, aspettando che il ciuchino avesse tutto il tempo di morire affogato, per poi levargli la pelle.⁸

Anche queste azioni mostrano somiglianze con la passione di Gesù: in questa storia Giuda tradisce Gesù per 30 monete d'argento, e nella passione di Cristo si può leggere che i soldati romani si spartiscono i vestiti di Gesù. Ne *Le avventure di Pinocchio* il compratore vuole acquistare il „vestito“, cioè la pelle di Pinocchio. C'è un altro parallelismo in questo punto: Pinocchio muore come asino e risorge alla vita di burattino. Come se si leggesse di nuovo *la Bibbia*: come Gesù morì, poi risorse allo stato precedente, cioè alla vita umana, così muore Pinocchio come asino, risorge come un burattino e poi viene l'“ascensione“, cioè diventa di rango uguale a Geppetto.

L'umiliazione è un'altra somiglianza tra le due storie: a Gesù danno una canna e corona di spine, Pinocchio viene trattato come un animale. Anche il tema della rottura della gamba si conosce da questa storia. Nel romanzo si trovano le seguenti frasi:

Pinocchio si provò due o tre volte: ma ogni volta che arrivava davanti al cerchio, invece di attraversarlo, ci passava più comodamente di sotto. Alla fine spiccò un salto e l'attraversò: ma le gambe di dietro gli rimasero disgraziatamente impigliate nel cerchio: motivo per cui ricadde in terra dall'altra parte tutto in un fascio. Quando si rizzò, era azzoppito, e a malapena poté ritornare alla scuderia.

- Fuori Pinocchio! Vogliamo il ciuchino! Fuori il ciuchino! - gridavano i ragazzi dalla platea, impietositi e commossi al tristissimo caso. Ma il ciuchino per quella sera non si fece rivedere. La mattina dopo il veterinario, ossia il medico delle bestie, quando l'ebbe visitato, dichiarò che sarebbe rimasto zoppo per tutta la vita. Allora il direttore disse al suo garzone di stalla:

- Che vuoi tu che mi faccia d'un somaro zoppo? Sarebbe un mangiapane a ufo. Portalo dunque in piazza e rivendolo.⁹

Al lettore viene in mente di nuovo la passione di Cristo. Nel Vangelo secondo Giovanni si legge così:

Era il giorno della Preparazione e i Giudei, perché i corpi non rimanessero in croce durante il sabato (era infatti un giorno solenne quel sabato), chiesero a Pilato che fossero loro spezzate le gambe e fossero portati via. Vennero dunque i soldati e spezzarono le gambe al primo e poi all'altro che era stato crocifisso insieme con lui. Venuti però da

7 *Ivi*, p.278.

8 *Ivi*, p.292.

9 *Ivi*, pp.290-292.

Gesù e vedendo che era già morto, non gli spezzarono le gambe, ma uno dei soldati gli colpì il fianco con la lancia e subito ne uscì sangue e acqua.

Chi ha visto ne dà testimonianza e la sua testimonianza è vera e egli sa che dice il vero, perché anche voi crediate. Questo infatti avvenne perché si adempisse la Scrittura: Non gli sarà spezzato alcun osso. (Giovanni 19, 31-36)

In questa parte diventa chiaro che Pinocchio non può essere un „imago Christi” perfetto: nei punti più importanti della storia gli succede il contrario di quello che accade a Gesù. L'eroe cade in tutte e due le storie.

Pinocchio assomiglia a Cristo anche quando salva la vita di Geppetto:

Nel grand'urto della caduta la candela si spense, e padre e figliuolo rimasero al bujo.

— E ora?... — domandò Pinocchio facendosi serio.

— Ora, ragazzo mio, siamo bell'e perduti.

— Perché perduti? Datemi la mano, babbino, e badate di non sdruciolare!...

— Dove mi conduci?

— Dobbiamo ritentare la fuga. Venite con me e non abbiate paura. —

Ciò detto, Pinocchio prese il suo babbo per la mano: e camminando sempre in punta di piedi, risalirono insieme su per la gola del mostro: poi traversarono tutta la lingua e scavalcarono i tre filari di denti. Prima però di fare il gran salto, il burattino disse al suo babbo:

— Montatemi a cavalluccio sulle spalle e abbracciatemi forte forte. Al resto ci penso io. —

Appena Geppetto si fu accomodato per bene sulle spalle del figliolo, il bravo Pinocchio, sicuro del fatto suo, si gettò nell'acqua e cominciò a nuotare. Il mare era tranquillo come un olio: la luna splendeva in tutto il suo chiarore e il Pesce-cane seguiva a dormire di un sonno così profondo, che non l'avrebbe svegliato nemmeno una cannonata.¹⁰

Come si è detto, questo stato di Pinocchio è simile a quello del Cristo risorto dalla morte: l'ascensione di Gesù viene dopo, similmente a questo Pinocchio non è ancora un essere umano. Pinocchio salva la vita di Geppetto che qui appare come un uomo fallibile che ha bisogno dell'aiuto „divino”.

Non si può decidere chi è più „divino”, Geppetto o Pinocchio: tutte e due le figure hanno delle caratteristiche umane e divine che non si possono dividere chiaramente. Il rapporto tra Geppetto e Pinocchio cioè è l'allegoria di quello tra il Padre e il Figlio. Nella *Bibbia* l'unità del Padre e del Figlio si compie quando si comincia a chiamare Cristo con il nome *Theos*, ne *Le avventure di Pinocchio* invece quando Pinocchio diventa un essere umano, simile a Geppetto.

Ma se Pinocchio è „imago Christi”, ci si potrebbe chiedere chi sono i rappresentanti delle altre figure della passione biblica. Si può dire che Mangiafuoco è „Pilato” perché dopo un certo tempo lui non vuole uccidere il burattino. Egli è un rappresentante anche più imperfetto di Pilato di quanto Pinocchio lo sia di Cristo o Geppetto del Padre, perché dopo un certo punto gli succede tutto in modo contrario: Pilato prima non vuole crocifiggere Pinocchio ma dopo lo fa, Mangiafuoco invece prima vuole uccidere Pinocchio e poi ne ha pietà. Si vede anche qui che la storia di Pinocchio non è scevra di profondità filosofiche, anzi, dietro la storia infantile si nasconde un significato molto profondo.

¹⁰ *Ivi*, pp.316-318.

Gizella Börcsök Slama

Bologna 2000 – Città Europea della Cultura

Per spiegare in breve che cosa significa *Bologna 2000 – Città europea della cultura*, mi sia lecito citare le parole di Romano Prodi:

Manifestazioni come „Bologna 2000” sono importantissime, non solo sul piano locale e nazionale, ma anche a livello europeo, testimoniando nel modo più evidente che l’Europa è qualcosa di più di un’unione economica dettata dalla comunanza di interessi – è anche e anzitutto il frutto di una ricchissima e variegata realtà culturale.

Proprio la diversità culturale, del resto, è la vera essenza dell’Europa, di quella „unità nella diversità” che ci contraddistingue e che costituisce la forza motrice dell’Unione. In questa Europa, l’Italia occupa indubbiamente un ruolo di primo piano, e Bologna è una delle città italiane che meglio esprime questo primato.

Non è semplice orgoglio campanilistico a dettarmi queste considerazioni: Bologna ha sempre contribuito attivamente alla definizione di una cultura europea (e lo testimonia la sua università, una delle più antiche e prestigiose d’Europa). Il ricchissimo programma culturale di “Bologna 2000”, tuttavia, dimostra che la città non si limita a vivere delle glorie passate, ma è costantemente all’avanguardia nell’arte e nella cultura, in ambito italiano e internazionale.

Il lusinghiero bilancio della manifestazione è per me motivo di particolare orgoglio, come bolognese d’adozione, ovviamente, ma anche come Presidente della Commissione europea: l’arte e la cultura sono infatti i canali ideali per sensibilizzare i cittadini europei alle loro radici comuni, valorizzando il loro grande passato per costruire un luminoso futuro.¹

Come si sa l’iniziativa risale al 13 giugno 1985, quando i Ministri responsabili per gli affari culturali adottarono la risoluzione² di creare l’evento “Città europea della cultura”, per il quale la Comunità forniva il proprio sostegno finanziario, al fine di celebrare particolari aspetti della cultura di una città, di una regione, o di un paese, mettendo in luce al contempo le radici del patrimonio culturale europeo.

L’idea di base del progetto è quella di portare avanti la dimensione culturale, in grado di cementare l’unione dei popoli, oltre a quella di fornire un’immagine più attraente della Comunità, ma anche per una ragione economica, citando le parole famosi di Melina Mercouri:

È tempo che la nostra voce [dei ministri della Cultura] sia altrettanto forte di quella dei tecnocrati. La cultura, l’arte e la creatività non sono meno importanti della tecnologia, del commercio e dell’economia.³

1 *Bologna 2000 La cultura nell’anima*, L’Inchiostroblu, Bologna 2001, p.5.

2 European Commission, D485Y0622(02), v.: A. GALVANI, *La Bologna dei grandi eventi: città europea della cultura 2000*, Pàtron, Bologna 2001, p.259.

3 M. SASSATELLI, *Identità, Cultura, Europa. Le “Città europee della cultura”*, FrancoAngeli, Milano 2005, p.95.

Ecco le città europee della cultura:

1985 Atene 1986 Firenze 1987 Amsterdam 1988 Belino Ovest 1989 Parigi 1990 Glasgow 1991 Dublino 1992 Madrid 1993 Anversa 1994 Lisbona 1995 Lussemburgo 1996 Copenaghen	1997 Salonicco 1998 Stoccolma 1999 Weimar 2000 Avignone, Bergen, Bologna, Bruxelles, Cracovia, Helsinki, Praga, Reykjavik, Santiago de Compostella 2001 Porto, Rotterdam 2002 Bruges, Salamanca 2003 Graz 2004 Genova, Lille 2010 Ruhr, Pécs, Istanbul 2019 Italia
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La prima città ad essere scelta è stata Atene per il suo evidente ruolo di culla della civiltà europea, Firenze doveva idealmente continuare nel 1986 il percorso culturale, come simbolo della civiltà rinascimentale a fondamento del mondo moderno.

Bologna è la seconda città italiana, dopo Firenze, a ricevere la nomina europea. Essa vede così riconosciuto un antico ruolo che la contraddistingue nel mondo intero come «la dotta», giacché vanta la più antica università del mondo, che data dal 1088. [...] Oltre le attività ricchissime dell'Università di Bologna si caratterizza come la città culturalmente più vivace e dalla maggior partecipazione alle attività culturali. [...] Bologna vanta il merito di essere una città d'avanguardia lungo la linea del pensiero e del comportamento moderni. [...] L'università costituisce un costante polo di creazione di eventi culturali, di richiamo di personalità, di punto di partenza di progetti innovativi, di iniziative di ogni grado, di emanazione di figure di prestigio internazionali, come Umberto Eco, per esempio.⁴

Bologna ha ottenuto l'ambita designazione di città europea della cultura in un anno emblematico: il 2000. Il logotipo di Pirro Cuniberti, artista bolognese, rappresenta la vocazione artistica e culturale della città.

Per la prima volta, nel 1995, l'Unione Europea decise che nell'anno 2000 il titolo di Città europea della cultura non sarebbe stato assegnato a una unica città, ma a nove, in rappresentanza di tutte le aree geografiche e culturali del continente, compresi i paesi non ancora appartenenti all'Unione di allora. L'Europa del nord era rappresentata da Reykjavik, Bergen ed Helsinki; l'Europa centrale da Bruxelles e Avignone; l'Europa dell'est da Praga e Cracovia; l'Europa del sud da Bologna e da Santiago de Compostela. Le nove città si sono ritrovate a collaborare per far conoscere le proprie diverse culture in Europa e far emergere "affinità culturali europee più ampie". Con la loro diversità di grandezza, storia e cultura le nove città simboleggiano l'unione delle diversità che l'Unione europea intende sottolineare.⁵

4 Cfr.: A. GALVANI, *op. cit.*, p.261.

5 V.: più dettagliatamente: R. GRANDI, "Bologna 2000 città europea della cultura", in *Cultura e comunicazione*, 2000/III [2001].

Queste città hanno creato una rete che ha dato esiti positivi sia per la realizzazione di alcuni progetti culturali, sia per la comunicazione e la diffusione dei programmi culturali. La cooperazione è avvenuta tramite l'interazione e lo scambio di artisti per l'intera durata del progetto, in modo da mettere in luce quel patrimonio sovranazionale europeo. Per facilitare tale coordinamento, oltre alla connessione in rete, è stato pure creato un ufficio apposito a Bruxelles, denominato: AECC (Association of European Cities of Culture/Associazione delle 9 CEC). È stato comunque esportato anche in altre parti del mondo il meglio della produzione artistica. Per esempio, ha ottenuto molto successo la mostra "Donato Cre- ti, melanconia e perfezione" ospitata nelle sale del Metropolitan Museum di New York e del County Museum of Art di Los Angeles, che ha attirato 150.000 visitatori.

La maggior parte di queste nove città ha scelto di affidare l'ideazione e l'organizzazione dell'evento a un comitato composto dall'amministrazione comunale – titolare della nomina – e dal governo nazionale. La scelta della città di Bologna si è diversificata perché ha costituito il *Comitato Bologna 2000* [...] in cui sono presenti ben sei istituzioni: il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, la Regione, la Provincia, il Comune, l'Università e la Camera di Commercio. Questa scelta [...] si è rivelata positiva perché ha ottenuto, fin da subito, il coinvolgimento di tutte le istituzioni culturali, politiche, economiche e culturali del territorio, oltre al governo nazionale. Questo coinvolgimento si è manifestato anche in un contributo finanziario significativo.⁶

Contributo di ciascun ente alla spesa complessiva:

33%	Ministero per i Beni Culturali
30%	Regione Emilia-Romagna
2%	Provincia di Bologna
19%	Comune di Bologna
3%	Università degli studi di Bologna
5%	Camera di Commercio
1%	Contributi Unione europea
7%	Proventi biglietteria, vendita merchandising e sponsorizzazione

I più significativi contributi percentuali alla spesa complessiva vengono dal Ministero per i Beni Culturali con 33% e dalla Regione con 30%. È sorprendente che l'Ue stessa, ideatrice del Programma CEC, prende parte nella spesa complessiva con un solo per cento. Comunque la sua partecipazione è stata simbolica.

La parte operativa di Bologna 2000 è stata affidata a tre divisioni: Programmazione culturale, Turismo, Marketing e comunicazione. Vale la pena notare che per sottolineare l'importanza del lavoro del Marketing e comunicazione hanno allestito un ufficio stampa anche a Roma.

Come vediamo nei documenti ufficiali hanno precisato gli obiettivi principali.

Bologna per la prima volta si presentava all'Italia e all'estero come città meta di turismo culturale. L'obiettivo del Comitato fin dall'inizio è stato quello di posizionare Bologna nel mercato internazionale delle città d'arte e di cultura.

6 R. GRANDI, *op. cit.*, p.168.

Altro obiettivo era quello di creare le condizioni affinché l'interesse per la cultura e per il turismo culturale trovasse le condizioni idonee anche dopo il 2000, lasciando un rilevante patrimonio di infrastrutture quali Sala Borsa, Convento di Santa Cristina, Palazzo Re Enzo, ex Manifattura Tabacchi, Palazzo Sanguinetti. È stato grazie a Bologna 2000 che si sono trovate le risorse necessarie per avviare le ristrutturazioni di questi edifici. Tra gli obiettivi di Bologna 2000 c'era anche quello di promuovere e rafforzare la rete dei musei e mai come nel 2000 le mostre e musei di Bologna sono stati "scoperti" da un così alto numero di persone. Inoltre Bologna 2000 si proponeva di sostenere e promuovere progetti supportabili nel tempo perché diventassero patrimonio della città e di stimolare le diverse realtà presenti sul territorio, come l'associalismo, i gruppi giovanili e le istituzioni stesse, nella realizzazione di progetti culturali che consentissero di creare e affinare professionalità in ambito culturale.

Gran parte di questi obiettivi sono stati raggiunti, in alcuni casi sono state superate di gran lunga le aspettative. Notevole è stato l'impegno del Comitato Bologna 2000 nella scelta degli eventi culturali da accettare, in quanto sono state presentate più di mille proposte; ne sono state approvate 782, delle quali il 57,8% finanziate in tutto o in parte, mentre una quota del 12,7% ha ottenuto solo il logo.

Eventi, strutture permanenti e prodotti compongono l'offerta di Bologna 2000. Il programma si è composto di 2.195 iniziative di cui l'87,8% realizzate entro il 31 dicembre 2000; variegata la tipologia (concerti, concorsi, conferenze, convegni, installazioni, laboratori, manifestazioni, mostre, presentazioni delle iniziative, proiezioni, seminari, spettacoli e visite guidate) con una particolare rilevanza di concerti, spettacoli, mostre. In media ci sono state 25 iniziative al giorno.⁷

Oltre le manifestazioni culturali e artistiche Bologna ha dato avvio ad una consistente opera di recupero edilizio che l'ha dotata di strutture all'avanguardia in campo europeo. Il 2000 è stato quindi un'occasione per avviare progetti di ristrutturazione, al fine di migliorare le infrastrutture cittadine, i palazzi storici e musei. Il progetto più ambizioso è stato quello di ristrutturazione della ex Sala Borsa che oggi ospita la più grande e la più innovativa biblioteca italiana. La nuova biblioteca-medioteca è stata ricavata in un'ala del Palazzo del Comune, forse il più importante edificio storico-monumentale della città. Si tratta di un grande spazio interamente dedicato alla cultura.

La nuova struttura può contare su 900 posti a sedere e su 210 personal computer multimediali in un'area aperta al pubblico di quasi 12.000 metri quadrati. Questo progetto ha avuto molto successo. 10 anni dopo è possibile constatare il fatto che la biblioteca è divenuta un vero centro culturale dove tutti trovano spazio e interesse. Ci sono sezioni anche per i più piccoli. Ci sono sezioni per i bambini con accesso al computer, per i ragazzi fino all'età di 16 anni. Nella "piazza coperta" ci sono organizzate mostre di arte contemporanea, con caffè, spazi commerciali. Al secondo piano si trova Urban Center Bologna (UCB) che presenta al pubblico nuovi progetti architettonici e urbanistici. È molto utile e informativo il homepage dell'UCB che rivela tra l'altro che Urban Center di Bologna è il centro di comunicazione con cui la città di Bologna presenta, discute e indirizza le proprie trasformazioni territoriali e urbane. È uno spazio di informazione e di dialogo, un punto di riferimento per la progettazione condivisa del futuro di Bologna, un laboratorio di idee. Tutti i soggetti

⁷ Cfr.: *La cultura nell'anima*, op. cit., p.49.

che concorrono a disegnare il volto della città – istituzioni pubbliche, cittadini, associazioni e rappresentanti del mondo economico e sociale – trovano qui un'occasione di reciproca informazione e di confronto. Urban Center Bologna è infatti il soggetto specializzato che stimola e cura il coinvolgimento attivo dei cittadini sui temi della trasformazione urbana attraverso la ideazione e la gestione di percorsi di progettazione partecipata. Centro di conoscenza, cultura e partecipazione, Urban Center Bologna è gestito da un Comitato composto dagli enti maggiormente coinvolti nelle trasformazioni del territorio e nella promozione del "sistema Bologna".

Un altro disegno imponente riguarda l'ex Manifattura Tabacchi che è divenuto il nuovo Quartiere delle Arti Visive, della Comunicazione e dello Spettacolo. Questo progetto è nato da un programma di riqualificazione urbana dell'area un tempo occupata dalla Manifattura Tabacchi e dalle altre grandi strutture artigianali e commerciali di servizio alla città: il Forno del Pane, la Salara, il Mulino Tamburi, il Macello comunale e il porto rinascimentale. Nell'ex magazzino del sale, la Salara, si trova la sede polivalente del circolo Il Cassero che ospita uno dei più grandi centri europei di documentazione sulla storia dei movimenti GLBT (Gay-Lesbico-Bisessuale-Transgender), un consultorio per la salute e il benessere delle persone omosessuali e uno dei club musicali più importanti della città. La zona dell'Ex Manifattura Tabacchi, che si trova nella parte nord-ovest della città, è stata trasformata in un grande polo culturale attraverso il recupero di un luogo economicamente significativo del passato. Il progetto si caratterizza per la conservazione e il riuso dei contenitori esistenti e per il recupero delle forme della architettura storica.

Un terzo gruppo dei palazzi viene costituito dai seguenti. Palazzo Re Enzo che si trova nel centro storico sulla piazza Nettuno di faccia alla Biblioteca Sala Borsa è divenuto sede delle esposizioni e dei congressi più importanti. A Palazzo Sanguinetti il Museo Internazionale e Biblioteca della Musica, inaugurato solo nel 2004, espone collezioni di strumenti antichi e raccolte di bibliografia musicale. Spazi destinati a laboratori, mostre contemporanee, concerti ed eventi propongono il museo come un luogo polifunzionale. Convento di Santa Cristina, antico convento delle monache camaldolesi, ospita la più grande biblioteca di studi femminili in Italia (il Centro di Documentazione e la Biblioteca Nazionale delle Donne).

Invece di trarre grandi conclusioni vorrei fare solo qualche osservazione.

Per la prima volta la cultura ha avuto l'opportunità di assumere centralità nei piani strategici di sviluppo urbano.

L'evento "Bologna 2000 Città europea della cultura" si pone come un'occasione unica per l'affermazione delle potenzialità artistico-culturali di una città alla quale finora è stato riconosciuto solo il ruolo di città degli affari e di polo fieristico.

La manifestazione "Città europea della cultura" si è rivelata in generale molto significativa per la crescita turistica della città. La crescita dei flussi turistici è stata usata per dare alla città vitalità e qualità, migliorando le infrastrutture ed i servizi urbani e creando una sinergia tra attività turistiche e aspettative degli abitanti.

Per Bologna – che è la città italiana con i più alti consumi di cultura e di tempo libero – questo evento ha rappresentato una sfida per affermare l'importanza e la ricchezza del patrimonio culturale della città e la sua presenza nel mercato mondiale del turismo culturale, e allo stesso tempo un'opportunità per la valorizzazione fisica e sociale della città attraverso il recupero urbanistico-architettonico e la rivitalizzazione funzione dell'esistente.

«Bologna 2000 Città europea della cultura» si è concretizzata dunque in un progetto globale di qualificazione urbana, in un vero e proprio piano di rinascita urbana.

Il programma «Città europea della cultura», che nel 1999 è stato ribattezzato «Capitale europea della cultura», via via ha guadagnato notorietà. Il programma avrebbe dovuto concludersi nel 2004, ma visto il suo grande successo è stato prolungato di altri 15 anni. Oggi – nel mese di marzo di 2010 – a Bruxelles la Commissione europea ha festeggiato il venticinquesimo anniversario del programma con una conferenza internazionale per esaminare i risultati ottenuti fino ad oggi e riflettere sui valori e sugli effetti del programma.

Bibliografia

Bologna 2000 La città della cultura, la cultura della città, Dossier di candidatura per Bologna Città Europea della Cultura nel 2000, Comune di Bologna, Bologna 1995.

Bologna 2000 La cultura nell'anima, L'inchiestroblu, Bologna 2001.

CARFI, D., "Bologna 2000 città europea della cultura: l'evento turistico come occasione di riqualificazione urbana", in: *Turistica*, Volume 9, Fasciolo 2/3., Centro Stampa 2P, Firenze 1999.

COGLIANDRO, G., *European Cities of Culture for the year 2000 (Final report)*, Association of the European Cities of Culture of the year 2000, AECC/AVEC, Brussels 2001.

FELICORI, M., "Le politiche culturali: il caso di Bologna", in: *Il Mulino*, Anno L, Numero 396, Il Mulino, Bologna 2001.

GRANDI, R., "Bologna 2000 città europea della cultura", in: *Rivista italiana di comunicazione pubblica*, Fasciolo 6, FrancoAngeli, Milano 2001.

GALVANI, A., "La bologna dei grandi eventi: città europea della cultura 2000", in: *Il Carrobbio*, XXVII, Pàtron, Bologna 2001.

LEGNANI, F., "La dotta Bologna: da Alma Mater a città europea della cultura nel 2000", in: *Archivio di studi urbani e regionali*, Volume 28/29, Fasciolo 60/61, FrancoAngeli, Milano 1998.

SASSATELLI, M., *Identità, Cultura, Europa. Le "Città europee della cultura"* (Ricerca sociale e politiche culturali), FrancoAngeli, Milano 2005.

TREVISANI, P., "Quando la cultura lavora per la città: il bilancio di Bologna 2000", in *Economia della cultura*, Volume 11, Fasciolo 2, 2001.

Workshop Club Discussion

NUOVO UMANESIMO **VS** . UMANESIMO

– Workshop di testologia – Éva Jakab, dottoranda Università degli Studi ELTE di Budapest

La scienza letteraria è la scienza dei testi e dei testi secondari tessuti intorno ad essi. Ma questi testi rimangono dei codici su supporto materiale, finché non vengono letti. La letteratura è come uno spartito: quello, che chiamiamo opera d'arte diventa tale solamente nella lettura. La ricezione si svolge sempre in un determinato ambiente socioculturale, in un contesto che a sua volta è sottoposto ad una metamorfosi continua. Questo mutamento deve invitare i letterati al continuo ripensamento dei propri fondamenti esistenziali.

In che modo, nella nostra società, lo spostamento della comunicazione ogni ora più notevole, dal livello testuale al livello visivo ed il sempre più notevole attecchimento dell'informatica influiscono sui fondamenti della nostra cultura testuale? Quali potrebbero essere i modi efficaci per raggiungere i lettori contemporanei la cui formazione culturale è sempre più legata allo spazio digitale? Quali sono i criteri che bisognerebbe considerare per la preparazione di un'edizione critica?

Queste sono le questioni intorno alle quali si è dibattuto nel nostro workshop, concentrando innanzitutto sulle problematiche relative ai supporti testuali. Insieme ai nostri ospiti, il Dr. Iván Horváth (professore dell'Università Eötvös Loránd di Budapest) ed il Dr. Giuseppe Frasso (Professore dell'Università Cattolica di Milano) abbiamo cercato di comprendere il problema inerente al formato del libro futuro: in che forma un testo avrà le maggiori possibilità di raggiungere il più ampio numero di lettori, di indurre costoro a tramandarlo, riproducendolo nel maggior numero di copie perpetuando così la sua esistenza?

1) Il nostro primo ospite, il Prof. Iván Horváth, ha esposto la sua tesi riguardante il concetto del nuovo umanesimo, categoria alla luce della quale egli interpreta l'epoca in cui viviamo. Oggi, infatti, il libro virtuale tende a sostituire quello stampato, così come durante l'umanesimo il libro stampato soppiantò il codice. Consapevole di questo cambiamento, egli ha fondato presso l'università Eötvös Loránd il Laboratorio Informatico per le Scienze Umanistiche, la cui attività verte su questioni riguardanti la struttura, il formato, l'ubicazione del nuovo libro nella società. Esso inoltre si propone di approntare e di rendere disponibile online il patrimonio culturale della letteratura ungherese, in forma di edizioni critiche filologicamente affidabili.

L'introduzione del professor Horváth pone i seguenti interrogativi:

1. Quali cambiamenti si possono aspettare nel rapporto tra finanziamento e consumo delle edizioni online?
2. Qual è il rapporto storico tra l'accessibilità del testo e la possibile durata del suo supporto materiale?
3. Come si integra in questo schema il fenomeno della pubblicazione online?

Iván Horváth
Università degli Studi ELTE di Budapest

Two Old Ideas about New Culture

1. High culture and popular culture will be replaced by free and paying culture

We are used to on-line libraries being free of charge, but recently even some on-line publishers have started placing their products at the users' disposal for free. The work of the publisher is being paid for, but it is not the consumer who pays. There is a similar phenomenon in software business, the source code of valuable program packages is made public, and their replication is not forbidden. There might be a similar turn taking place in the publication of scholarly books. There is an increasing number of publications whose financing and consumption are not linked to each other, as it is in bookshops, but is separated, as in libraries. A movement is being organized against scholarly journals that are not prepared to make at least their previous issues freely available on the net. This change will hardly be limited to professional books and journals. It is likely that the present system of national (or supranational, European Union-based) educational subsidies will have to be restructured.

My assumption is that public money should be used for purchasing only things taxpayers can benefit from. Expenditure on education is a good example, since theoretically every scientific achievement serves common needs, and every statue may be seen by the public. Due to the information technology boom, taxpayers can actually have access to more and more educational achievements made with public money. But we can hardly expect the government or the European Union to ensure that all publicly funded educational achievements will reach each and every single taxpayer. However, if there is somebody who is prepared either for money or for free to get them to the taxpayers, they should not be prevented from doing so. Consequently, no institution should have the right to employ an entrepreneur who demands exclusivity to act as a mediator. Institutions' agreements that exclude third parties from educational mediation violate taxpayers' rights to accessibility.

Taxpayers' right to public collections must not be violated either, even if part of the collection was not actually created from their tax proceeds. This is why public collections should have no right to hire an entrepreneur either who stipulates exclusivity as a demand. Public collections' agreements that exclude third parties also violate taxpayers' right to accessibility. For instance, those public collections which sold the exclusive right for digital mediation of works of art they were looking after to a well-known software manufacturer, made an agreement which breaches the law, which is immoral, and therefore invalid. Public collections do not have unlimited rights concerning the possession of objects they have been entrusted with.

At the same time, the producer of a work of art can accept money for the mediation rights of his/her work, even if it was subsidized with public money. For instance, for the interest of its members a subsidized music group may enter into an agreement with any broadcasting company or publisher. Subsidized scientists, unless restricted by an agreement with their employer, may sell the patent of their intellectual property. However, public money should not be spent on work whose producers demand money for its mediation rights, and if it is not provided, their work does not become accessible to taxpayers. Public money should not be given to scientists who do not make available their publications immediately and free of charge to the taxpayers. For instance, we should never erect a public

statue or build a public building that may be viewed only for a fee. Let us not contribute public money to the royalty of such literary work that may not become freely available on the shelves of virtual libraries. Publicly maintained universities and research institutions should not employ scientists if their achievements - with the exception of defence research - may not become immediately available to the public on the net.

On the other hand, we must not mediate the work of those authors, unless their permission is granted, who did not use public money in the process. For instance, the use of the software that makes possible the on-line exchange of musical data is only right, if the data were created with the help of public money, like in the case of symphonic orchestras. It is wrong to facilitate the unpaid use of services produced by taxpaying businesses (e. g. successful pop music groups.)

To sum up, it is the community who possesses the right to use all the data that were created from the expenditure of the community, rather than the institution where those data were created. Taxpayers are likely to want - on the basis of mutuality - other taxpaying communities to have access to the educational rights granted to them. This is why they will refuse insularity, whether at governmental or EU level. If following the mandatory, but fundamentally free school system and the public media broadcast, in other areas of culture too, costs will no longer be borne directly by the consumer, then culture and education will come closer to other large social providers like health care and pension provision. In this field, according to the centuries old tradition of state cultural financing, the European Union has the chance to achieve a competitive advantage over the United States, however not over the Asian region.

2. Cultural Heritage Machine

Only texts can be copied exactly. What cannot be copied is not part of the text. Digitization of texts is simply a form of exact copying. The digitization of pictures and sounds is nothing else than their transformation into texts. There can be only textual databases: not only the metadata, but the picture- and sound-data is entered into the database in the form of texts.

The age of computers is, in this regard, characterized not so much by the disappearance of texts, the so-called end of the "Gutenberg-galaxy," but much more so with the hegemony of text-based communication. The visible and audible surface is often picture, motion picture, and sound – beneath the surface, however, there are streaming texts.

Throughout history the access to texts has been increasing, while the durability of the media carrying the texts has been decreasing.¹

The explanation for this historical rule (that allows for exceptions) is that accessibility to texts is increasingly reached through multiplication of texts (exact copying in more copies).

Already in ancient times it was recognized that the multiplication of texts on mediums that are not as dependable will not only increase the spatial propagation of texts, but will also help the temporal continuance of the texts, more so than their casting into bronze: Horace said that a masterpiece written on papyrus is "aere perennius," more lasting than bronze.² He was right: e.g. from Cicero's *De amicitia* and *De officiis* more than 600 hand-

1 The durability of the medium is generally getting weaker and weaker: signs on rocks, burnt out clay tablets, papyrus, parchment, the paper of incunabula, newsprint, optical and magnetic devices.

2 Quintus Horatius Flaccus, III, XXIV, i.

written copies are known today.³ In order for the text to survive the medium has to survive only as long as it has been copied. The less energy is needed for the copying process, the more likely it will happen. The same is true for industrial practice: the less energy is needed to produce one copy of the text-carrying medium, the easier it is to solve the task of multiplication. This made the spread of book printing possible.

The process of preservation of texts through multiplications has, however, its disadvantages, not only its benefits. Any text-carrying medium that needs small amounts of energy to be produced is less dependable, because it will lose its text-carrying ability to similarly small amounts of energy. Multiplication with low energy needs will preserve texts only if it does happen regularly. Preservation of texts through multiplication supposes a constant activity on the part of society.

This is the explanation for the historical rule that the accessibility to texts and the chance for the survival of texts is increasing despite the fact that the durability of the text-carrying medium is decaying. The world of texts is maintained through constant copying activity and it is due to this activity of societies that texts survive their authors, and even the language they were written on.⁴

The internet does not quite fit into this historical scheme. The energy-need does get lower, but this is not paralleled by the multiplication of the text-carrying copies. Formerly one had to hold a book in his/her hand in order to read. In order to make many essentially simultaneous readings possible there had to be many copies of a book. Today the same storage device of the same server machine is used by many users essentially simultaneously. Without going into details, it could be ascertained that the text-flow on the internet will not always result in a fully valid copy of the text on the user side. The copy on the user side is selective (displays only the information that is essential), it is fragmentary (does not contain information on the context, nor on the wider structure of the context), and is sometimes not even preserved. Fully valid copies are only the ones on the server side. These can be found on the storage devices of the server computer or of the mirror server, or on backups—this means only very few and very vulnerable copies. This is the reason that—contrary to the general historical experience, where the decay of the multiplied copies usually does not mean the decay of the texts themselves—in the age of the internet often the texts themselves diminish with the decay of the copies.⁵

According to the historical rule, the accessibility to texts is increasing. This means that the significance of those documents of the cultural heritage that are not accessible through the internet will inevitably be decreasing. Those, however, that are accessible through the internet will be decaying, because:

- 3 Paolo Fedeli, *Le trappole della contaminazione*, in *Digital Technology and Philological Disciplines*, Pisa—Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004, 213.
- 4 Horváth Iván, *On-line Critical Editions in the 90s: Practice and Theory*, in Andrea Bozzi, Laura Cignoni, Jean-Louis Lebrave (eds.), *Digital Technology and Philological Disciplines*, Pisa—Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004, 245-258.
- 5 Horváth Iván, *Magyarok Babelben*, Szeged, JATEPress, 2000, 131—135. See the exhibition on the Frankfurt Book Fair of texts that have diminished from the internet during the nineties: <http://magyar-irodalom.elte.hu/contentware/magyar/>

- we know of old texts that existed only in few copies, but on a durable medium;
- we also know of old texts that have been written on weak medium, but in many copies;
- nevertheless we do not know of such old texts that have been put down on weak carrying devices, in only a few copies.

The internet can not guarantee the preservation of digitized or from originally digital documents of the cultural heritage.

The solution can go in two directions: it is possible to make the carrying devices more durable or it is possible to raise the number of copies.

If we choose to go with the first method, we could reduce the vulnerability of the digital documents, we could raise their dependability and we could prepare the encoding with a higher investment of energy. This is what the public collections are trying to do, and most of present research oriented in this direction. The disadvantage of this method is that it contradicts the historical rule. This is the outdated way of ancient Egypt or Persia: the method of the painted walls of hidden tombs deep inside pyramids, or of signs carved into rocks on hard-to-reach mountain peaks.

The other method is that of multiplying the copies. The advantage is that this method keeps harmony with the historical rule. It simply supplements the devices already connected to the internet with a new part: with a copy of a device that carries the big and ever growing part of the cultural heritage, updated centrally, and only readable by the end-user.

VS .

2) L'altro nostro ospite, il Prof. Giuseppe Frasso, insieme a Rosanna Bettarini ha recentemente curato una nuova edizione critica del *Rerum vulgarium fragmenta* di Francesco Petrarca. D'accordo con la collega ha optato per il formato cartaceo. Considerazioni di diversa natura, sia pratiche sia emotive, hanno causato tale decisione: un libro nella sua materialità non è sostituibile alla versione virtuale del testo, poichè il primo può essere preso in mano, sfogliato, è facilmente trasportabile ed è profumato. Finché le condizioni di pubblicazione delineate dal Prof. Iván Horváth (le spese dell'editore vengono finanziate dallo stato che, impiegando denaro pubblico, contribuisce alla pubblicazione unicamente di testi filologicamente affidabili e di pubblica consultazione) rimangono allo stato di previsioni e non una realtà, agli studiosi rimane l'uso degli strumenti dell'umanesimo precedente. Nella relazione, il professore offre un'introduzione alla specificità della nuova edizione dei *Fragmenta*:

1. Quale potrà essere l'utilità di una nuova edizione di un testo già pubblicato diverse volte?
2. Che cosa rende rilevante il testimone Vat.lat. 3196 del *Rerum vulgarium fragmenta*?
3. Qual é la struttura dell'apparato critico?

Edizione critica del Rerum Vulgarium Fragmenta di Petrarca

Il quesito che pongo in apertura è: vale la pena di preparare una nuova edizione di un'opera tante volte pubblicata, anche di recente, come i *Rerum vulgarium fragmenta*? Il fatto che mi trovi a parlare proprio di questo, contiene implicita la risposta. Ma quali sono i motivi che rendono non dico possibile il farlo (sempre è possibile fare quello che altri hanno già fatto), ma utile?

È noto che il Vat. lat. 3195 rappresenta il primo "idiografo" della letteratura occidentale, cioè il primo testimone di un'opera che, se anche non trascritta nel codice *in toto* dal suo autore, è stata dal medesimo autore integralmente rivista e corretta, ottenendo così un sigillo di autenticità. È anche noto che il Vat. lat. 3196, il così detto codice degli abbozzi, è la prima testimonianza disponibile del lavoro della forma di un poeta.

Ora, se è vero che il testo tramandato del Vat. lat. 3195 è il "testo" dei *Rerum vulgarium fragmenta*, è altrettanto vero che gli abbozzi del Vat. lat. 3196, che pure molto ci insegnano sull'attività correttorica del Petrarca, non costituiscono un'opera a sé stante, ma devono essere visti proprio in rapporto alla versione dei *fragmenta* così come è testimoniata dal Vat. lat. 3195.

Gianfranco Contini, nella sua introduzione alla ristampa anastatica del *Canzoniere* con il commento di Giosue Carducci e Severino Ferrari, aveva sottolineato come merito non marginale dell'edizione dei *Rerum vulgarium fragmenta* curata da Muratori nel '700, fosse stato un embrionale e forse un po' approssimativo e casuale tentativo – ma comunque memorabile – di sottrarre gli "scartafacci" del poeta a una autonomia innaturale, che corre il rischio di relegarli nel piano sì nobile dell'erudizione, e però di una erudizione «pura e irrelata», «senza introdurli nel circolo dell'uso poetico e funzionale». La nostra edizione intende, oltre a illustrare altri fatti che si vedranno, in primo luogo rispondere a questa osservazione di Contini, negletta per un cinquantennio; ma intende fare ciò apprestando un apparato leggibile anche da parte di lettori non specialisti (cioè fare in modo che pure lettori non specialisti possano comprendere il percorso correttorio di Petrarca), costruendolo in modo tale da di far prevalere, su una strenua formalizzazione, una moderata discorsività.

Il lettore troverà, sotto ogni *fragmentum* l'indicazione dei testimoni che lo trasmettono, indicati in sigla ($V^1 = 3196$; $V^2 = 3195$); alla sigla di ciascun testimone tiene dietro l'indicazione della carta dove il componimento è trascritto e, per il solo Vat. lat. 3195, l'iniziale di chi l'ha vergato (P = Petrarca o M = Malpaghini). Subito dopo vengono segnalati, tanto per il codice degli abbozzi quanto per l'idiografo, oltre a altri fatti rilevanti, come, per citare solo qualche esempio, i puntini sottoposti alle lettere finali, gli indicatori d'attacco di strofe e i segnali di demarcazione intrastrofica, se presenti.

Nei casi in cui gli apografi cinquecenteschi (cioè le copie cinquecentesche tratte da abbozzi poetici di Petrarca, alcuni andati perduti nell'originale) forniscano un apporto rilevante, perché utili a leggere luoghi, sia del testo, sia delle postille, di V^1 ora evaniti (o già di difficile lettura per Federico Ubaldini) o addirittura esclusivamente affidati agli stessi apografi (come RVF CCLXV), essi sono indicati in una nuova fascia collocata sotto la precedente (o le precedenti). Ovviamente il loro contributo viene di volta in volta integrato nell'apparato,

ricorrendo alla sigle Cas, Har, Inc, Par, che rimandano rispettivamente al ms. Casanatense 924, all'Harleiano 3264, all'incunabolo Beccadelli, al Parmense 1636.

Qualora infine il testo sia corredato, in V¹ (o negli apografi) da postille, esse vengono edite, in ordine cronologico e non topografico, in una ulteriore fascia, sottoposta a quelle già indicate.

Dopo queste sezioni descrittive dell'apparato, si dà spazio alla formalizzazione delle varianti; intento primo è stato quello, come accennato, di spiegare e contestualizzare il processo elaborativo testimoniato da V¹; ma, insieme, si è mirato a rendere conto delle particolarità di V²: errori, veri o apparenti, correzioni, riscritture, ritocchi su rasura (in quest'ultimo caso cercando di risalire, se possibile, soprattutto con l'aiuto di testimoni autorevoli delle forme anteriori alla definitiva, alla lezione erasa). Mentre per il Vat. lat. 3195, meno noto nella sua *facies* testuale originaria (nonostante l'edizione diplomatica di Modigliani e la puntigliosa revisione di Savoca), si è mantenuta, nei rimandi in apparato, la grafia originaria, per il Vat. lat. 3196, oggetto di molte cure, da Ubaldini a Appel, da Romanò a Laura Paolino, si è, di norma, optato, sempre in apparato, per una trascrizione interpretativa, secondo i criteri adottati dagli editori più recenti. Per quanto attiene invece alle postille si è mirato a una loro fedele rappresentazione, sciogliendo tra tonde eventuali abbreviazioni meno ovvie (per es. RVF CLV: e *c(ontrario)*) e indicando, sempre tra tonde, soluzioni problematiche.

Ultimo punto; l'apparato può essere seguito, quando il caso, da due altre fasce che raccolgono diversi materiali. Nella prima sono trascritte eventuali lezioni vergate nell'interlinea o nei margini degli apografi cinquecenteschi, non presenti nel Vat. lat. 3196, con particolare attenzione al Casanatense 924, scritto dal noto calligrafo e buon erudito Bartolomeo Sanvito, come ha dimostrato in due contributi Michela Cecconi; la scelta è stata selettiva, facendo prevalere, contro attestazioni isolate, quelle che permettono di riconoscere il filo di una tradizione. Nella seconda vengono riportate lezioni che illustri petrarchisti del Cinquecento, da Bembo a Daniello a Beccadelli, hanno raccolto, attribuendole, con sicurezza o dubbiosamente, a Petrarca. La loro collocazione in una zona a sé stante della pagina, mentre non contamina la parola del poeta, lascia aperta la via a nuove indagini.

Compilato da Éva Jakab

CONTESTO ITALIANO **VS** . CONTESTO UNGHERESE

– Workshop di letteratura italiana contemporanea –

**Mónika Zsuzsanna Kertész, dottoranda
Università degli Studi ELTE di Budapest**

Parallelamente al nostro Convegno si è svolto il Festival del libro di Budapest al quale è stato invitato un giovane scrittore italiano, **GIORGIO VASTA**, arrivato in Ungheria per presentare il suo primo libro *Il tempo materiale*, e ci ha fatto il piacere di partecipare al nostro Club insieme a **DANIELE BENATI**, scrittore che insegna lingua e letteratura italiana al Dipartimento d'Italianistica dell'Università ELTE. Prima di tutto abbiamo chiesto a **GIORGIO VASTA** di parlarci delle sue esperienze di scrittore, dei momenti difficili e felici del suo lavoro creativo. Pian piano si è formata una discussione vivace alla quale hanno partecipato le due ospiti traduttrici, **Margit Lukács** e **Beáta Szirti**, (ambidue dell'Un. ELTE), il direttore dell'Istituto Italiano di Cultura, **Salvatore Ettore**, e ovviamente il pubblico. Si è parlato del cambiamento del mondo editoriale, delle difficoltà di traduzione, dell'uso dei dialetti, insomma di tutto quello che sono fattori importanti dal punto di vista della pubblicazione di un libro.

In seguito abbiamo raccolto le riflessioni di alcuni partecipanti: quelle della traduttrice **Beáta Szirti**, di **DANIELE BENATI** e della lettrice **Angela Amella**, inoltre quelle da parte del pubblico, che nel corso del pomeriggio è diventato pure uno dei protagonisti della discussione con domande significative.

Beáta Szirti

Sulla missione della traduttrice

L'approccio del traduttore è certo completamente diverso da quello dello studioso. Egli tiene anche conto delle preferenze del futuro pubblico di un'eventuale traduzione del testo. E il suo pubblico in vari sensi è molto diverso da quello dell'opera originale. Trattandosi qui della letteratura italiana e i suoi "prodotti", mi riferisco al pubblico ungherese. Le differenze di gusto, di retroscena culturale e sociale ecc. di due nazioni a volte creano dei fenomeni inaspettati; per citare un caso contrario, quindi un'opera ungherese tradotta in italiano pensiamo al successo de *Le Braci* di **SÁNDOR MÁRAI**, molto meno gradito dal pubblico ungherese.

Per quanto riguarda le traduzioni dobbiamo considerare anche degli aspetti tecnici. Certe opere possono pur essere di grande valore letterario in italiano, ma la loro traduzione perde, perderebbe tanto nel dominio linguistico della lingua d'arrivo. Come descrivere la bellezza particolare del plurilinguismo di **STEFANO D'ARRIGO** o **VINCENZO CONSOLO** a un ungherese che ha solo vaghe idee di cosa sia il dialetto e ancora meno di cosa significhi per il lettore italiano.

Noi traduttori leggeremo sempre con uno sguardo un po' diverso la letteratura italiana. Oltre a vederne la bellezza come testo originale, la vedremo anche con lo sguardo del

nostro lettore immaginario ungherese, sentendone già la voce ungherese che magari un giorno si trasformerà anche in stampa.

Daniele Benati

Sul mondo editoriale

Il mio intervento ha per oggetto la trasformazione del mondo editoriale che si è verificata in questi ultimi decenni in Italia, con riferimento al settore della letteratura, che in modo particolare ha risentito di questo cambiamento. Premetto che non è mia intenzione criticare lo stato attuale delle cose o passare per un *laudator temporis acti*, dato che sarebbe assurdo pensare che il mondo dei libri possa far parte di un contesto imprenditoriale a sé stante, completamente avulso dalla realtà economica di un paese.

La mia formazione tuttavia è avvenuta in un'epoca in cui l'editoria era ancora alle prese con quel processo di sprovincializzazione culturale che in Italia aveva ricominciato a dar segni di vita a partire dagli anni cinquanta, dopo essere rimasto praticamente al palo per tutta la durata del ventennio fascista. Essa pertanto perseguiva obiettivi completamente diversi da quelli che caratterizzano le strategie dell'editoria di oggi, troppo condizionata com'è dalla logica del mercato e dunque dalla priorità del guadagno. Quella era ancora un'epoca in cui, benché le scelte editoriali fossero in alcuni casi fortemente ideologizzate, il lavoro veniva svolto sulla base di una programmazione nella quale avevano voce in capitolo intellettuali di primo piano, interessati innanzitutto alla produzione di cultura. Ogni editore aveva fra i suoi collaboratori fior fiore di scrittori, poeti, saggisti e professori (qui basti ricordare i nomi di ELIO VITTORINI, ITALO CALVINO, NATALIA GINZBURG, GIORGIO BASSANI, LUCIANO BIANCIARDI). Ed era ancora un'epoca in cui gli editori non storcevano il naso davanti a prodotti difficilmente piazzabili sul mercato, o classificabili come anti-commerciali o sperimentali; anzi quella che allora veniva definita "ricerca letteraria" trovava presso di loro spazio e credibilità. In altre parole, gli editori erano ancora in grado di scommettere sulla qualità del prodotto più che sulla facilità della sua vendita, e più che ai best-seller dal successo immediato ma temporaneo erano semmai interessati ai long-seller, libri cioè che durassero nel tempo; e coloro che, come ad esempio la casa editrice Adelphi, hanno resistito negli anni mantenendo inalterata la loro politica editoriale, senza scendere a compromessi col mercato, oggi occupano una posizione di rilievo perché il loro marchio è riconosciuto anche dai lettori occasionali come sinonimo di qualità.

Ma, come dicevo, le cose sono cambiate. Innanzitutto, fatto salvo per alcuni casi, come quelli rappresentati dalla Feltrinelli o dalla Sellerio, le singole case editrici identificabili con il loro proprietario (la Einaudi con Giulio Einaudi, la Mondadori con Arnoldo Mondadori, la Bompiani con Valentino Bompiani, ecc.) non esistono più. Ora queste case editrici non sono altro che marchi facenti parte di una costellazione di altri marchi, controllata a sua volta da un gruppo di azionisti di cui generalmente uno solo detiene il pacchetto di maggioranza. Caso esemplare e ormai noto a tutti è quello delle due case editrici italiane più importanti, la Mondadori e la Einaudi, quest'ultima il baluardo per oltre cinquant'anni della cultura di sinistra, che sono finite nelle mani di un personaggio come Silvio Berlusconi.

Questo processo di concentrazione e di raggruppamento dei vari marchi editoriali in pochi nuclei operativi che controllano gran parte dell'intero mercato dei libri, oltre ad aver

prodotto un appiattimento nella varietà delle offerte, ha comportato anche un vero e proprio stravolgimento nei meccanismi stessi delle vendite. Quella del libraio appassionato di libri, che aveva una precisa conoscenza sia del prodotto che della sua clientela, è una figura in via d'estinzione in Italia; e ai pochi di loro che sono sopravvissuti non viene nemmeno più concessa la libertà di decidere i libri di quale autore ordinare e in quante copie, perché questo viene stabilito a monte dall'editore. Difatti, con l'ampliamento e la differenziazione dei punti vendita, che oggi occupano spazi nei centri commerciali, nei supermarket, nelle numerose edicole delle città, delle stazioni, degli aeroporti, degli autogrill, per non parlare di quelli che compaiono sui siti on-line o delle catene di librerie, la figura del librario sembra non avere più alcun motivo di esistere. E purtroppo con essa scompare anche tutto quel microcosmo di piccoli editori i quali, non potendo sobbarcarsi l'onere di versare a un distributore più del cinquanta per cento del prezzo di copertina di ogni loro libro o di ogni loro rivista, potevano contare sulla disponibilità dei librai, a cui spedivano direttamente i loro prodotti per raggiungere un potenziale acquirente degli stessi. Anche le librerie Feltrinelli, che per decenni hanno rappresentato un grande sbocco sul mercato di cui la piccola editoria poteva disporre, hanno ormai da qualche anno chiuso i battenti a realtà editoriali di questo tipo.

Non si tratta tuttavia di un fenomeno solamente italiano. Il cambiamento avvenuto del mondo editoriale fa parte di un processo ben più ampio che si chiama globalizzazione e che coinvolge tutti i paesi occidentali. Per capire a fondo come siano cambiate le dinamiche di questo settore, consiglieri la lettura di un breve ma illuminante saggio che s'intitola *Il controllo della parola* (Bollati Boringhieri 2005), scritto da un editore francese di lungo corso, André Schiffrin, che ha svolto gran parte del suo lavoro, oltre che in Francia, negli Stati Uniti. È desolante constatarlo, ma dalle pagine del suo libro si deduce che tutto quello che si può fare, scrivere, pensare, finisce sotto la macina della più insensibile e anticulturale delle attività, ossia quella che negli ultimi anni è stata definita "finanza creativa". E questo significa che se anche la letteratura, la poesia, la cultura devono dipendere da un'operazione di borsa magari scriteriata, questo mondo ha preso una piega sbagliata e si dovrebbe tornare indietro o andare da un'altra parte.

La prefazione all'edizione italiana del libro contiene però alcune notizie sorprendenti che danno da pensare. Chi avrebbe mai immaginato che ogni anno in Italia si stampano 50.000 titoli (quando alla Fiera di Francoforte, cui partecipano editori di tutto il mondo, se ne presentano di media 200.000)? E chi avrebbe mai potuto indovinare che, sempre in Italia, dal 1998 al 2003 sono nate 530 nuove case editrici? 530, cioè quasi dieci all'anno, quasi una al mese! Detta così sembrerebbe che la vita culturale nel nostro paese sia attiva più che mai e che il consumo di cultura sia pari a quello della pizza. Ma ovviamente, come sempre, le apparenze ingannano. Tanto per fare un esempio che potrebbe sembrare poco attinente con l'argomento in questione, l'Italia è il paese nel quale viene organizzato il maggior numero di festival di jazz, ognuno dei quali caratterizzato da una forte affluenza di pubblico. Ciò farebbe supporre che gli italiani siano un popolo appassionato di questo genere musicale e che le vendite dei cd di jazz siano alle stelle. Ma così non è e, come tutti sanno, gli appassionati veri e propri che oltre ad assistere ai concerti comprano anche i cd di jazz sono solo uno sparuto numero. Il fatto è che questi festival, come tutte le altre manifestazioni cosiddette culturali, a cui negli ultimi anni si sono aggiunte quelle di scrittori e poeti che leggono in pubblico, o di artisti che sempre in pubblico eseguono le loro cosiddette performance, altro non rappresentano che una delle tante sfaccettature di quella

complessa entità che si chiama “società dello spettacolo”, la quale come unico scopo ha quello di ridurre tutto a mero consumo, naturalmente non senza aver dato al consumatore l’illusione di essersi culturalmente arricchito. Si tratta, in altre parole, di un fenomeno simile a quello del turismo, anzi di un fenomeno che andrebbe inglobato proprio in quello del turismo. Così come esiste il turismo sessuale esiste anche quello culturale, e alla luce dei fatti andrebbero entrambi giudicati come rispondenti ad esigenze che comunque le si voglia guardare nascono da una perversione. In che altro modo infatti si potrebbe spiegare il successo che in Italia stanno ormai da anni riscuotendo i vari festival, non solo di jazz, ma anche di filosofia, matematica, poesia, letteratura, fotografia, architettura e addirittura del francescanesimo? Dicendo che la gente è affamata di cultura? Se così fosse non si capirebbe come mai le varie televisioni nazionali e private, sempre attente alle esigenze del pubblico, rabbriviscano al solo sentir nominare questa parola, e ben si guardano dall’inserire nei loro palinsesti programmi che con questa parola abbiano a che fare anche solo di striscio. O non è per caso che tutto questo gran polverone di eventi che in ogni periodo dell’anno si alza dalle strade di ogni città italiana faccia leva sulla mania di protagonismo che tutti quanti hanno e che, laddove non la si possa soddisfare come agenti attivi, la si può comunque placare tramite la partecipazione. L’essere presenti a un evento, in fondo, significa aver dato consistenza a quell’evento.

E così è per il mondo dei libri. Cosa si legge, infatti? In tanti anni che insegno all’estero non ho mai incontrato nessuno che, parlando di letteratura italiana, mi abbia fatto il nome di un autore che io apprezzo e stimo, ma sempre e solo i nomi che erano sulla bocca di tutti in quel momento o che lo spirito del tempo aveva spacciato come novità o fenomeni. Anche qui in Ungheria non ho fatto che constatare che i libri maggiormente letti dagli studenti, al di là di quelli che essi devono studiare per i loro corsi, sono i libri che appaiono in cima alle classifiche dei libri più venduti. I quali sono gli stessi che possono trovare in traduzione ungherese, dato che gli editori ungheresi, come gli editori di tutto il mondo, si portano a casa dall’estero solo la roba che vende. Ma quali sono i libri che vendono e perché? Se escludiamo dal novero i romanzi che vengono chiamati best-seller e che a volte possono essere dotati di una loro sostanza artistica, o di una loro complessità tecnica, nella maggior parte dei casi si tratta di prodotti che hanno goduto di una visibilità o di un battage pubblicitario che hanno reso quasi indispensabile il loro acquisto. Naturalmente non tutti gli autori finiscono coi loro libri sugli scaffali delle edicole degli aeroporti (e negli aeroporti di libri se ne vendono un bel po’), o su quelli degli autogrill, o sulle tavolate dei supermarket. Ci finiscono solo quelli che la strategia editoriale ha deciso di farci finire. Mentre gli altri, poveretti, devono accontentarsi delle librerie, e se anche lì non vanno, se, come suol dirsi, le loro vendite non si muovono, tempo sei mesi e spariscono dalla circolazione, dritti al macero. Neanche più alle librerie di Remainders, come succedeva un tempo. Ma dritti al macero.

Se si dovesse lanciare uno sguardo retrospettivo agli accadimenti che hanno modificato i criteri di valutazione dell’editoria italiana, si vedrebbe chiaramente come essa abbia seguito, con almeno una quindicina di anni di ritardo, la direzione intrapresa da un’altra industria, ossia quella discografica. I discografici infatti sono stati i primi a capire, all’indomani della fine della seconda guerra mondiale e con l’avvento del boom economico, che era nata una categoria sociale che prima di allora non era mai esistita, ossia quella dei giovani (che poi avrebbero fatto sentire la loro voce, ma in un altro senso, una decina d’anni dopo). Era nata cioè una categoria sociale su cui poter contare per aumentare le vendite, grazie anche alla diffusione dei juke-box, o dei giradischi che cominciavano ad apparire in ogni

casa. Si producevano canzoni per il festival di Sanremo e canzoni per l'estate e, prendendo a modello la musica anglosassone e quella americana, si creavano cloni nostrani delle star d'oltremarica o d'oltreoceano.

L'editoria italiana s'è mossa nella stessa direzione solo verso la fine degli anni settanta, aprendosi alle problematiche giovanili e portando una ventata d'aria fresca in un panorama letterario, che soprattutto nel settore della narrativa cominciava ad avvertire un certo inaridimento dovuto al preponderante influsso di teorizzazioni che in particolare la neoavanguardia aveva fatto proprie, optando nella pratica per quel genere allora assai diffuso che prendeva il nome di metaromanzo o anti-romanzo. Anche in questo caso, però, anziché puntare sulla scoperta di scrittori giovani e originali, si è preferito produrre dei cloni nostrani di autori, soprattutto americani, che già avevano appassionato le nuove generazioni coi loro romanzi. La ricetta di successo in tal senso prevedeva una narrazione autobiografica in prima persona, condita di esperienze sessuali, viaggi, droga, alcool e pubblicizzazione dei propri gusti in fatto di musica rock e letteratura. Da ciò l'elemento trasgressivo di cui s'è spesso parlato a proposito di questi romanzi giovanilistici, anche se in ultima analisi questo elemento non era altro che l'espressione nemmeno di un malcontento generazionale, ma di una forma endemica della società del benessere. Allo stesso tempo, con il successo di un romanzo come *Il nome della rosa* di UMBERTO ECO, all'inizio degli anni ottanta, rinasceva la fiducia nel best-seller di qualità, che dava al lettore l'illusione di leggere non solo per svagarsi ma anche per venire a contatto coi grandi temi della nostra civiltà. Certo, il successo di quel libro metteva una pietra sopra a tutti i discorsi fatti sulla letteratura, in particolare di quella sperimentale, di cui Eco era stato uno dei massimi teorici. E non è un caso che pure gli altri componenti del suo gruppo (il Gruppo 63), che nel frattempo avevano occupato tutti i posti di potere (università, case editrici, riviste, giornali) siano stati presi in contropiede da questa controtendenza inaspettata della letteratura di successo e abbiano cercato di riciclarsi come ispiratori della nuova svolta che la letteratura italiana stava prendendo. E così è stato da allora a oggi. Ogni due o tre anni scoppia il caso di un giovane scrittore (meglio se giovane scrittrice) che racconta di esperienze sessuali, viaggi, droga, alcool e pubblica i propri gusti in fatto di musica rock e letteratura; e più o meno con lo stesso ritmo vengono sfornati best-seller.

Per concludere vorrei esprimere solo un pizzico di nostalgia per i tempi passati attraverso una considerazione personale. Sicuramente per chi scrive oggi è più facile, non dico arrivare alla pubblicazione, ma quanto meno ad avere un contatto con un editore di quanto non lo fosse trenta o quaranta anni fa, quando le case editrici sembravano fortezze arcigne e inavvicinabili. Sicuramente è aumentato il numero degli scrittori che possono vivere del loro mestiere (quando io studiavo all'università, negli anni settanta, erano solo cinque gli autori italiani che potevano permetterselo). Sicuramente anche per gli esordienti vi è la possibilità di strappare contratti vantaggiosi, cosa che un tempo non veniva quasi nemmeno presa in considerazione, dato che l'obiettivo era solo quello di farsi pubblicare. Per tanti versi le cose sono sicuramente cambiate in meglio. Quello che manca, però, è lo spirito chiamiamolo d'avventura che era presente negli editori della vecchia generazione. Quelli che, scommettendo sul proprio gusto personale e fregandosene di quello del pubblico, hanno poi finito per ritrovarsi in casa parecchi Premi Nobel o decine di altri autori che hanno scritto le pagine più importanti della letteratura contemporanea. È il caso di Giulio Einaudi e Giangiacomo Feltrinelli, in Italia, di Jean Bruller e Pierre de Lescure delle Editions de Minuit in Francia, di John Calder in Inghilterra, di Hermann Luchterand della Luchterand

in Germania, di Barney Rossett della Grove Press negli Stati Uniti e sempre negli Stati Uniti di John Martin della Black Sparrow Press, che ha fondato la sua casa editrice solo per poter pubblicare le opere di uno scrittore, allora sconosciuto, che poi avrebbe sbancato in tutto il mondo, ossia Charles Bukowski. Ecco, questi erano editori. Disposti a rischiare per amore della letteratura, e se alla fine i conti non tornavano, pazienza. Ma il fatto è che alla fine anche quelli sono tornati.

Angela Amella

Realtà e simbolo nel romanzo di Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Ed. minimumfax, 2008, pp.320

Ambientato nell'Italia della cosiddetta epoca "stragista" degli anni '70, *Il tempo materiale* dello scrittore GIORGIO VASTA rappresenta la trasposizione, in chiave locale, di avvenimenti storico-politici propri di quegli anni.

E a Palermo, sineddoche e iperbole di realtà e fatti nazionali, un trio di ragazzini preadolescenti ingaggia un pericoloso gioco di emulazione delle Br, il gruppo terrorista delle Brigate rosse, responsabile del sequestro e dell'assassinio del Segretario DC Aldo Moro.

Ben riconoscibile, nei loro atti e comunicati, anche la contestazione giovanile/studentesca del '68, quantunque con qualche sfasatura di date, funzionale, a detta dello stesso scrittore, all'economia generale dell'opera.

In un crescendo di azioni sempre più pericolose, il gruppo passa da atti vandalici (furto e incendio di materiale scolastico), ad atti dimostrativi (l'incendio della macchina del preside e la pantomimica impiccagione di tre fantocci raffiguranti le categorie dei professori, dei bidelli, e degli studenti medi e universitari, essendo solo gli studenti delle medie inferiori l'unica avanguardia credibile); ed infine azioni contro persone fisiche: il sequestro e la pianificazione della morte del compagno di classe, Morana, somministrata con crudele lucidità e con implicazioni che vanno oltre i semplici accadimenti.

Dice Nimbo:

"Non sento pena. Dovrei sentirne ma non sento pena. Sento invece che la messa a fuoco è quasi perfetta";

"È stato bellissimo. [...] Essere colpevoli [...] Essere colpevoli contagia [...]. Forse è una malattia. Sì. È un'infezione".

Il capologuo siciliano diventa così il caleidoscopio dove si condensano e consumano esistenze routinarie e trame clandestine che fanno da eco e grancassa a situazioni e a problematiche le cui connotazioni trascendono gli angusti confini del contesto provinciale e del limite storico. Situazioni ed eventi particolari ed individuali ben definiti si amplificano e compendiano in una molteplicità di tematiche: da quelle tipicamente storico-politiche ad altre significativamente socio-linguistiche e psico-esistenziali. I fatti narrati, infatti, finiscono per essere il pretesto per condurre un'acuta e pessimistica indagine su certe dinamiche che si possono scatenare dentro e fuori dell'uomo in determinate circostanze.

Appare simbolica, in tal senso, la ragione del "carotare" del lander di Venera11, il cui scopo è quello di scandagliare "i fenomeni minuti, la gloria e la miseria" dell'Italia e di Palermo in

particolare: *"Siamo il paese della desensibilizzazione degli istinti civili, del depotenziamento di ogni forma di responsabilità"*.

Palermo, dunque, campionatura di realtà stagnanti e stantie dove una serie di mali e *"infezioni"*, a cui simbolo assurgono i gatti divorati dalla rogna nell'incipit del romanzo, nonché l'aria del centro che *"sa di fradicio"*, il fegato in putrefazione del mercato, il cane agonizzante di Via Roma; e perfino *"il metallo grigio tubolare"* delle sbarre degli autobus che Nimbo vorrebbe non toccare per evitare ogni contaminazione; minacciano *"L'estinzione dell'umano"*.

Palermo è il luogo dove si attua la *"trasformazione infinita della materia in dolore e del dolore in tempo"*; dove la morte, gratuitamente programmata o accidentale, non costituisce la soluzione né il risveglio delle coscienze; dove il ruggito di sacri furori si rivela *"schiuma"* al primo soffio; e dove la lotta armata si traduce in *"lotta disarmata"*⁶ dell'io narrante, Nimbo, il bambino *"mitopoietico"* che alla fine si dissocia dai compagni e non a caso la sua lotta viene paragonata a quella del *"piccione preistorico senza artiglio"*.

Al contrario del compagno Volo/Scarmiglia, *"L'ideologo. Il ragazzino omicida"*, Nimbo inuisce che lo strumento per cambiare il mondo, l'Italia, la sua città, Palermo, non può essere la violenza, quanto la potenza mediatica della parola.

Nell'opposizione finale tra prigioniero politico e prigioniero mitopoietico, avviene proprio il recupero della parola quale strumento di lotta:

Perchè ho capito che mentre il compagno Volo lavorava per diventare prigioniero politico, io ho lavorato per potermi dichiarare, adesso, prigioniero mitopoietico. Solo questo. Il piacere di stare nelle frasi. La fatica. La paura di uscire dalle frasi. Per un anno ho fabbricato linguaggio - proclamare, enfatizzare, minacciare - e l'ho attraversato un passo alla volta, una parola dopo l'altra fino ad arrivare qui, ora, quasi le sette di sera del 21 dicembre 1978, a fare l'eversore dell'eversione.

La parola che era diventata silenzio nel simbolico corpo muto della bambina creola; la parola che aveva perso ogni funzione comunicativa in quanto articolazione verbale, rimpiazzata dall'*alfamuto*, *l'alfabeto della postura*, ridiventa speranza, futuro, creatività, pianto catartico di liberazione. Diventa strumento di denuncia:

"Poi, nel corso del pomeriggio, per la prima volta agisco. Mentre fa già buio trascorro due ore a scrivere";

"Tra poco, penso, la polizia arriverà in viale delle Magnolie per arrestare Dario Scarmiglia (...) Avere messo nella busta, con il racconto di questi mesi, anche la foto di Morana, avrò convinto che chi ha telefonato segnalando cosa e dove cercare è qualcuno a cui credere, e che è necessario fare in fretta, intervenire subito.

Nella confessione si parla anche di me, e in ogni caso a questo punto è tutto semplice. La polizia salirà in casa, parlerà con lo Spago e con la Pietra. Loro non potranno capire, perchè ci sono cose che non sanno. Non sanno di avere ospitato ogni giorno, per mesi, un militante, non sanno la quantità di mondo spaventoso che può vivere naturale, dentro un cranio".

La parola recuperata, la parola umanizzante, attiene all'italiano, la lingua che schiude *"il piacere delle frasi"*; la lingua che consente *"le larghe analisi del presente politico, la critica spre-*

6 Il termine è dello stesso scrittore nella dedica del libro alla scrivente.

giudicata del potere". È la lingua che viene opposta al dialetto; non tanto al siciliano, le cui multiformi potenzialità espressive sono state ampiamente esaltate da diversi scrittori siciliani, tra cui Andrea Camilleri, quanto il dialetto parlato dai palermitani; dialetto sguaiato e strascicante nell'articolazione fonica al punto da alterarne i contorni del viso. È un dialetto a una sola dimensione e funzione; la mera funzione denotativa: "Per loro le parole sono chiodi e martello (...) cucchiari e coltelli. Servono a dire, solo a dire, e nient'altro". Un dialetto, dunque, incapace di elevare e rinnovare, e perciò destinato a marcire nei "corpastri palermitani".

Di contro, c'è l'italiano. La parola creola. La parola "che significa creare e allevare"; la parola dalle molteplici potenzialità e sofisticate modulazioni espressive, manifeste o implicite ed evocatorie, in grado di veicolare messaggi non facilmente fruibili da menti prosaiche e banalmente prosastiche oggettivate nel popolino palermitano, il cui linguaggio ha lo stesso odore emanato dai loro corpi. Mentre, dice Scarmaglia: "Io, noi tre, parliamo italiano", il linguaggio che è "un'esistenza immensa".

Éva Jakab

Intervista a Giorgio Vasta

GIORGIO VASTA è nato a Palermo nel 1970. Vive e lavora a Torino. Editor e consulente editoriale, insegna scrittura narrativa presso diversi istituti tra i quali la Scuola Holden e lo IED di Torino. Il suo primo romanzo è „Il tempo materiale”, edito da minimum fax nel 2008 e candidato a Premier Strega nel 2009. Verrà tradotto e pubblicato in Francia (Gallimard), in Germania (DVA), in Olanda, in Spagna, negli Stati Uniti ed in Inghilterra (Faber and Faber). Con l'ospite della Festival di Libri 2010 a Budapest abbiamo parlato di Palermo, di cani randagi e degli atti terroristi degli anni settanta.

„Il tempo materiale” è il tuo primo libro. Come è nata l'idea?

Ho cominciato a lavorarci nel 2003. L'idea del libro è nata dal desiderio di collegare in un qualche modo i tre spazi intellettuali che mi interessavano in quel periodo: il desiderio di raccontare la luce con la scrittura; affrontare e approfondire il conflitto con Palermo, la mia città d'origine, e poi mi incuriosiva quell'epoca della storia italiana, gli anni Settanta, che è legata in modo determinante a quello che è il presente italiano.

Il romanzo racconta la storia di tre ragazzi undicenni nell'Italia del 1978. È una costellazione simbolica?

I protagonisti sono tre preadolescenti. La preadolescenza è un'età di mezzo, un'epoca della vita di ognuno di noi in cui il corpo è coinvolto in una specie di metamorfosi continua. Cambiamo fisicamente, cambiano le nostre strutture cognitive. Impariamo a riconoscere i livelli di espressione, come la distinzione tra livello letterale e livello ironico, che da bambini non riusciamo ancora a comprendere.

Vedo il 1978 come quel tempo storico in cui in Italia c'è stata una potentissima accelerazione politica e sociale, un'accelerazione non tanto fisiologica quanto patologica, una continua metamorfosi connessa a quel senso di minaccia e di paura costante

che discendeva dalla percezione delle azioni compiute dalle Brigate Rosse. Ho cercato di collegare tra di loro questi due tempi materiali: il tempo individuale del corpo di tre ragazzini che cercano di costruirsi un'identità per contrasto: non tanto sapendo chi sono, ma sapendo cosa non vogliono essere; ed il tempo materiale della storia italiana.

Lumache, zanzare, gatti, squali, cani... Potremmo dire che gli altri protagonisti del tuo romanzo sono gli animali. Come mai questa notevole presenza?

Non ho avuto l'intenzione consapevole di popolare il libro con tutti questi animali, talmente tanti da fare del libro una specie di zoo, un bestiario. Evidentemente fanno parte della mia immaginazione. Per me sono come frammenti intrapsichici, pezzetti di coscienza che a un certo punto vengono fuori, si collocano all'esterno e parlano con i personaggi. Come in Pinocchio il Grillo parlante è in qualche modo la coscienza del burattino. Inoltre questi animali, specialmente i cani randagi abbandonati a se stessi, simboleggiano anche la città di Palermo, ugualmente abbandonata a se stessa, e rappresentano una forma di violenza quotidiana, una violenza molto arcaica che si inserisce nel tessuto urbano ricordandoci la dimensione preistorica nella quale, nonostante tutto, viviamo immersi.

Così poco dopo la sua uscita, il tuo libro vede già 5 traduzioni? Come sta andando questo romanzo all'estero?

Io racconto una storia che si svolge in un contesto italiano, dove troviamo tanti riferimenti alla cultura pop di quegli anni. Non è un libro molto facile, tradurlo è impegnativo. E io non ho mai pensato alla ricezione all'estero. È stato quindi molto interessante anche per me leggere che cosa ne hanno scritto gli scout degli editori stranieri e capire come un'altra cultura possa leggere il mio romanzo. L'ottica americana per esempio si focalizza sul terrorismo leggendo il fenomeno italiano in riferimento a quello islamico.

Quali sono i tuoi nuovi progetti?

Fra due settimane esce un mio nuovo libro edito da Laterza, „Spaesamento“: un racconto di tre giorni a Palermo nell'estate del 2009, dove attraverso la fenomenologia di questi tre giorni cerco di raccontare l'Italia contemporanea.

CONTESTO UNGHERESE CONTESTO ITALIANO

– Workshop sulla letteratura ungherese contemporanea in italiano –

TAMARA TÖRÖK PhD
Università degli Studi ELTE di Budapest

Parallellamente al workshop sulla letteratura italiana contemporanea, si voleva organizzare un workshop anche sulla letteratura ungherese contemporanea, da un lato con lo scopo di far vedere ai nostri ospiti italiani alcuni testi della letteratura ungherese contemporanea da noi considerati significativi, dall'altro invece si voleva parlare di due argomenti specifici: dei problemi concreti di traduzione di opere ungheresi in italiano e delle possibilità di pubblicare opere ungheresi in traduzione italiana presso case editrici italiane, e viceversa: opere italiane in traduzione ungherese presso case editrici ungheresi. Abbiamo invitato due autori, IVÁN BÄCHER e JÁNOS HÁY, MARIA ROSARIA SCIGLITANO, traduttrice, e SZILÁRD BIERNACZKY, direttore della casa editrice Mundus, che pubblica tanti libri di varie tematiche italiane. La moderatrice del workshop era TAMARA TÖRÖK, traduttrice dei testi di JÁNOS HÁY e IVÁN BÄCHER.

Come introduzione al workshop, MARIO COSSU, ex-studente Erasmus dell'Università ELTE ha letto brani di due opere tradotte agli autori presenti: qualche scena breve del dramma *Géza (Gézagyerek)* di JÁNOS HÁY e alcune delle *Storie della mia famiglia* di IVÁN BÄCHER. Tutti e due gli autori avevano già avuto l'occasione di sentire i propri testi in italiano in Italia, in lettura o in forma di spettacolo (alcune delle *Storie della mia famiglia* sono state lette all'Accademia d'Ungheria a Roma nel 2008 e 2009, e *Gézagyerek* era stato messo in scena, sotto forma di monologo, nel 2005 a Napoli, in occasione della presentazione del volume di drammi dell'Europa orientale *A est*).

I due brani scelti rappresentano i due problemi principali che emergono quando si parla di pubblicazione di opere letterarie straniere: il problema dei limiti della traduzione e la difficoltà della comprensione di un testo il cui contesto storico-culturale è sconosciuto dal pubblico straniero. HÁY nel suo dramma di Géza, ragazzo autistico, fa parlare i suoi personaggi in uno stile molto particolare, invece per la comprensione del mondo delle novelle di BÄCHER ci vuole una conoscenza profonda del contesto storico e culturale in cui si svolgono le sue storie: la Budapest dei primi decenni del secolo XX.

Si è subito presentata la domanda che è diventata l'argomento centrale della prima parte della discussione: se il traduttore di un testo letterario ungherese possa essere di madrelingua ungherese o debba necessariamente avere come madrelingua quella lingua in cui il testo viene tradotto, che nel nostro caso è l'italiano? Le opinioni dei due autori non corrispondevano a proposito di quest'argomento. HÁY sosteneva l'importanza di trovare uno stile alla traduzione che possa avere lo stesso effetto dello stile che l'autore originariamente usa, per cui il traduttore deve conoscere meglio (cioè a livello di madrelingua) la lingua in cui traduce, ma tuttavia trova possibile che il suo traduttore sia capace di rendere in lingua straniera i suoi testi, conservandone la complessività. BÄCHER invece sostiene che conoscere bene il contesto storico-sociale-culturale dell'opera originale sia altrettanto importante. La

parte più vivace della discussione è stata lo scontro tra MARIA ROSARIA SCIGLIATNO e IVÁN BÄCHER sull'importanza del contesto culturale, in particolare sulla diversità di mentalità delle diverse nazioni che secondo BÄCHER a volte può rendere quasi impossibile la comprensione di un'opera letteraria tradotta in lingua starniera: il lettore, pur leggendo un testo ben tradotto, non potrà mai capire le reazioni, i sentimenti e i problemi dei protagonisti, perché vive in una realtà diversa.

Géza (Gézagyerek) di JANOS HÁY, Quarta scena

Géza è seduto in cucina, accanto al fornello, fissa il pavimento quadrettato della cucina, fatto a pietre nere e grigie.

SIGNORA ROSA Figlio mio, figlio mio!

GÉZA Buongiorno, mamma, buongiorno, dove sei stata, nel negozio, hai portato di nuovo mortadella, pane e latte, facciamo colazione, io sono già alzato, mi sono messo i pantaloni, la camicia, lei non beve caffè...

SIGNORA ROSA Ascoltami un po'ora, ascoltami...

GÉZA Ti ascolto, mamma, ma sto contando i quadri neri e quelli grigi del pavimento, mi sbaglio sempre, quanti neri ci sono, e quanti grigi, ma sbaglio sempre il calcolo.

SIGNORA ROSA Lascialo, lascia perdere, prima c'era Laci...

GÉZA Quale Laci, conosco Laci... Lo conosco?

SIGNORA ROSA Laci della cava di pietre, Laci il capo.

GÉZA Laci lavorava lì, lo so, anche Lajos Banda e Pityu Herda lavoravano lì, Laci lavora nella cava, lo so.

SIGNORA ROSA Da domani puoi andarci anche tu, l'ha detto Laci, capisci, figlio mio, Laci ha detto che puoi andarci anche tu.

GÉZA Bene, Laci l'ha detto, ma cosa faccio io nella cava? Io non so fare nessun lavoro lì, sa anche lui che io non posso andarci, che non mi è permesso, sa anche la mamma che è così. *(Boccheggia per l'agitazione)* Chi guarderà il pavimento della cucina? Chi farà la guardia alla casa? Io non posso essere operaio lì, perché non sono capace di svolgere i compiti, sa anche la mamma che io non posso uscire di casa perché sarò nei guai, ha detto anche il dottore che non posso lavorare perché finirò male...

- SIGNORA ROSA Non è un lavoro così difficile, è fatto apposta per te. C'è un sedile, come quello degli autisti d'autobus.
- GÉZA Com'è quel sedile, dov'è quel sedile, io non lo so.
- SIGNORA ROSA Un sedile come sugli autobus, di finta pelle marrone, capisci, è sopra il nastro.
- GÉZA Capisco, sopra il nastro c'è il sedile, capisco.
- SIGNORA ROSA E tu devi essere seduto lì e guardare se le pietre vanno sul nastro come si devono.
- GÉZA Ecco, ho paura proprio di questo, che non so, non so quando le pietre vanno come devono, e cosa devo fare quando non vanno così. Io non posso agitarmi, ha detto anche la dottoressa a Vác che non posso.
- SIGNORA ROSA Potrai andare a lavorare come gli altri, come Lajos Banda e Pityu Herda.
- GÉZA Come Lajos Banda e Pityu Herda.
- SIGNORA ROSA Avrai uno stipendio, cercheremo la borsa di tuo padre, che si porta in spalla, la troveremo in soffitta.
- GÉZA La borsa del papà?
- SIGNORA ROSA Certo. Ti incarterò sempre qualcosa da mangiare. Ogni mattina ti farò pane burro e mortadella e una bottiglia di bibita di seltz.
- GÉZA *(guarda fisso davanti a sé, barcolla con il busto)* Percorro la via Dózsa, con la borsa in spalla, con la borsa?
- SIGNORA ROSA Certo, come quando viveva ancora tuo padre, andrai lungo la strada.
- GÉZA Vado alla fermata, con la borsa in spalla, alla fermata...
- SIGNORA ROSA Certo, per prendere il pullman delle cinque e mezza.
- GÉZA Ci saranno Lajos Banda e Pityu Herda...
- SIGNORA ROSA Certo, ti aspetteranno là.
- GÉZA Poi andiamo a Szob, alla cava.

SIGNORA ROSA Certo, ci starai tutto il giorno, lavorerai come si deve, la sera tornerai a casa, andrai alla taverna con Lajos Banda e l'altro, e poi verrai a casa per cena.

GÉZA I soldi, quando riceverò i soldi?

SIGNORA ROSA All'inizio di ogni mese, se non sbaglio, all'inizio di ogni mese riceverai i soldi.

GÉZA Vado a lavorare con Lajos Banda e Pityu Herda?

SIGNORA ROSA Certo, proprio con loro.

GÉZA Vado a lavorare, guardo le pietre sul nastro? (A volte si blocca nel parlare) Guarderò io le pietre alla cava? È possibile? È possibile che io guardi le pietre alla cava, che io sia il custode di pietre? Non mi chiameranno „il povero Géza”? Mi chiameranno custode di pietre? Diranno che Géza è il custode di pietre alla cava? Diranno Géza il custode di pietre. Géza il custode di pietre e non il povero Géza?

SIGNORA ROSA No.

* * *

Ultima scena

GÉZA Mamma!

SIGNORA ROSA Che c'è, figlio mio?

GÉZA Mamma, la cosa brutta con queste pietre della cucina a scacchi è che...

SIGNORA ROSA Dimmi, figlio mio, cosa!

GÉZA Che anche se le guardo a lungo, non riesco a decidere se i bianchi sono sui neri o i neri sui bianchi, quale è il nastro e quale è la pietra?

SIGNORA ROSA Non si può, questo non si può decidere, Géza.

GÉZA Dio lo sa? Lui lo sa, mamma?

SIGNORA ROSA Lui sicuramente, figlio mio.

GÉZA E se capita qualche errore?

SIGNORA ROSA Che errore?
GÉZA Qualche errore sulla Terra, per esempio.
SIGNORA ROSA Allora cosa?
GÉZA Lui lo corregge?
SIGNORA ROSA Non so, figlio mio, *(breve pausa)* forse no.

Traduzione di Tamara Török

**“Lenke e Dezső” dal romanzo *Kutya Mandovszky (Storie della mia famiglia)*
di IVÁN BÁCHER**

– Ti amo.
– Anch’io ti amo, Vitellina – disse Dezső, sistemando il cuscino sotto la testa di Lenke.

Lenke precipitò bene. Si ruppe le gambe e un braccio, ma la spina dorsale e la testa rimasero incolumi dopo la caduta dal secondo piano. Erano già due settimane che stava inchiodata a un letto vicino alla finestra, al reparto di traumatologia dell’ospedale Rókus. Dezső andava a trovarla ogni giorno.

– Non lasciarmi!
– Non ti lascerò, Vitellina mia.
– E non mi tradire!
– Non ti tradirò.
– L’hai già detto tante volte...
– Vitellina.
– E mi hai tradito.
– Vitellina, ti prego.
– Giura!
– Giuro.
– Giura sulla vita di Anna!
– Giuro!
– Sulla vita di Misi!
– Giuro!
– Sulla vita di tua madre!
– Ti porto il nostro albero genealogico, Vitellina?

Lenke scoppiò a piangere. Dezső le abbracciò la testa.

– Scusami, Vitellina, scusami.
– Giura!
– Giuro!

- Devi dire: Giuro sulla vita di Gojszi che non ti tradirò mai più!
- Giuro!
- Devi dire tutta la frase. O meglio: muoia mia madre se ti tradirò ancora. Ripeti!
- Non fare così, Vitellina.
- Non devo farlo? Io? Io che sono quasi morta?
- Va bene, va bene.
- Come va bene?
- Non quello, Vitellina.
- Allora cosa? Che cosa va bene in questa vita maledetta?
- Va bene che sei viva, Vitellina. E che ti amo – disse Dezső piangendo. Abbracciò Lenke cautamente, le abbracciò anche la testa. Piansero tutti e due, per almeno cinque minuti.
- Ti amo – disse poi Dezső raddrizzandosi.

Lenke lo guardò silenziosamente, poi disse a bassa voce:

- Allora giura.
- Vitellina.
- Giura.
- Giuro sulla vita di mia madre... Vitellina...
- Giura!
- Giuro sulla vita di mia madre che sarò fedele.
- A chi?
- A te, Vitellina. Accidenti! Non piangere, Vitellina, non piangere. Perdonami!
- Allora giura come si deve. Che non mi tradirai mai più.
- Giuro sulla vita di mia madre che non ti tradirò mai più.

Stettero in silenzio e si guardarono.

- Vuoi un po' d'uva? – le chiese Dezső.
- No, Vitellino.
- Tra poco dovrei andare, Vitellina.
- Alla tipografia?
- Sì.
- Certo!
- Vitellina...
- Quando torni a trovarmi?
- Domani.
- Ti aspetterò.

Dezső salutò sua moglie e se ne andò. Uscì in via Stáhly dal portone posteriore.

Erano le cinque e mezza. Prima delle otto generalmente non si faceva chiusura di redazione in un giornale, che deve uscire la mattina. Aveva ancora almeno un'ora libera. Camminò con calma verso la via Gyulai.

All'angolo si fermò.

Alla sua sinistra c'era via Gyulai, la casa al numero dieci, con la moglie del direttore della fabbrica di cioccolato, che era bellissima, e amava tanto Dezső.

Alla sua destra c'era via Rákóczi, con la sua casa al numero 29, con il suo bell'appartamento con quattro camere, ora vuoto.

In mezzo c'era il giuramento.

Era il 20 ottobre 1942.

Erano passati diciassette anni, da quando Dezső e Lenke si erano incontrati.

Trascorsero insieme ancora venticinque anni, fino al 18 aprile 1967, quando Lenke morì. Vissero insieme l'occupazione nazista, salvarono insieme la vita di dozzine di persone, insieme furono in pericolo di vita. Vissero insieme anche dopo la guerra, e mangiarono insieme il pane degli emigrati, che può essere abbondante, ma è sempre amaro come il veleno.

Rimasero insieme quando Lenke si ammalò. Soffrì di artrite cronica, forse a causa della caduta, per più di venticinque anni. Le sue gambe, una volta meravigliose, si gonfiarono, come anche le mani e le braccia; per anni non uscì di casa, tormentata da dolori terribili.

Dezső, che aveva superato i sessanta, mandò avanti la casa a New York; faceva la spesa, cucinava, lavava i piatti, e assisteva la moglie, massaggiando le sue membra dolenti per ore e ore, durante il giorno.

Poi i tormenti dell'artrite passarono in secondo piano, quando Lenke fu colta da un emorragia cerebrale; una paralisi le bloccò metà del corpo, e non fu più capace di parlare. Dezső, con uno sforzo sovraumano l'aiutò a rimettersi in piedi, e con costanti esercizi, le fece riacquistare la capacità verbale di un bambino di due-tre anni. Fu colta da una seconda emorragia cerebrale, e Dezső dovette abituarsi anche a portarle il vasino da notte e ad imboccarla.

Poi arrivò, per lui, la solitudine, la più terribile di tutte le cose.

Ditemi adesso, quanto conta, davanti a tutto questo, quel dettaglio, se alle cinque e mezza del 20 ottobre 1942, all'angolo delle vie Stáhly e Gyulai, Dezső si girò a destra, o (dio me ne guardi) a sinistra?

Traduzione di Tamara Török

Nella seconda parte del workshop si è parlato di tipici problemi della traduzione di testi ungheresi e italiani. MARIA ROSARIA SCIGLITANO ha illustrato l'argomento con vari esempi e, a proposito delle possibilità di pubblicazione, si è parlato della „Fondazione del Libro Ungherese“ (*Magyar Könyv Alapítvány*) che può aiutare la realizzazione e pubblicazione delle traduzioni; si è constatato che, anche se negli ultimi decenni in Italia sono state pubblicate numerose opere letterarie ungheresi, le possibilità di pubblicare degli autori ungheresi in Italia sono poche, la cerchia di case editrici italiane interessate a pubblicare opere di autori ungheresi a loro sconosciuti, è molto ristretta.

VS.

La dottoressa SCIGLITANO nel testo seguente riassume le sue impressioni su quello che si è detto durante le discussioni:

MARIAROSARIA SCIGLITANO, PhD
Università Corvinus di Budapest

Senza cadere nella rete

Prove acrobatiche di traduzione

Introduzione

Scrivo mentre gli atti del convegno sono già quasi alle bozze, motivo per il quale fermo giusto qualche ricordo del seminario-tavola rotonda sulla traduzione che naturalmente non intende affatto essere una testimonianza esaustiva dell'argomento.

Affrontare il problema della traduzione di testi da una lingua a un'altra significa porsi di fronte a una complessità di questioni che caratterizzano il ruolo del traduttore.

La mia esperienza personale di traduttrice di opere di letteratura ungherese in italiano - ossia nella mia lingua materna - mi porta a compiere delle riflessioni sul significato dell'attività mia e di chiunque si ponga in questo modo come ponte tra due diversi sistemi culturali.

Le riflessioni di cui sopra entrano certamente nel campo teorico, ma prendono in considerazione anche una serie di problemi di natura pratica che si presentano nella quotidianità e nella prassi della traduzione e che sollevano, in sintesi, il già citato problema del ruolo del traduttore nel mondo della letteratura e nel confronto di realtà culturali diverse.

L'attività del traduttore comporta la risoluzione di problemi di carattere linguistico, culturale e spaziale. Mentre la comprensione dei primi due aspetti è intuitiva, quella del terzo è meno immediata e ha a che vedere con la gestione del periodo da tradurre, della sua lunghezza (relativa all'espressione di concetti che occupano un determinato spazio nel testo) e del ritmo nel testo di riferimento: elementi da trasporre in un altro sistema linguistico-culturale con valenze dimensionali prevedibilmente diverse.

Nel suo lavoro il traduttore è, poi, posto di fronte ad aspetti di natura emotiva legati al suo rapporto con il testo, a ciò che quest'ultimo gli comunica e tali da influire profondamente sul modo di affrontare l'opera che è chiamato a realizzare. Tutti questi aspetti che, evidentemente, non sono gli unici a intervenire nell'atto del tradurre, contribuiscono all'analisi del testo e alle conseguenti scelte fatte dal traduttore: stilistiche, ritmiche, spaziali.

Penso, ad esempio, alla riduzione teatrale del *Kaddish per il bambino non nato*⁷ di IMRE KERTÉSZ alla quale ho lavorato con il regista Vincenzo Todisco e l'attore Ruggero Cara, per poter trasporre il testo scritto tradotto in testo tradotto e recitato, considerando le esigenze che emergono nella recita di un monologo in una sala teatrale.

L'informazione di base è il testo originale che è la sintesi di una serie di esperienze multidimensionali fatte dall'autore e rese secondo una determinata cifra stilistica che il traduttore è in grado di cogliere grazie alla sua conoscenza della lingua di partenza, delle sue

7 *Kaddis a meg nem született gyermekéért* da me tradotto per Feltrinelli nel 2006.

valenze metriche, sintattiche e “metacomunicative”. In tale contesto anche la conoscenza dell’autore, magari personale, può aiutare il traduttore nella resa del testo, ma non è naturalmente determinante.

Un punto fermo

Fatto questo preambolo vado ad elaborare un altro aspetto che ho menzionato nel corso della tavola rotonda per la sua centralità e che mi preme sottolineare in questo breve scritto: quello dell’appartenenza linguistica del traduttore e delle competenze che può mettere a disposizione un madrelingua.

È vero che il traduttore deve conoscere profondamente la lingua e la cultura di provenienza dell’autore che si appresta a tradurre ed è altrettanto vero che deve conoscere la mentalità dei connazionali di quest’ultimo e il loro modo di rendere idee e stati d’animo.

Ripenso a quanti, durante la tavola rotonda, hanno sottolineato l’impossibilità, da parte del traduttore, di rendere nel suo sistema linguistico-culturale, processi mentali propri di una cultura diversa.

Riconosco l’estrema difficoltà di traslazione di determinate espressioni, ma questo non deve essere d’ostacolo al lavoro del traduttore o negare in toto le possibilità di resa.

A tal proposito avevo menzionato il caso di *Semmi művészet* di PÉTER ESTERHÁZY e quello di *A prikolics utolsó élete* di KORNÉL HAMVAI dei quali mi stavo occupando proprio in quel periodo. In ciascuno dei due casi⁸ ero dovuta ricorrere a una serie di ricerche sulla rete e tra gli amici per giungere a quanto di più vicino al testo potessi rendere.

È inevitabile che la traduzione di un testo comporti una perdita “semantica” o, soprattutto, di atmosfere, coloriture ecc.: i compromessi cui il traduttore va incontro sono proprio

- 8 Nel caso del testo di ESTERHÁZY (*Semmi művészet*, Magvető, Budapest, 2008 in traduzione mia per Feltrinelli) si trattava della frase a p. 19: [..] *nos, asszonyom, les volt ez vagy kuglóf? (Lefordíthatatlan szójáték [..]).* Un amico ungherese, archeologo, mi aveva rivelato che suo padre aveva giocato nella stessa squadra di calcio in cui si dilettava lo scrittore e, all’epoca - parliamo degli anni ‘60 -, girava la barzelletta alla quale con grande probabilità si richiama la frase del testo e che riporto di seguito:

Két úr beszélget a pékség előtt. Az egyik egyszer csak azt mondja a másiknak:

- Te, fogadjunk, hogy bemegyek ebbe a boltba, és a pultos kislánynak azt mondom jó hangosan, hogy „lófasz”!

- Annak a kis szókének?

- Igen, neki. Jó hangosan. Áll a fogadás?

Fogadnak. Bemennek az üzletbe, odaállnak a pult elé.

Ekkor az első úr rámutat egy polcra, és megkérdi a pultos kisasszonyt:

- Mondja, kérem, kuglóf a(s)z vagy kalács? - Ezzel megnyeri a fogadást.

A következő napon a fogadás vesztese éppen a pékség előtt találkozik össze egy barátjával. Gondolja, hogy fogad vele is, és ugyanazzal a tréfával visszanyeri az előző nap elvesztett pénzét. Fogadnak, majd bemennek a boltba.

A férfi odafordul a kisasszonyhoz, rámutat egy polcra, majd megkérdi: - Tessék mondani, kuglóf az vagy mi a lófasz?

Nel testo di HAMVAI (*A prikolics utolsó élete*, Budapest, 2001, brano da me tradotto per i *Quaderni del traduttore*, Magyar Fordító Ház, 2010), invece, si trattava di chiarire di che natura fosse la figura del “prikolics” - più simile a quella di un lupo mannaro che a quella di un licantropo nel testo di HAMVAI -, termine usato in parte della Transilvania per indicare una figura demoniaca, altrove per indicare una creatura umana in grado di prendere le sembianze di diversi animali.

di questa natura, egli deve comunque fare in modo che tale perdita sia della minore entità possibile.

Detto questo è, però, fondamentale che il traduttore sia un madrelingua o, per lo meno, che abbia fatto della lingua in cui traduce una scelta di vita, tale da conferirgli delle competenze tecniche, ma soprattutto quella sensibilità linguistico-culturale che lo renda credibile. La traslazione deve essere perfettamente comprensibile ai lettori, i quali devono potersi ritrovare in uno schema di pensiero, valutativo, a loro familiare. La traduzione, la resa di concetti, stati d'animo, atmosfere e processi mentali deve avvenire in quello schema, con i meccanismi che gli sono propri nel rispetto delle regole della lingua di destinazione e con una gestione della stessa che solo il madrelingua o la figura precedentemente descritta possono possedere.

Può risultare utile che il traduttore si consulti con un connazionale dell'autore che traduce perché questi possa fornirgli delucidazioni sul significato di parole, forme gergali in uso o in disuso (appartenenti, quindi a un altro tempo) espressioni particolari e giochi linguistici (vedi di nuovo il caso di *Semmi művészet* che attinge a piene mani a modi di dire di un tempo e a giochi di parole), ma ritengo che l'impostazione e le scelte finali debbano essere del traduttore madrelingua.

Non credo sia questa la sede per approfondire tale aspetto, ma non capita di rado che mi imbatta in traduzioni firmate da traduttori non di lingua madre ai quali viene affiancato un "tecnico" madrelingua, cioè un esperto del settore in questione, ma che non conosce la lingua in cui è nato il testo da tradurre. Anche in questi casi, purtroppo, il testo finale presenta delle lacune nel passaggio da una traduzione imprecisa, molto approssimativa a un testo finale tradotto sul quale è palese il forzato intervento tecnico esterno. Non sta a me spiegare e valutare le motivazioni che sottendono tali scelte editoriali.

Tale modalità può far sì che il dialogo-confronto tra le due culture che si incontrano attraverso la traduzione avvenga in modo corretto. Il criterio descritto deve corrispondere, per me, a un punto fermo che tutela, tra l'altro, il diritto dei destinatari di un'opera tradotta a gustare la stessa nella sua complessità, fermo restando quanto detto finora a proposito degli inevitabili compromessi cui sovente il traduttore è, suo malgrado, costretto.

Da quanto esposto discende chiaramente che quella del traduttore è un'attività complessa che si svolge su diversi piani e il suo sforzo maggiore è quello della traslazione di elementi ed espressioni da un sistema culturale a un altro attraverso il mezzo linguistico. Come già detto, egli si pone, quindi, come ponte tra due realtà culturali che dialogano e si confrontano grazie alla sua opera.

Durante la tavola rotonda ho portato a titolo d'esempio delle pubblicazioni e degli scritti in pseudo italiano realizzati da chi l'italiano non lo conosce bene o non lo conosce proprio e, malgrado ciò, si cimenta nella stesura di metodi e grammatiche⁹.

Il risultato ottenuto da essi è di far sorridere se non ridere a crepapelle il lettore italiano che si avventuri tra le pagine scritte in una lingua che non è più quella di Dante, ma un qualcosa che potremmo definire "ridicolese" coniando un neologismo.

È vero che la lettura di tali testi può permettere a noi madrelingua e a chiunque conosca bene il nostro idioma di trascorrere una decina di minuti all'insegna del buonumore per le assurdità in essi contenute, ma è anche vero che la lingua è una cosa seria e i danni che queste iniziative possono provocare sono evidenti se non c'è chi provveda a creare degli organismi di controllo della qualità di tali lavori.

Anche questa circostanza non fa altro che sottolineare la centralità del ruolo del traduttore-interprete o quanto meno dell'operatore madrelingua che sia un riferimento preciso e costante per chi voglia apprendere e diffondere il suo idioma in un altro paese. Quindi occorre separare l'ilarità che questi scritti indubbiamente provocano dai rischi insiti nella loro diffusione incontrollata.

Conclusioni

Ho voluto, con questo breve scritto, spendere alcune parole sui problemi legati alla traduzione, su quelli che il traduttore deve porsi all'atto di rendere un'opera nella sua lingua.

Ritengo non debbano mai passare in secondo piano le esigenze dei destinatari dell'opera tradotta, ossia i lettori che devono poter ricostruire e configurarsi atmosfere e valenze culturali diverse dalle loro grazie a una resa corretta e secondo uno schema interpretativo a loro familiare.

Per questo motivo rivendico la centralità del traduttore madrelingua o della figura precedentemente descritta che - indubbiamente preparato dal punto di vista tecnico e dotato di etica - per sua origine e formazione dispone di tali schemi interpretativi linguistico-culturali e ha la capacità di gestirli per una corretta resa dell'opera che traduce.

Ben vengano le collaborazioni e le verifiche con connazionali dell'autore da tradurre per una resa ancora più rispondente all'originale e per trovare l'equivalente, se esiste, di espressioni gergali e modi di dire particolari, ma soprattutto per ricostruire situazioni e modi di vivere ed elaborare le medesime.

- 9 Uno degli esempi menzionati è il manuale di BALOGH VERONIKA – HORVÁTH TAKÁCS ATTILA, *Szituációs helyzetek alapfokon Olasz nyelvből. Kulcs a nyelvizsgához*. Veszprém, 2000, Translator '98. Nella recensione del volume, («Nuova Corvina», n. 12/2002, pp. 158-159) alla quale ho partecipato, abbiamo provato a evocare atmosfere linguistiche proposte dalla pseudo grammatica e il risultato è stato pressoché grottesco. Ne riporto un brano:
- [...] Tentando dunque di utilizzare sistematicamente le espressioni del libro potremmo dire che l'illustrazione di questo articolo è stata fatta *con i gessetti di grasso da un nostro collega gazzetiere che porta un paio di scarpa bruna (p. 48), dopo essersi cambiato le pile (p. 66) e aver dimenticato il cappotto d'inverno (p. 51) nel suo blocco di casa (p. 23), mentre mangiava un panino gravido e beveva un sugo di mele. Dimenticandosi dei mezzi di traffico di masse (p. 35) e non avendo una voglia (p. 77) a pedaleggiare (p. 35) fu rimorchiato fino al primo distributore (p. 86), dove gli vennero dei dolori toracichi (p. 57), per li quelli chiese un antidolorificio (p. 59), non sapendo se andare a dormire in una casa comune (p. 23) o in uno spazio di tetto. Il giorno dopo ha conquistato il diploma da ingegnere (p. 5).*
- Inutile dire che un manuale di questo tipo – nonostante il titolo seducente - serri a doppia mandata la porta agli esami di lingua italiana!

Tutto questo è vero, fermo restando, l'inevitabile perdita "semantica" che comporta la traduzione di ogni libro. Questo a testimonianza della ricchezza di ogni lingua. Dopo aver letto un libro tradotto proviamo a immaginarci delle pagine bianche nelle quali è riposto tutto quello che è andato inevitabilmente perduto nella traslazione dell'opera malgrado la bravura del traduttore, come a dire che, in ogni caso, ogni libro tradotto è un qualcosa più qualche altra cosa che può essere prevista grazie alla nostra capacità di intuire e immaginare anche senza riuscire, almeno all'inizio, a figurarci concretamente modi diversi di concepire e descrivere situazioni e stati di cose.

Penso che stia anche in questo la perizia del traduttore: nel dare al lettore degli strumenti per prevedere quel qualcosa d'altro che si perde o semplicemente non trova forma nel passaggio da una lingua a un'altra. Quello del traduttore è un lavoro che probabilmente non ha mai fine perché è subordinato a una ricerca continua ed è una responsabilità culturale e letteraria verso i paesi coinvolti nell'incontro che si viene a determinare attraverso la traduzione.

Lo stesso senso di responsabilità deve essere garantito da ambo le parti nel controllo delle opere scritte nelle lingue dei paesi in questione. Il riferimento è alle grammatiche compilate senza la supervisione del madrelingua e un controllo coscienzioso e bilaterale.

Anche questa è per me la vera cooperazione interculturale.

NUOVE PROSPETTIVE **WS** . PROSPETTIVE

– Workshop di italianistica –

ESZTER PAPP, DOTTORANDA
Università degli Studi ELTE di Budapest

Il Workshop di Italianistica durante il Convegno internazionale d'italianistica per dottorandi (*Itadokt – Dal testo alla rete*), il 23 aprile 2010, si è realizzato in forma di tavola rotonda, dal titolo *Università e ricerca. Lacune, problemi e soluzioni nell'italianistica*.

I professori invitati provenienti dai dipartimenti d'italianistica delle varie università del paese e dall'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, hanno discusso sui risultati finora ottenuti ed hanno affrontato le problematiche e le possibili soluzioni nel campo degli studi d'italianistica, comparando le metodologie nazionali con quelle italiane e cercando di trovare delle possibilità per una collaborazione inter-universitaria a livello nazionale ed internazionale.

Nel mondo d'oggi, finalizzato soprattutto sullo sviluppo finanziario e tecnologico, la posizione emarginata degli studi umanistici, e così anche quelli d'italianistica, hanno spinto

i professori presenti a riflettere anche su come gli studi letterari e filosofici possano riacquistare il loro rilievo, sottolineando sia l'importanza della visione prospettica delle ricerche – mantenendo la specificità dei singoli settori disciplinari, aprendosi al tempo stesso all'universalità delle visioni – , sia la portata di una maggiore collaborazione fra le università nazionali e quelle italiane (col metodo della *co-tutela* per esempio), garantendo ai giovani studiosi nuove aree di studio e di ricerca comuni.

I colleghi italiani hanno inoltre sottolineato come l'avvicinamento – o addirittura la fusione – delle metodologie ungherese e italiano, possa giovare non solo agli studi, ma anche alle culture dei due paesi, usufruendo così dei possibili supporti economici e finanziari dell'UE per le borse di studio: in base a tutto ciò potrebbe nascere una vera collaborazione professionale tra i due paesi.

Noi, i dottorandi che guardiamo ancora all'avvenire, ci auspichiamo che i risultati di questa discussione si verifichino e non rimangano tra le mura di questo convegno, dando delle possibilità di ricerca e di lavoro ai giovani studiosi e riuscendo a (ri)dare agli studi letterari l'importanza meritata.

Interventi

Endre Szkárosi **Università degli Studi ELTE di Budapest**

Nell'ambito di un'analisi prospettica della situazione attuale degli studi e delle ricerche nel campo dell'italianistica, vorrei porre l'accento sullo sviluppo dei possibili contesti in cui si lavora. L'italianistica ungherese ha una bella tradizione di grandi studiosi che oltre alle loro ricerche specializzate, avevano un indubitabile sapere prospettico sulle questioni e sui periodi degli *studia humanitatis*.

Ai nostri giorni questa struttura integrale di nozioni riesce ad esistere sempre di meno a causa delle caratteristiche variopinte e dei cambiamenti continui delle nostre culture e società, e soprattutto a causa dell'incredibile ampliamento delle dimensioni del sapere su cui l'uomo riflette.

Così oggi tutti sappiamo precisamente su quale parte della scienza abbiamo delle cognizioni, quali studi e quali ricerche abbiamo fatto ed eseguito noi, e quali studi e ricerche sono state fatte da altri. Conosciamo altrettanto bene le nostre lacune, come anche quelle presenti nel nostro ambiente scientifico, nonché nelle nostre tradizioni. È diventato perciò così importante saper dirigere le attuali ricerche in una prospettiva più ampia, tenendo presente che la formazione dei giovani studiosi è di grande importanza, anzi è essenziale, soprattutto per diminuire il numero e le estensioni delle lacune esistenti, comprese anche le nozioni future.

Ma la motivazione essenziale per le ricerche è indispensabile: aprire nuovi spazi per accumulare e articolare le energie creative delle esigenze di conoscenza è di estrema urgenza nella situazione culturale di oggi. Bisogna garantire delle aree, in cui poter presentare le sfide, e in cui queste sfide possono ispirare le azioni scientifico-culturali delle persone competenti. I contatti intra- e interuniversitari non sono importanti solo perché utili e produttivi, ma anche perché sono *essenziali*. Si lavora meglio in un'atmosfera di collettività,

dove i suggerimenti sugli argomenti si completano con darne ispirazioni interpersonali. La ricchezza delle proposte su uno stesso argomento implica da un lato possibili soluzioni, dall'altro nuove ispirazioni, attraverso le quali la complessità e le interdipendenze essenziali della cultura, come attività formativa della vita umana in genere, diventano sempre più percepibili, comprensibili, interpretabili e continuabili.

Le lacune delle nostre nozioni personali quindi, possono essere colmate nel contesto degli sforzi intellettuali e conoscitivi da parte dei giovani studiosi attuali che vorremmo formare – e dalla loro formazione veniamo formati/cambiati anche noi. E il nostro dono della sorte è che così possiamo rimanere un po' più giovani e meglio formati e informati.

József Takács **Università degli Studi ELTE di Budapest**

Il sottotitolo del Convegno che porta il nome „nuove prospettive” è di solito uno dei requisiti indispensabili per le ricerche scientifiche. La questione vitale per il nostro programma di dottorato è quella di chiarire quanto il proprio contributo agli studi di italianistica possa essere specifico: i ruoli determinanti del lettore e della lettura si sono stabiliti negli ultimi cinquant'anni nelle definizioni della letteratura. Anche se non è d'obbligo accettare le conclusioni finali delle teorie decostruttiviste, non si può non rendersi conto della tendenza che segnala la dilatazione di validità per le nuove interpretazioni. Basti accennare il titolo dell'ultima sintesi di A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, che formula proprio l'idea della possibilità che ha come concetto l'universalità e l'uropeità, contro la concezione della storia letteraria tradizionale che ha le radici nell'Ottocento. Nel retroscena delle nostre letture sta in primo luogo la cultura umanistica comune, il cui sistema dei rapporti italo-ungheresi è stato rafforzato da esperienze storiche comuni come lo stesso Risorgimento, e che ai nostri giorni viene nutrita da riflessioni professionali collettive simili all'evento attuale. Di tutto ciò dà prova il fatto che riusciamo a comprenderci perfettamente. L'efficacia dell'attività della nostra scuola di dottorato diventa misurabile tramite le pubblicazioni. Vorremmo che questo lavoro potesse dare il proprio contributo all'appropriazione sempre più completa dell'eredità estetica, con l'adeguata fondatezza filologica, e con l'elaborazione di nuove e spontanee interpretazioni e particolari punti di vista.

Imre Madarász **Università di Debrecen**

Auspicherei una maggiore collaborazione fra le scuole, i programmi e i sottoprogrammi di dottorato d'italianistica in Ungheria, che oggi è – a dir poco – scarsa sia sul piano scientifico che su quello didattico. Dovremmo evitare situazioni, nelle quali in certi atenei a dei dottorandi in letteratura italiana vengono assegnati consulenti non italianisti (che talvolta nemmeno sanno l'italiano) con la motivazione (o la scusa) che in quelle università non ci sono italianisti di ruolo. Sarebbe utile garantire più possibilità di pubblicazione ai ricercatori principianti (noi abbiamo dedicato l'intero volume XI del nostro annuario *Italianistica Debreceniensis* agli studi dei giovani e dei dottorandi col titolo carducciano *Juvenilia*). Ma la crisi economica minaccia anche i pochi periodici d'italianistica che esistono (ancora) nel nostro Paese. Lo stesso motivo (finanziario) rende difficile la partecipazione dei giovani ai convegni internazionali all'estero, che sarebbe così importante per loro. Con una maggiore

solidarietà e una più attiva cooperazione fra i nostri dipartimenti, potremmo migliorare anche queste condizioni.

József Pál
Università degli Studi di Szeged

Possibilità per uno studioso straniero di svolgere ricerche scientifiche

Fra le eventuali opzioni che si offrono a uno studioso straniero, pure d'italianistica, per svolgere delle ricerche scientifiche anche – ma non solo – in quell'ambito, un primo campo di ricerca e di studio è dato dalla disciplina della *Comparatistica*, che consente anche di riallacciarsi ad una già consolidata tradizione europea di studi in materia.

Tuttavia, nel caso specifico di uno studioso ungherese d'italianistica, un altro campo di lavoro può essere costituito dallo studio dell'influenza che la letteratura italiana ha avuto, nel corso dei secoli, su quella ungherese, non solo in senso generale, ma anche nella creazione dei singoli e specifici generi letterari.

Accanto a quest'ultimo, un altro campo di studio particolare può – e in un certo senso deve – essere quello della valutazione della presenza del mondo ungherese e della cultura ad esso legata in Italia, con un'indagine che tocchi anche campi diversi da quello solo ed esclusivamente letterario.

Quanto all'organizzazione degli studi, va necessariamente rilevata l'importanza, nell'ambito del lavoro dottorale, della *co-tutela*: in altre parole, un dottorato viene rilasciato dopo studi compiuti nel quadro della collaborazione fra due Università (ad esempio, quella di Szeged ed un altro ateneo europeo, che hanno un rapporto ormai consolidato di scambi e lavoro comune), con un rapporto interuniversitario che non riguarda più solo lo scambio di docenti e studenti ma anche, e soprattutto, una collaborazione scientifica che ha già dato risultati consistenti in ricerche collettive e pubblicazioni comuni. In tal senso, l'esempio da seguire appare quello del sistema di lavoro già largamente attuato nelle università francesi, che ha già dimostrato di poter dare buoni frutti.

Per quanto poi attiene al particolare campo dell'Italianistica, appare più che mai doveroso e necessario rafforzare il ruolo e l'importanza della cultura e della letteratura italiane in Ungheria, non solo come discipline specifiche, ma anche e soprattutto nel più vasto ambito delle filologie moderne: un tale sforzo appare particolarmente importante per ridare alle suddette discipline un ruolo significativo negli studi universitari in Ungheria.

György Domokos
Università Cattolica Péter Pázmány di Piliscsaba

Alcune riflessioni sulla situazione dell'italianistica in Ungheria

A mio parere l'italianistica ungherese vanta veramente buoni risultati anche a livello internazionale. Certamente sarebbe auspicabile un decentramento, affinché anche i dipartimenti minori si rafforzassero e potessero offrire un'alternativa ben caratteristica agli studenti desiderosi di approfondirsi in un determinato campo dell'italianistica. Questo processo, molto lento, sembra essere già in atto. Da parte nostra, all'Università Cattolica Péter Pázmány, abbiamo puntato su una rete molto ricca di rapporti con università italiane e con dipartimenti d'italianistica di altri paesi, organizzando seminari e convegni internazionali.

Per quanto riguarda i dottorandi, una collaborazione più stretta tra le scuole di dottorato è assolutamente necessaria, affinché i corsi specialistici possano essere frequentati dai dottorandi delle altre università. Così le nostre ricerche specifiche saranno al servizio di tutta l'italianistica ungherese. Non a caso abbiamo cercato di fornire aiuto – tra i limiti delle nostre possibilità – alle altre scuole di dottorato. Certamente, una scuola di dottorato deve avere sullo sfondo una ricerca ben avviata, e deve aiutare i dottorandi a inserirsi in essa, con libertà. Alla Pázmány il profilo che cerchiamo di rafforzare sempre di più è quella della ricerca delle fonti italiane in Ungheria e viceversa, di quelle ungheresi o con riferimento ungherese, in Italia. I due programmi di ricerca portano a galla tanti buoni temi da poter studiare ed assicurano una continua collaborazione tra professori, dottorandi e altri studenti universitari. Essi assicurano e rendono necessario anche la cooperazione interdisciplinare: paleografia, codicologia, medievistica, storia della letteratura e storia dell'arte sono tutti campi coinvolti nelle nostre ricerche. Tra quelli che vorrebbero fare il dottorato in italianistica da noi, ci saranno persone che hanno bisogno di competenze che gli italianisti degli altri dipartimenti potranno meglio assicurare, prevedo quindi una collaborazione stretta anche nel futuro. Ritengo assolutamente necessario (e alla Scuola di Dottorato di Linguistica della Pázmány abbiamo già deciso di farlo) che i dottorandi possano ottenere dei crediti formativi tenendo anche dei corsi o delle esercitazioni. Questi corsi devono però essere preparati, seguiti e valutati sotto la tutela del relatore o di un altro professore competente. La legge sull'insegnamento superiore, per il timore del presunto sfruttamento dei dottorandi, ha praticamente reso impossibile tutto ciò, ma ora sembra chiaro che anche questo debba far parte del percorso formativo. Anche le pubblicazioni dei dottorandi dovrebbero valere dei crediti. Certamente la bellissima rassegna di quest'anno presso l'ELTE è un buon inizio. Spero proprio in una continuazione dei convegni italo-ungheresi di dottorandi d'italianistica, rendendomi sin da ora disponibile all'organizzazione della prossima tappa, nel 2012, a Piliscsaba.

Giuseppe Frasso
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

Gli studi ungheresi di italianistica si fondano su nobilissime tradizioni; risultati davvero straordinari sono stati conseguiti da intellettuali magiari anche su terreni a volte poco frequentati, perché richiedono ricerche erudite, lunga permanenza nelle biblioteche italiane e europee, competenze paleografiche e filologiche: bastano i nomi di Tibor Klaniczay e, in modo diverso, ma non meno significativo, di Tibor Kardos per testimoniare una qualità della ricerca davvero alta. Naturalmente questi studiosi si sono applicati a periodi (primo Umanesimo, Rinascimento) dove i contatti tra Ungheria e Italia sono stati assai intensi; tuttavia i medesimi studiosi hanno conseguito, in forza di metodi rigorosi di indagine storico-filologica, ottimi risultati anche su altri momenti della storia letteraria e culturale italiana e sui rapporti tra Italia e Ungheria.

Per quel poco che ho avuto modo di vedere in occasione della mia permanenza presso sedi universitarie ungheresi (in particolare all'Università Pázmány), molti giovani studiosi dimostrano vivo interesse per metodologie di ricerca letteraria legate ai *realia*, sia per quanto attiene alla parte antica della letteratura italiana, sia per quanto attiene a quella moderna e contemporanea.

Una fusione tra metodologie proprie di alcune scuole italiane, attente all'indagine storica e filologica, e altre metodologie, vivacemente radicate nella cultura ungherese (per esempio interscambi tra letteratura e filosofia, comparatistica ecc.) potrebbero, a mio avviso, giovare a entrambe le culture, rendendo sempre più stretti, anche in una prospettiva di integrazione europea (integrazione rispettosa però delle prerogative di ciascun ambito culturale), i rapporti tra i nostri paesi.

La soluzione forse più semplice e produttiva potrebbe essere quella di incrementare gli scambi Erasmus a ogni livello, ma soprattutto, se si guarda al futuro della ricerca, di lavorare insieme, seguendo soprattutto i dottorati, con il meccanismo (come ha già sottolineato il collega József Pál) della *co-tutela*. Ovviamente questi scambi dovrebbero trovare un supporto economico congruo, per rendere più agevole la mobilità dei dottorandi, avvalendosi anche delle sovvenzioni della UE.

Dalle discussioni

Convegno ITADOKT, 22-24 aprile 2010

Discussione del 22 aprile, giovedì

Prof. Giuseppe Frasso a Éva Jakab (titolo della relazione Jakab: “Ha Ha He. Humorismo, Humanismo, Hercole – Le forme del riso nel Momus di Leon Battista Alberti”):

Nella tua relazione hai accennato alla metafora del mosaico. Potresti parlarci più dettagliatamente di questa immagine?

Éva Jakab: Il mosaico come metafora della scrittura si trova nel Proemio del terzo libro di *De profugiorum ab erumna libri*. ALBERTI si serve di quest’immagine per distendere la sua *ars poetica*, dissolvendo con essa la paralizzante idea del “nullum iam dictum quod non sti dictum prius” che annuncerebbe l’impossibilità dell’*inventio*. Secondo ALBERTI come l’antico inventore del mosaico, che si è servito dei frammenti caduti dai vari pezzi del tempio, li ha sistemati in modo da ottenere una nuova decorazione del tutto originale, così lo scrittore deve servirsi dal materiale del grande edificio della cultura antica e deve combinare queste “tessere” in modo originale. Nella mia relazione ho analizzato questa riutilizzazione e ricombinazione delle tessere appartenenti alla tradizione della figura di Ercole.

Norbert Mátyus a Paolo Pedretti (titolo della relazione: “Le rime di Dante: un progetto ottocentesco di edizione”):

È ragionevole pensare a una pubblicazione delle postille di TRIVULZIO, MONTI e MAGGI? Se sì, in quale forma di preferenza andrebbero pubblicate?

Paolo Pedretti: Il nudo elenco delle postille sarebbe, evidentemente, uno strumento poco o per nulla utile agli studiosi. Di estrema importanza sono l’indagine e la conoscenza dell’ambiente culturale che ha prodotto quelle postille. Attorno al marchese TRIVULZIO si radunavano alcuni tra i più acuti ingegni dell’epoca sua, a cominciare da MONTI, attratti dalla sua generosità e dalla ricchezza della biblioteca di famiglia. La ricostruzione dei legami, delle amicizie, delle collaborazioni, ricostruzione resa possibile dai ricchi carteggi (ricordiamoci che questi signori non avevano il telefono!), consentirà e in parte già consente di “dare un senso” alla postille disseminate in vari volumi. La rinascita ottocentesca, promossa da MONTI, dell’interesse per DANTE e l’imponente acquisto concluso da TRIVULZIO nel 1817 (una quindicina di manoscritti, soprattutto della *Divina Commedia*, e circa 150 libri a stampa), uniti alla proposta di Federici e della tipografia della Minerva di ristampare a Padova il *corpus* delle opere del Sommo poeta, diedero l’impulso a uno studio approfondito dei testi. La mia proposta, per rispondere alla domanda del prof. Mátyus, prevede la selezione delle postille, una scelta ragionata che ne rappresenti la varietà e dia conto del metodo di studio di TRIVULZIO e soci. A me interessa capire, e lo sa bene il prof. Frasso, come lavorava questo piccolo gruppo di filologi milanesi, un gruppo proteso verso l’Europa e la filologia tedesca rappresentata da KARL WITTE, che a palazzo Trivulzio restò per due mesi alla fine del 1826. Le

postille mi servono proprio per il loro valore di testimonianza del confronto e delle discussioni che stanno alle spalle della lezione testuale, spesso ancora valida, fissata dagli studiosi milanesi. Una pubblicazione dovrebbe insomma prevedere un'equilibrata distribuzione di dati (le postille) e interpretazioni dei dati (*perché* le postille), in un continuo viaggio di risalita dalle postille al quadro di riferimento e dal quadro di riferimento giù verso le postille, che sono una delle sue molteplici espressioni.

Roberto Angelini a Angela Maria Iacopino (resoconto)

In riferimento alla relazione della dott.ssa **Angela Maria Iacopino** ("Il manoscritto Antinori 130: una comica storia di possessione"), l'intervento del dott. Roberto Angelini, che ha appena terminato di allestire l'ed. crit. del testo agiografico scritto da ANDREA DA GENOVA, *Vita Iohannis Gualberti* (BHL 44002), in uscita a Firenze nel 2010, ha sottolineato, nell'esorcismo narrato dalla novella, l'importanza delle reliquie. Il particolare infatti ha una fortissima incidenza nella storia dei Vallombrosani, spesso disuniti, come spesso è avvenuto per molti ordini religiosi, anche tra i Mendicanti (l'esempio più chiaro a questo proposito è la famiglia francescana). I resti santi infatti appartenerebbero al fondatore, Giovanni Gualberto (985-1073), che, discendente da una famiglia della piccola nobiltà rurale del Chianti, zona meridionale nel contado fiorentino, in questa stessa regione era morto, nel monastero di San Michele a Passignano. Proprio per questo i monaci passignanesi avevano sempre promosso la venerazione dedicata al corpo del *vir Dei*, oltre alla sua canonizzazione, ottenuta nel 1193 per decisione di papa Celestino III: si tratta in realtà di una mossa dalla spiccata valenza politica, per svincolarsi dal dominio della casa madre, cioè l'abbazia di Santa Maria a Vallombrosa. Per attenuare questa spinta autonomistica, nel tardo medioevo gli abati maggiori decisero lo smembramento della sacra salma in parti distribuite ai principali luoghi dell'Ordine. Fra le altre, il braccio destro, di cui parla il racconto, spettò a Vallombrosa che, nel Quattrocento, l'epoca in cui si colloca la vicenda, ebbe problemi a imporre la propria autorità sui cenobi fiorentini di San Salvi e Santa Trinità. A quest'ultimo inoltre riconduce la figura del monaco necromante che, con qualche anacronismo, ricorda la figura dell'ex abate Giovanni dalle Celle (1310-96), accusato di arti magiche e per questo ritiratosi nell'eremo vallombrosano, dove avrebbe condotto una esemplare vita santa.

Roberto Angelini a Eszter Papp (resoconto)

Nell'intervento in riferimento alla relazione della dott.ssa **Eszter Papp** ("Il Trattatello in laude di Dante del Boccaccio nella Raccolta Aragonese. Dante nell'età laurenziana"), il dott. Roberto Angelini ha chiesto la precisa valenza politica della decisione ascrivibile a LORENZO DE' MEDICI di inserire nella *Raccolta Aragonese* l'antiquato, nonché in parecchi punti edulcorato *Trattatello in laude di Dante* scritto dal BOCCACCIO, anziché la *Vita* di DANTE che insieme alla biografia del PETRARCA a cura di LEONARDO BRUNI, due autentici *best sellers* del XV sec., come dimostra l'ampia tradizione manoscritta di tali opere. L'impressione infatti è che si sia scelto un testo di ampia risonanza letteraria, ma meno attinente alla realtà di Firenze nel Quattrocento, come il dittico del BRUNI, che sotto molteplici aspetti rivela una ideologia schierata in senso repubblicano, niente affatto lusinghiera nei confronti dei Medici. Per questo la scelta del Magnifico si connoterebbe come la proposta di lettura di DANTE, secondo l'interpreta-

zione che egli stesso avrebbe promosso, funzionale al suo ruolo di *primus inter pares* tra gli ottimati della città.

Discussione del 23 aprile venerdì

Éva Jakab a Zsuzsanna Falusi Haraszti (titolo della relazione: “Ebrei nelle novelle di Giorgio Pressburger”):

In your presentation you have pointed on the figure of the poor Jewish citizen in the novels of GIORGIO PRESSBURGER. Usually the Hungarian writers who represented Jews in their works placed their characters in a bourgeois milieu. That makes PRESSBURGER quite unique. Are you familiar with other representations like PRESSBURGER'S?

Zsuzsanna Falusi Haraszti: Yes, but in another cultural context: the American BERNARD MALAMUD also prefers to talk about the lives of poor Jewish people.

József Nagy a Kristóf Hajnóczy (titolo della relazione: “Testo e rete nella storia e nella ricostruzione della storia della Riforma protestante nell’Italia del Cinquecento”):

Vorrei chiedere al Dottor Kristóf Hajnóczy in connessione a quello che ha detto stamattina sui testi e sulle reti della Riforma protestante in Italia: quale importanza hanno avuto i protestanti italiani nelle traduzioni della Bibbia?

Kristóf Hajnóczy: La storia della Bibbia in italiano ha tre momenti cruciali sui quali richiamerei l’attenzione. Il primo è la diffusione in Italia della cosiddetta „Bibbia Dugentista”, un testo usato con molta probabilità da tanti (tra cui ad esempio Dante) e nel quale alcuni studiosi vedono una traduzione in volgare toscano della Bibbia di Valdesio (in lingua d’oil). Il secondo momento è nel 1855, l’inizio dell’attività della casa editrice dei valdesi, la Claudiana, la quale in sintesi ha fatto conoscere possibilmente a tutti gli italiani la Bibbia, nella traduzione secentesca di Diodati, accompagnato da commentari, dizionari, concordanze, edita in formato tascabile e familiare, ma, su richiesta, anche nella traduzione settecentesca di Martini della Vulgata. Tutto questo mentre la Bibbia era il libro proibito per eccellenza durante l’intera storia degli Indici.

E – a metà tra questi due momenti – in Italia come altrove, la Riforma protestante nel Cinquecento, anche come continuazione dell’Umanesimo cristiano della scuola di Erasmo, inizia con la traduzione della Bibbia nelle lingue nazionali. Questa è forse la conquista più importante della Riforma. La traduzione di Brucioli del Nuovo Testamento e poi due anni dopo di tutta la Scrittura, accompagnata dieci anni più tardi da un commentario biblico, è stato uno dei più efficaci veicoli di divulgazione delle idee della Riforma. Va vista in questa stessa ottica anche la traduzione in francese dell’Olivetano, cugino di Calvino (il quale ultimo vi ha scritto una prefazione), voluta dai valdesi.

Bisogna aggiungere però quanto seguente. Per quanto riguarda l’ambiente della letteratura italiana – quindi tralasciando i valdesi, allora prevalentemente di lingua francese – la traduzione di Brucioli è un buon testo italiano, di facile lettura, tuttavia non è la prima versione in italiano. E – fatto a mio avviso molto più importante – non ha avuto una vita molto lunga: vietata già negli anni Sessanta, alla fine del secolo XVI quasi non se ne trovano più copie.

Discussione del 24 aprile sabato

Judit Radnóti a Lorenzo Marmioli (titolo della relazione: "Influenze letterarie russe ed europee nell'arte narrativa di Gyula Krúdy"):

Solo una curiosità: chi ha tradotto KRÚDY in italiano? Tu, che parli bene l'ungherese, riesci a confrontare le traduzioni con l'originale? Chiedo questo perché mi interesserebbe sapere se sono forse le traduzioni italiane peggiori di qualità, o semplicemente il gusto è diverso nell'ambiente italiano rispetto a quello tedesco. Come spieghi la differenza del successo nelle due aree linguistiche?

Lorenzo Marmioli: KRÚDY in italiano è stato tradotto da due buoni traduttori, almeno all'inizio: CAVAGLIA, un ottimo professore di letteratura ungherese e di problemi mitteleuropei, e MARINELLA D'ALESSANDRO, che è la traduttrice attuale di MARAI, quindi dovrebbe esser brava anche lei. Loro hanno tradotto *A Vörös Postakocsi, Aranykéz utcai szép napok* (entrambi CAVAGLIA) e *Szindbád* (D'ALESSANDRO). Per i libri pubblicati da due anni a questa parte (*Napraforgó* e *Az asszonyágok díja*) non ti so dire né chi li abbia tradotti, né come siano stati tradotti, perché ancora non li ho letti. La qualità delle prime traduzioni è però buona. Credo quindi che lo scarso successo di KRÚDY in Italia sia dovuto al gusto diverso del pubblico, non alla scarsa qualità delle traduzioni. Forse non è stato neanche pubblicizzato abbastanza, all'epoca.

Roberto Angelini a Mónika Zsuzsanna Kertész (titolo della relazione: "Memoria collettiva e teatro nell'Italia del Novecento") (**resoconto**)

Nell'intervento in seguito alla relazione della dott.ssa Mónika Kertész, il dott. Roberto Angelini ha sottolineato la valenza sempre più politica del teatro, in una sorta di inversione di ruoli: non solo M. PAOLINI o A. CELESTINI, ma anche molti altri comici, come il premio Nobel DARIO FO, sua moglie FRANCA RAME, DANIELE LUTTAZZI o SABINA GUZZANTI, tutti ostracizzati per ragioni politiche dalla televisione italiana, sono passati dalla satira di costume agli attacchi sempre più graffianti al potere, fino a delle vere e proprie denunce di sprechi, abusi, imbrogli. Molto significativo a questo proposito è il caso di Beppe Grillo, che ha presentato una propria lista politica alle recenti elezioni regionali. Sull'altro versante, il ben noto giornalista esperto della situazione politica italiana, Marco Travaglio, presente con molte difficoltà in TV, soprattutto nella trasmissione "Annozero", condotta da Michele Santoro, ha fatto ricorso a interventi in teatro per la lettura di passi tratti dai numerosi libri da lui scritti. In effetti il fenomeno è interpretabile come la ricerca, nata da sponde differenti, di strade alternative al principale mezzo di comunicazione di massa, la televisione, ormai dominata dalle tre reti appartenenti al presidente del Consiglio dei ministri, S. Berlusconi, che controlla, data la sua carica politica anche i canali del servizio pubblico. Molto grave e lesivo della libertà di pensiero e di stampa è stato il silenzio imposto di recente, in tutto il mese prima delle citate elezioni regionali, a tutte le trasmissioni di approfondimento politico, sotto il pretesto del rispetto alla cosiddetta norma della *par condicio*, cioè l'imparzialità di spazio concesso a tutte le formazioni politiche nella campagna elettorale. Si è trattato in realtà di un forma di censura, riconosciuta come tale da ampi settori del giornalismo e della ricerca scientifica in Italia e all'estero.

Prof. Endre Szkárosi a Michela Goi (titolo della relazione: “Le grottesche nelle stampe del Cinquecento tra Italia e Francia”):

Questa relazione molto istruttiva e profonda nel suo argomento, per noi che non siamo lontani dalla cultura visuale in genere, ma che comunque non siamo nemmeno storici d’arte, amplifica la prospettiva delle nostre nozioni nei confronti di quella maestria figurativa molto estesa di un altissimo livello, che credevamo essere paradigmatica nella complessità del fare artistico delle grandi belle arti. Ma in questo caso è diventato chiaro che l’eredità di questa grandiosa cultura e formazione è presente – tutto sommato logicamente – anche nelle arti applicate di tutti i tempi. L’emancipazione estetica delle arti applicate ultimamente si realizza col presentarsi e con la preponderante attività delle avanguardie storiche; comunque nella prassi concreta di ogni periodo la differenza qualitativa fra “arti creative” e “arti applicate” non era essenziale. La rendeva essenziale retrospettivamente l’interpretazione, la critica e la teoria estetica. Non essendo pratici nella prassi quotidiana del fare artistico, i rappresentanti della critica e della storiografia di stampo teoretico preferivano isolare le grandi arti dal loro naturale contesto organico.

Prof. Endre Szkárosi a Rita Zama (titolo della relazione: “Il rapporto tra la parola e il pensiero in Alessandro Manzoni”):

Siamo abituati a pensare che la problematizzazione della lingua come aspetto strutturale dell’opera artistico-letteraria sia un fenomeno tipicamente novecentesco, e molte volte di stampo sperimentale o d’avanguardia. Dalla relazione di Rita Zama mi è diventato chiarissimo che invece già nell’Ottocento e nel pensiero di MANZONI questa problematica faceva organicamente parte del pensiero letterario. Anche se teniamo presente che in Italia, a causa dell’originale problematicità della lingua, il fenomeno era presente dagli inizi, mi fa pensare che qui, come in altri casi, le radici dello sperimentalismo concettuale risalgono almeno al romanticismo.

Rita Zama: La riflessione linguistica manzoniana è sicuramente l’aspetto meno noto dell’autore e offre spunti di notevole interesse e di grande attualità.

Ciò che ho illustrato nella relazione sul rapporto parola-pensiero e sulla priorità della prima sul secondo (“la parola offre intuizioni al pensiero, piuttosto che strumenti al discorso” ed “estende effettivamente la cognizione”) pone MANZONI lungo la linea che in filosofia viene chiamata la “svolta linguistica” e che caratterizza gran parte della filosofia del Novecento. Molti critici hanno anche posto in luce come MANZONI abbia anticipato la famosa distinzione compiuta da SAUSSURE tra *langue* e *parole*.

Accanto a questo ambito di speculazione prettamente filosofica, MANZONI ha impegnato moltissime energie nel tentativo di dare una risposta al problema dell’unità linguistica italiana. Famose sono le sue difese del fiorentino colto come lingua unitaria e della centralità dell’uso linguistico come criterio fondamentale per la scelta del vocabolario. I suoi interessi linguistici sono quindi molto ampi e di grande importanza.

Tutto questo mostra, se ce ne fosse bisogno, la grandezza di un autore come MANZONI e, più in generale, l’importanza di uno studio meno settoriale e più trasversale fra le discipline e le epoche storico-culturali.