

# misure critiche

*Rivista semestrale di letteratura  
e cultura varia*

Nuova Serie  
ANNO III

numero 1-2  
2004



La Fenice  
CASA EDITRICE



*Fondatore*

GIOACCHINO PAPARELLI

*Comitato scientifico*

GIULIANA ANGIOLILLO - ANGELO CARDILLO - CARLO CHIRICO - EMILIO  
GIORDANO - ALBERTO GRANESE - ANTONIA LEZZA - SEBASTIANO MARTELLI -  
LUIGI REINA - FRANCESCO SICA

*Redazione*

ANTONIA LEZZA (coordinatore) - ROSA GIULIO - LUIGI MONTELLA - ROSA TROIANO

*Direzione, Redazione, Amministrazione:*

"La Fenice" Casa Editrice  
Piazza Portanova, 5  
Tel. 089 226486  
84100 SALERNO

*Responsabile*

POMPEO ONESTI

Versamenti: C. C. P. 55967046 intestato a Casa Editrice La Fenice; Bonifico bancario 3219747/  
01/69 - ABI 02002 - CAB 15200 a Casa Editrice La Fenice - 84100 Salerno - Abbonamento  
Annuo € 51,64 - estero € 80,00 - Prezzo di un fascicolo € 25,82 - Numeri doppi € 51,64

*Autorizzazione del tribunale di Salerno*

*n. 366 del 28 - 12 - 1971*

---

Publicazione semestrale, spedizione in abbonamento postale gruppo IV

## MISURE CRITICHE

Nuova Serie

ANNO III, n.1-2

Gennaio – Dicembre 2004

### SAGGI

- ENRICO DI LORENZO, *Tecnica e funzione della deissi di «ego» nella poesia oraziana* pag. 5
- DANIELA VENGA, *Le tre Griselda* » 20
- MARIA TERESA LANZA, *La finestrina di Momo (Passaggi e variazioni)* » 27
- EMMA GRIMALDI, «Vedere con gli occhi». *Rappresentazione e racconto in alcune novelle di Giraldo Cinthio* » 37
- DOMENICA FALARDO, *Le rime di Nicolò Franco: motivi, temi, τόποι* » 62
- MICHELA D'ALESSIO, *Il dizionario di Vincenzo De Lisio sul dialetto di Castelbottaccio tra gli scritti lessicografici del secondo Ottocento molisano* » 82
- GAETANO FIMIANI, «Uomini nella vita», *personaggi nella natura: coscienza del narratore e spazi descrittivi in alcune pagine di Gadda e Pirandello* » 111
- DOMENICO CALDERONE, *Le tre anime di Carmine Abate* » 121

### INTERVENTI

- PIETRO PELOSI, *Contributo breve all'isotopia semica del testo poetico* » 153
- GISELLA MAIELLO, *Il ruolo della traduzione nella dimensione comunitaria come processo di armonizzazione linguistica e giuridica* » 162

### NOTE E RASSEGNE

- VINCENZO PASCALE, *I fuochi di Sant'Elmo: una narrazione altrove* » 179
- ANNALISA PONTIS, *Chantal Thomas e Les Adieux à la Reine* » 190

### RECENSIONI

- V. Albano, C. Boccia, V. Bracco, I. Chirico, S. D'Amato, G. D'Amato, B. D'Andria, F. Di Brazzà, L. Di Donato, C. Di Lieto, E. Di Lorenzo, R. Filippelli, G. Fusco, V. Giannantonio, B. Gizzi, C. Indini, D. Mangione, G. Martana, F. Moliterni, A. Pontis, L. Ruffa, S. Ticciati » 195

**SCHEDE BIBLIOGRAFICHE**

A. CARDILLO

» 289

**LIBRI RICEVUTI**

» 291

## TECNICA E FUNZIONE DELLA DEISSI DI "EGO" NELLA POESIA ORAZIANA

Pietro Ferrarino, in un articolo di molti anni fa, osservava che lo stilema "Me-Stil" aiuta a "far capire meglio lo spirito con cui sempre si rivolge Orazio al suo prossimo, non solo all'amico, e perciò il valore di interiorità che ha quell'indice puntato innanzitutto verso se stesso: *Te ipsum concute!* (Serm. I 3,34 s.)".<sup>1</sup>

Lo studioso, che offre una raccolta di esemplificazioni dello stilema nelle *Odi* e nelle *Satire*, si limita ad analizzare in modo oculato e puntuale il testo oraziano dell'*Epist.* I,4 a Tibullo.

Un'indagine più ampia del "Me-Stil" in tutta la poesia di Orazio può risultare utile per individuare la tecnica e la funzione poetica del deittico *ego* e delle sue forme libere e clitiche e mettere in luce l'atteggiamento del poeta e la sua coscienza di uomo.

Orazio, il *vates*, il poeta ispirato, e l'uomo, che confida il suo mondo interiore ai suoi destinatari, sono le costanti della sua poesia, e gli stilemi *ego tibi*, *tū mihi*, *ego tecum*, *tu mecum*, o altre forme simili sono il centro degli affetti, il cuore pulsante delle ansie del mondo poetico oraziano.

In tempi recenti non sono mancati i tentativi degli studiosi di Orazio di individuare i temi della poesia oraziana<sup>2</sup> e, tra gli altri, Francesco Citti<sup>3</sup> afferma che "la lirica oraziana si svolge prevalentemente attorno a tre nuclei fondamentali, il simposio, l'amore e la politica, a cui si aggiungono le ripetute affermazioni di poetica".

Se l'ipotesi del Citti è convincente, tuttavia dalla lettura della poesia

<sup>1</sup> P. FERRARINO, *Carpe diem*, in «I Quaderni delle Prolusioni», II, anno scolastico 1964-65, Faenza, 1965, p. 19.

<sup>2</sup> P. SALAT, *Mots clés et mots évités dans le 'Odes' d'Horace*, «Annales latini montium Arvernorum» 19, 1992, pp.85-106.

<sup>3</sup> F. CITTI, *Lessico tematico*, in «Enc. Oraz.», II, Roma, 1997, pp. 870-895.

oraziana emerge che il poeta nelle *Satire*<sup>4</sup> in tono confidenziale fa sentire la sua voce sui momenti ed aspetti della sua vita e su quella dei suoi amici, parla della sua terra, dei suoi natali e di suo padre, ricorda le sue esperienze politiche, canta gli amori e le donne, esalta la pace della campagna, riflette sulla miseria e brevità dell'esistenza umana, critica la vita rumorosa della città, espone le sue idee di uomo, di cittadino e di poeta.<sup>5</sup>

Il nucleo di questo mondo complesso è il poeta, l'“io parlante”, che comunica nell'atto linguistico ai suoi ascoltatori, ai destinatari delle sue poesie, non solo nelle *Satire* e nelle *Epistole*,<sup>6</sup> tutto se stesso, la sua umanità, le sue idee, le sue passioni, la sua vita privata, ma anche negli *Epodi* e nelle *Odi* sfoga la sua rabbia, esprime i suoi umori, le sue ire, rivela i gusti letterari, espone le sue convinzioni etiche, canta i suoi amori, manifesta i suoi sentimenti umani e religiosi e i suoi ideali civili<sup>7</sup>.

Ora se si ammette che tutta la poesia di Orazio è confessione, autobiografia, libera e sincera, è canto delle sue vicende intime e di quelle pubbliche, non riesce difficile trovare nella precarietà della vita dell'uomo Orazio e nell'atteggiamento di Orazio, poeta ufficiale, interprete del messaggio morale e civile della politica di Augusto, l'elemento unificante e il denominatore comune della poesia oraziana<sup>8</sup>.

Orazio inizia il noviziato poetico dopo l'amicizia con Mecenate, forse dopo il 38 a. C., il I libro delle *Satire* fu pubblicato nel 35, il II libro verso il 31, stesso periodo degli *Epodi*, all'epoca della battaglia di Azio, anche i tre libri delle *Odi* furono composti fra il 30 e il 23.<sup>9</sup>

Il poeta di Venosa, che nelle *Odi* e negli *Epodi* aveva sperimentato la poesia greca di Archiloco, Alceo, Saffo, Anacreonte<sup>10</sup> e la poesia ellenistica

<sup>4</sup> A. LA PENNA, *Saggi e studi su Orazio*, Firenze, 1993, p. 3 ss e p.45 ss. definisce l'autobiografia quasi simbolica quella di Orazio nelle sue opere.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 146 ss.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 188 evidenzia il peso del destinatario nelle *Epistole*.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 145 distingue giustamente la lirica oraziana come monologo e come dialogo.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 139 ss. accenna opportunamente ad Orazio uomo e Orazio poeta ufficiale.

<sup>9</sup> Cfr. E. DI LORENZO, *L'itinerario poetico di Orazio*, in «Omaggio Sannita a Orazio», a cura di Antonio V. Nazzaro, S. Giorgio del Sannio (BN), 1995 pp. 29-67; F. DELLA CORTE, *Orazio come lirico*, in Q. ORAZIO FLACCO, *Le Opere, I, Le Odi, Il Carme secolare, Gli epodi*, t. I, Roma, 1991, pp. 5-90.

<sup>10</sup> A. LA PENNA, *Saggi e studi*, cit. p. 85 ss. rileva che Orazio trae spunto da Alceo sia per la lirica civile e religiosa sia per la lirica intima.



epigrammatica, elegiaca e di Callimaco, col IV libro delle *Odi*, forse composto tra il 23 e il 13, diventa il Pindaro latino, come appare anche nel *Carmen Saeculare* nel 17 a. C.<sup>11</sup>

Le *Epistole*, composte fra il 23 e il 13, segnano un momento di maggiore intimità, di riflessione e di meditazione, la ricerca del *verum* e del *decens*, il bisogno di tranquillità dell'animo ansioso ed irrequieto, in cui dominano i consigli del poeta a se stesso e agli amici, e i temi morali e filosofici nel I libro<sup>12</sup>, gli argomenti letterari nelle tre epistole del II libro<sup>13</sup>.

Credo che i temi ricorrenti del mondo oraziano sono la poesia, la vita e la morte. La poesia come *carmen, cantus, musa, lyra, cithara* è conforto e lenimento alle sue pene e alla sua malinconia<sup>14</sup>. Senza il conforto della poesia, il poeta non riuscirebbe a comunicare e rivelare la sua vita nelle sue diverse sfaccettature e nelle sue forti tensioni connotate dalle parole come *cura, angor, metus, timor, spes, inertia e sollicitudo*<sup>15</sup>.

Ma la vita del poeta è anche un coagulo, una commistione di *ioci*, di *ludus*, di *convivia* e di *amor* e di fronte alla precarietà della vita umana, alla fugacità del tempo, alla ineluttabilità della morte, *ultima linea rerum*, scandita dai lessemi *mors, letum, parca*<sup>16</sup> e di fronte alla miseria dell'esistenza umana, il poeta si rifugia nel sentimento dell'amicizia che libera dalla solitudine e da uno stato di ansia e dona la pace<sup>17</sup>.

Orazio ritrova la serenità in quell'*angulus* di Tivoli, nella campagna, nel *fundus* sabino, lontano dal rumore dell'*urbs*, o sogna la tranquillità nella

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 162 accenna all'influenza di Pindaro su Orazio sia per la struttura di alcune liriche, ma anche per il tono e per il motivo.

<sup>12</sup> Cfr. D. GAGLIARDI, *Un'arte di vivere. Saggio sul I libro delle Epistole oraziane*, Roma, 1988; I. LANA, *Il Libro delle Epistole di Orazio*, Torino, 1989.

<sup>13</sup> E. FRAENKEL, *Carattere della poesia augustea*, «Maia» 1948, pp. 245-264; F. CUPAIUOLO, *Tra poesia e poetica. Su alcuni aspetti culturali della poesia latina nell'età augustea*, Napoli, 1966; G. D'ANNA, *L'evoluzione della poetica di Orazio*, in «Atti dei Convegni di Venosa Napoli, Roma», Venosa, 1994, pp. 241-272.88

<sup>14</sup> Sul tema della poesia come conforto cfr. E. FRAENKEL, *Horace*, Oxford, 1957, trad. ital., Roma, 1992, p. 168 ss.

<sup>15</sup> A. TRAINA, *Introduzione a Orazio*, in Orazio, *Odi e Epodi*, Milano, 1985, p. 7; E. DI LORENZO, *La presenza del dolore nell'opera di Orazio*, in «Orazio 2000 anni dopo», a cura di Salvatore Ferraro, Liceo classico «Plinio Seniore», Castellammare di Stabia, 1994, pp. 23-47, in part. pp. 26-27.

<sup>16</sup> Cfr. F. CITTI, *Lessico tematico*, cit. p. 870 ss. a proposito del tema della morte.

<sup>17</sup> Sul tema dell'*amicitia*, cfr. F. DELLA CORTE, *Orazio sermoneggiante*, in Q. ORAZIO FLACCO, *Le Opere, II*, tomo primo, *Le Satire*, Roma, 1994, pp. 29-52.

terra di Taranto a contatto della natura: questi sono per il poeta i veri beni, con i quali riesce a vincere l'*aegritudo*. Ma Orazio ritrova la pace soprattutto nella *sapientia*, nell'uso della *ratio*, nella *mediocritas*, nel *modus*, in quell'equilibrio interiore e nella moderazione, che allontanano dall'angoscia e fanno superare o attenuare le miserie della vita<sup>18</sup>.

Credo che in tutto questo mondo di sentimenti e di ideali, la parola chiave sia il deittico *ego* nella sua forma libera e clitica e in tutti i suoi usi funzionali<sup>19</sup>, che è la voce dell'Orazio poeta che parla e confida ai suoi destinatari la sua vita e le sue angosce, il referente continuo e ricorrente dell'Orazio lirico e dei *Sermones*.

Carla Marello nota che "la parola chiave è detta in statistica lessicale una parola piena di alta frequenza in un'opera di un autore"; ma la distinzione di parole piene nella grammatica italiana (nomi, verbi, aggettivi e avverbi) e parole vuote (articoli, pronomi, preposizioni, congiunzioni) è nostro giudizio, una distinzione molto approssimativa" per distinguere fra parti dei discorsi funzionali, che segnalano rapporti, appartengono a paradigmi ristretti, e parti del discorso che hanno un significato referenziale e appartengono a paradigmi vastissimi<sup>20</sup>.

Infatti questa distinzione non è valida specialmente per le lingue classiche, perché, proprio nel caso dei deittici dei pronomi personali, questi stilemi, di particolare rilievo, si riferiscono all'enunciato, allo spazio e al tempo, in cui l'enunciato è prodotto, o alle persone, in quanto emittenti e riceventi dell'enunciato.

Per questo non appare difficile aggregare e spiegare i temi della poesia oraziana intorno al deittico *ego*<sup>21</sup>, che nelle *Odi*<sup>22</sup> e negli *Epodi*, pur essendo

<sup>18</sup> Cfr. A. LA PENNA, *Orazio e la morale mondana europea*, in *Orazio, Tutte le opere*, a cura di E. Cetrangolo, Firenze, 1968.

<sup>19</sup> Cfr. C. MARELLO, in *AA.VV., Dizionario di linguistica*, a cura di G. L. Beccaria, Torino, 1994, p. 546; *Grande grammatica italiana di consultazione*, volume III, a cura di Lorenzo Renzi, Gianpaolo Salvi e Anna Cardinaletti, Bologna, 1995, pp. 262-267.

<sup>20</sup> Cfr. C. MARELLO, *art. cit.*, p. 546.

<sup>21</sup> Nei 7814 versi di tutta l'opera di Orazio le occorrenze del deittico *ego* sono presenti 137 volte nelle *Odi* su 3052 versi (4,53%), 28 volte negli *Epodi* su 645 versi (4,33%), 231 volte nelle *Satire* su 2063 versi (11,19%), 127 volte nelle *Epistole* su 1502 versi (8,45%), 23 volte nell'*Ars* su 476 versi (4,83%), con un totale complessivo di 546 occorrenze nell'opera oraziana, con una media complessiva di 7,09%.

<sup>22</sup> La presenza del deittico *ego* nelle *Odi* è il seguente: nel I lib. vi sono 28 occorrenze su 892 versi, nel II lib. 26 occorrenze su 574 versi, III lib. 41 occorrenze su 1004, nel IV lib. 21 occorrenze su 582.



meno frequente rispetto alle *Satire*<sup>23</sup> e alle *Epistole*<sup>24</sup>, è la cifra linguistica e stilistica costante, interna all'enunciato del poeta, protagonista dell'atto comunicativo.

L'*ego*, che racchiude e sintetizza, nel contesto dell'ordine frasale verbo + referente, ora le idee, i sentimenti del poeta e dell'uomo Orazio, diventa una 'spia' importante per ricercare i motivi di ispirazione nella sua opera. E non solo la deissi del pronome di prima persona è la costante dell'atto comunicativo di Orazio parlante, che comunica il suo messaggio nei diversi momenti della sua vita, ma è sempre presente anche il deittico *tu*, un destinatario, un uditore, un amico, un personaggio politico, una donna, una divinità o qualche altra persona importante<sup>25</sup>.

Basti osservare l'elevata frequenza del deittico *tu* e di tutte le forme libere e clitiche in Orazio<sup>26</sup> per notare l'interesse del poeta ad interloquire con i suoi destinatari.

Se confrontiamo le occorrenze della deissi di *ego* in Orazio con quelle presenti in Catullo<sup>27</sup>, possiamo osservare l'effetto artistico che il deittico ha nella connotazione dei diversi stati d'animo di dolore, di timore, di ansia, di speranza e di tristezza dell'uomo, ma soprattutto nella comunicazione di meditazioni, di consigli, di esperienze al prossimo.

È chiaro che dall'esame del contesto poetico si osserva che l'*ego* oraziano,

---

<sup>23</sup> Nel I lib. delle *Satire* vi sono 100 occorrenze di *ego* su 1030 versi, nel II lib. sono 76 le occorrenze su 1033.

<sup>24</sup> Il deittico *ego* nel I lib. delle *Epistole* occorre 68 volte su 1016 versi, nel II lib. 35 volte su 962 versi.

<sup>25</sup> Sui destinatari delle *Odi* e degli *Epodi*, che sono personaggi reali e nel *sermo* sono prevalenti i personaggi immaginari e tipologici, cfr. M. CITRONI, *Occasione e piani di destinazione nella lirica di Orazio*, «MD» 10-11, 1983, pp. 133-214.

<sup>26</sup> Le occorrenze del deittico *tu* ben presenti nella poesia oraziana permettono al lettore di rilevare l'interesse del poeta per i suoi destinatari ai quali sente il bisogno di inviare il suo messaggio: nelle *Satire* 226 occorrenze, nelle *Epistole* 151 volte, nei *Carmina* 162 volte, negli *Epodi* 47 volte, nell'*Ars* 17 volte, nel *Carmen saeculare* 4 volte, una frequenza media di 7,8%, leggermente superiore alla media di *ego*.

<sup>27</sup> Se confrontiamo le 546 occorrenze della deissi di *ego* in Orazio con quelle di *ego* in Catullo, su un totale di 2138 versi (11,22%), con una percentuale quasi identica a quella di Orazio satiro (11,19%), ed i dati relativi alla presenza del *tu* in Orazio 611 volte (7,81%) con quelli in Catullo 268 volte (12,53%) possiamo osservare che il deittico *ego* è presente con particolare frequenza a connotare i diversi stati d'animo di dolore, di timore, di ansia, di speranza e di tristezza dell'uomo, ma soprattutto a comunicare momenti della sua vita, le sue abitudini, le sue intenzioni, le sue idee.

ossia l'uomo, è il protagonista della sua vita privata ed intima, o il poeta, il cantore del *princeps*, della *gens Iulia*, è l'interprete ufficiale degli eventi della vita pubblica, l'educatore e il difensore dei valori etici<sup>28</sup>.

Così i motivi di ispirazione della poesia oraziana, come l'amore, il vino, la morte, il tempo la città, la campagna, la patria, la poesia, la virtù, la religione, la giustizia, l'amicizia si comprendono e si spiegano con la funzione dell'*ego* del poeta Orazio, che diventa il centro di aggregazione e l'espressione del mondo degli affetti dell'uomo Orazio<sup>29</sup>.

Certamente nelle *Satire* e nelle *Epistole* la voce del poeta, che confida i suoi pensieri, sfoga i suoi desideri, o comunica le sue idee etiche e filosofiche, e le sue convinzioni letterarie, si fa più intima, più confidenziale: è l'*ego* di un Orazio più sincero, più immediato, l'Orazio morale e l'Orazio teorico dell'arte.

La confessione ad essere povero, a non nutrire aspirazioni di beni e ricchezze materiali, è ben palese in *Sat.* 1,4,91 *semper ego optarim pauperrimus esse bonorum*, ad essere *bonus* e *prudens* in *Epist.* 1,16,32 *vir bonus et prudens dici delector ego ac tu*: il deittico *ego*, all'inizio o alla fine del verso catalizza l'attenzione del lettore sui desideri e affetti del poeta.

Il poeta ricorda con dignità le sue umili origini in *Sat.* 1,6,58 *non ego me claro natum patre, non ego circum / me Satureiano vectari rura caballo / ... narro*: il nesso anaforico *non ego* è uno stilema che forma il dattilo iniziale, rafforzato dal *me* successivo, che intensifica e accentua la dignità e la forza morale di una vita semplice, ma si ritrova anche in quinta sede, mentre il *me* successivo in posizione di rilievo è all'inizio del verso. Lo stilema *non ego* è identico a quello che si legge in *Carm.* 2,20,5-6 *non ego, pauperum sanguis parentum, non ego quem vocas, / dilecte Maecenas, obibo*.

Altrove il poeta elogia il padre, che pur di modesti mezzi economici, si preoccupò dell'educazione del figlio in *Sat.* 1,6,72... *qui macro pauper agello / noluit in Flavi ludum me mittere* e non si lamenta delle sue origini umili, anzi si mostra fiero di un simile padre e non si risparmia di lodarlo in *Sat.* 1,6, 90-92 *nil me paeniteat sanum patris huius, eoque / non , ut magna dolo factum negat esse suo pars, / quod non ingenuos habeat clarosque parentes, / sic me defendam*: sia il nesso iniziale *nil me*, uno spondeo iniziale, sia il *sic me*, anch'esso un doppio *longum*, all'inizio del verso che chiude il testo, hanno la funzione di evidenziare il senso morale di vita del poeta che crede nei valori di onestà e di dignità; o accenna alle sue abitudini di vita o allude ai

<sup>28</sup> Cfr. D. GAGLIARDI, *Un'arte di vivere*, cit. pp. 35 ss.

<sup>29</sup> Sui temi intimi della poesia di Orazio, cfr. F. CITTI, *Lessico tematico*, cit.



mali fisici, alla cisposità degli occhi, la *lippitudo* in *Sat.* 1,5,380 *hic oculis ego nigra meis collyria lippus inlinere*, o fa conoscere le sue abitudini di vita, i suoi costumi in *Sat.* 1,6,122 *vagor aut ego, lecto aut scripto quod me tacitum iuuet, iungor olivo*, o accenna all'amicizia con Mecenate in *Sat.* 2,6,41 *ex quo Maecenas me coepit habere suorum in numero*.

E Orazio già in *Sat.* 1,6,68 ss. alludendo alla sua vita pura afferma che Mecenate l'ha scelto come amico per la sua condotta morale e non per la nobiltà di sangue e confessa che l'abito morale e la sanità di vita gli sono stati trasmessi da suo padre: *si neque avaritiam neque sordes nec mala lustra / obiciet vere quisquam mihi, purus et insons, / ut me collaudem, si vivo carus amicis, causa fuit pater his*: gli stilemi *mihi* e *me* scandiscono la figura dell'uomo e danno risalto al suo ritratto morale.

In questa prospettiva è facile vedere come l'ego nella poesia lirica di Orazio si codifica e si manifesta come presenza costante del poeta-vate e della sua funzione poetica, come espressione e caratterizzazione delle forme della sua poesia, ora nella parte centrale, ora nel finale, come ad esempio nel prologo del I libro delle *Odi*<sup>30</sup>: *Me doctarum hederæ præmia frontium / dis miscent superis, me gelidum nemus / Nympharumque leves cum Satyris chori / secernunt populo, si neque tibias / Euterpe cohibet, nec Polymnia / Lesboum refugit tendere barbiton. Quod si lyricis vatibus inseres, sublimi feriam sidera vertice*. Il "Me-Stil" di questi versi, che consacra la missione di Orazio come *vates*, poeta ispirato, e ne sottolinea la consapevolezza e la coscienza nell'anaforico *me*, trova il suo antecedente nell'ultimo verso del sedicesimo epodo: *piis secunda vate me datur fuga*.

Anche nell'epilogo del III libro delle *Odi*, la 3,30<sup>31</sup> la consapevolezza del poeta dell'eternità della sua poesia si manifesta con tutta la sua forza: *Non omnis moriar, multa que pars mei / vitabit Libitinam; usque ego postera / crescram laude recens... Sume superbiam / quaesitam meritis et mihi Delphica / lauro cingens, Melpomene, comam*. Il poliptoto *mei ... ego ... mihi* evidenzia la figura del vate Orazio, che non è solo il poeta che introduce dalla Grecia a Roma gli animi, lo spirito, i ritmi della lirica greca ed ellenistica, ma è anche e soprattutto il cantore di amori, di conviti, che rifiuta la poesia epica e tragica<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Cfr. A. GHISELLI, *Orazio, Ode 1, 1. Saggio di analisi formale*, Bologna, 1983, pp.65-67.

<sup>31</sup> Cfr. S. D'ELIA, *Orazio: Carm. III 30*, in «Lecture Oraziane», a cura di M. Gigante e S. Cerasuolo, Pubblicazioni del Dipartimento di Filologia Classica dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, pp. 147-164.

<sup>32</sup> Cfr. G. PASQUALI, *Orazio lirico*, Firenze, 1920, ristampa a cura di A. La Penna, Firenze,

E la voce del poeta diventa quasi un programma poetico, scandito in *Carm.* 1,6: *Nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem / Pelidae stomachum cedere nescii / nec cursus duplicis per mare Ulixei / nec saevam Pelopis domum / conamur... Nos conviviam, nos proelia virginum / sectis in iuvenes unguibus acrium / cantamus, vacui sive quid urimur, / non praeter solitum leves*: la triplice ripetizione di *nos* nella parte centrale e nel finale del carme, in posizione di rilievo, all'inizio di verso, scandisce il rifiuto del poeta per la poesia epica e la scelta della poesia lirica.

Ma il poeta Orazio nelle *Odi* e negli *Epodi* canta anche i suoi amori e le donne della sua vita e l'*ego* è ripetuto con insistenza in tutto il carme, come in 1,19, l'ode a Glicera<sup>33</sup>: i sintagmi omoprosodici e fonici del "Me-Stil" *iubet me, urit me*, e il poliptoto *in me* e *mihi*, i deittici spaziali *hic ... hic*, nei versi 9-14 *in me tota ruens Venus, hic vivum mihi cespitem, hic / verbenas, pueri, ponite*, accentuano la passione d'amore del poeta sopito che si ridesta nel suo cuore.

Anche in altri carmi di diversa ispirazione, il "Me-Stil", l'*ego* oraziano è legato in tutta la lirica a vicende personali della vita militare, come in 2,6, indirizzata a Settimio<sup>34</sup>: i deittici *mecum ... mihi, ... te mecum* codificano uno sfogo, un anelito, un desiderio del poeta a vivere a Tivoli (*Tibur ... sit meae sedes utinam senectae*) o in quell'*angulus* della terra di Taranto (*ille terrarum mihi praeter omnis / angulus ridet*) e insieme all'amico Settimio trascorrere una vita serena su queste colline di Taranto dove dovrà versare lacrime sulle ceneri del vate amico *ille te mecum locus et beatae / postulant arces; ibi tu calentem / debita sparges lacrima favillam / vatis amici*.

Anche in 2,7, la lirica indirizzata a Pompeo Varo, una poesia che celebra il ritorno dell'amico<sup>35</sup>, i deittici *mecum, me, non ego, mihi*, ritornano con

---

1964, p. 311 ss. L'ode 1,6, ad Agrippa contiene il rifiuto dell'epica e della tragedia, un motivo tipico a partire da Callimaco, anche se il motivo di cantare grandi eventi dà la possibilità di sfuggire alle direttive della cultura ufficiale.

<sup>33</sup> Nell'ode 1,19 a Glicera, al v. 5 *urit* la Romano (Q. ORAZIO FLACCO, *Le Opere, I, Le Odi, Il carme secolare, Gli Epodi*, t. secondo, Roma, 1991, p.531) nota «un residuo di quell'espressionismo stilistico, che caratteristico degli epodi erotici e di alcune odi, appare qui notevolmente attenuato a favore di una grazia maliziosa tutta ellenistica».

<sup>34</sup> Cfr. C. SEGAL, «Philologus» 113, 1969, p. 235 ss. Nell'ode a Settimio 2,6, i vv. 13-24, come in 1,7, contemplano non solo l'elogio di Tivoli, ma anche il paesaggio bucolico e soprattutto il motivo di quell'*angulus*, che è esistenziale prima che spaziale.

<sup>35</sup> Nell'ode 2,7 a Pompeo Varo è presente il ricordo vivo della fuga durante la battaglia di Filippi: nella parte centrale del carme, che fa da cerniera, tra le prime tre strofe, in cui



insistenza accanto a *te, tecum, tibi* in tutto il carme (*O saepe mecum tempus in ultimum/ .../quis te redonavit / .../ Pompei, meorum prime sodalium ?/ Tecum ... /Sed me.../; te .../... Non ego... /... recepto /dulce miki furere amico*) il poeta evoca momenti di vita militare, trascorsi tra difficoltà e pericoli, ed il “Me-Stil” scandisce la felicità del poeta per il lieto ritorno dell’amico.

L’ode a Mecenate (2,17) inizia con una straziante interrogazione *cur me querellis exanimas tuis?* Il lamento di Mecenate per una morte prossima non piace né al poeta né agli dei: *nec dis amicum nec mihi te prius /obire. Gli altri stilemi Non ego, me, me, me* scongiurano un tale triste evento e mettono a nudo l’animo dolente del poeta, contrario a separarsi da un legame così forte con l’amico<sup>36</sup>.

Nell’ode a Mecenate (2,19) Orazio, il *vates*, si congeda da Mecenate e si mostra fiero e cosciente dell’eternità della sua poesia che sarà nota nelle diverse terre: gli stilemi *non ego ... non ego. Me Colchus... me peritus discet Hiber* connotano il grido ultimo del poeta consapevole della sua grandezza<sup>37</sup>.

Nell’altra ode a Mecenate (3,29) la *vis* pindarica e l’alto tono lirico sono accompagnati dalla consapevolezza e nobiltà del *vates*. L’invito sincero ed accorato del poeta a Mecenate a lasciare gli affari pubblici, e il palazzo di Roma per trascorrere ore serene con lui, lontano dalle ambascce politiche è scandito da diversi deittici di prima persona: *iamdudum apud me est* all’inizio della seconda strofa evoca i’anfora di vino squisito, il *lene merum*, e l’unguento profumato, *pressa tuis balanus capillis*, pronti da offrire a Mecenate. I deittici *nunc mihi, Non est meum, Tunc me* sono le serene riflessioni sgorgate dall’animo del poeta, contento delle sue umili e misere cose della sua vita<sup>38</sup>.

Orazio, che nei prologhi e negli epiloghi accenna a motivi della sua poetica, in 1,38 esprime al *puer* l’ideale di vita semplice e modesta e il

---

sono rivissute le esperienze comuni degli amici, e le ultime tre strofe, in cui i destini dei due amici si ritrovano, domina la loro separazione.

<sup>36</sup> L’ode a Mecenate, 2,17 è secondo la Romano (*op. cit.* p. 702) fra quelle in cui la figura del destinatario sembra aver avuto un peso maggiore e costituisce una testimonianza sul carattere di Mecenate, sulla sua ipocondria». Cfr., in particolare E. FRAENKEL, *op. cit.* p. 216 ss.

<sup>37</sup> Cfr. E. FRAENKEL, *op. cit.* p. 199 ss. L’ode a Mecenate, 2,19 non ha un vero destinatario e dopo la prima strofa l’ode assume un carattere di intermedio tra meditazione e dialogo con bacco, per divenire un vero e proprio inno nella seconda parte.

<sup>38</sup> Cfr. G. PASQUALI, *op. cit.* p. 635 ss. L’ode a 3,29, a Mecenate con l’invito a cena è motivo occasionale per cedere il posto nella parte centrale alla riflessione della condizione esistenziale dell’uomo.

“Me-Stil” nelle due strofe del carme<sup>39</sup> con il nesso anaforico *neque te e neque me*, nella stessa posizione del verso, avvicina la vita umile e frugale del *minister* a quella del poeta: *persicos odi, puer, apparatus, ... / ... / ... / . Simplici myrto nihil allabores / sedulus, curo; neque te ministrum / dedecet myrto neque me sub arta / vite bibentem*.

Il poeta sulle orme di Alceo chiede alla sua cetra di comporre un *unnos kletikòs* in *Carm.* 1,32, e autore di un *carmen latinum*, nell’ultima strofa, esalta il valore sacro della poesia e il suo potere consolatorio: *O decus Phoebi et dapibus supremi / grata testudo Iovis, o laborum / dulce lenimen, mihi cumque salve / rite vocanti*<sup>40</sup>.

Altre volte Orazio esprime il suo sfogo e la sua vendetta contro Lice in 4,13 nell’incipit: *audivere, Lyce, di mea vota, di / audivere, Lyce; i deittici me... mihi* sostituiti all’inizio dal sintagma *mea vota* ritornano nella quinta strofa a confessare la debolezza dell’uomo Orazio di fronte alla bellezza e all’eleganza della donna che un giorno colpì il poeta (*quae me surperat mihi*)<sup>41</sup>.

Talvolta l’ego del poeta innamorato confessa di essere liberato dagli amori di Pirra, nell’ultima strofa, in 1,5 ... *Me tabula sacer / votiva pariete indicat uvida / suspendisse potenti / vestimenta maris deo*<sup>42</sup>.

Orazio, il poeta dell’*otium*, della pace, del *parvum* e del *tenuis*, della campagna e delle piccole cose, dell’*aurea mediocritas*, manifesta il suo ideale di vita semplice a Pompeo Grosfo, il ricco latifondista siciliano, con considerazioni gnomiche, nel finale dell’ultima strofa dell’ode 2,16: *mihi parva rura et / spiritum Graiae tenuem Camenae / Parca non mendax dedit et*

<sup>39</sup> L’ode 1,38, al *puer* secondo la Romano (*op. cit.* p. 630) non ha «un vero destinatario: lo schiavo cui è rivolto l’apostrofe iniziale (*puer*) fa solo parte della situazione poetica che Orazio ha tenuto presente nel comporre l’ode, cioè la preparazione di un convito».

<sup>40</sup> Cfr. A. LÁ PENNA, *Orazio e l’ideologia del principato*, Torino, 1963, p. 128 ss. L’ode 1,32 che si riattacca alle *Odi Romane* e a 1,12 e 1,35 rivela una svolta nella poesia di Orazio, un impegno più serio, dopo le liriche dei *paignia*.

<sup>41</sup> Cfr. G. PASQUALI, *op. cit.* p. 454 ss; E. CASTORINA, *La poesia di Orazio*, Roma, 1965, p. 211 ss. L’ode 4,13 sembra avere il senso più profondo nel sentimento prevalente in Orazio, quello del decadimento fisico della bellezza, della nostalgia e ripianto della giovinezza, rievocata nella figura di Cinara, scomparsa prematuramente.

<sup>42</sup> Cfr. D. GAGLIARDI, *Studi su Orazio*, Palermo, 1986, p. 27 ss. L’ode 1,5, che sembra contenere la concezione oraziana dell’amore, il rifiuto della passione in nome della ricerca di una saggezza più sicura, contiene secondo alcuni anche un manifesto di poetica e la Romano (*op. cit.* p. 497) osserva: «alla passione d’amore che si identifica con una passione totale ed esclusiva Orazio contrappone una poesia che riflette una concezione dell’amore come gioco galante».



*malignum spernere vulgus*: il *mih*i sembra riecheggiare in tutta la strofa con le allitterazioni in *m* e quasi a ripetere il deittico *mih*i<sup>43</sup>.

Così anche nell'inno ad Apollo, in 1,31 il *vates* chiede alla divinità, nelle due strofe finali, di godere di quel poco che si è procurato, l'uliva, la verdura e la tenue malva, la buona salute, un'integra *mens*, e si augura di trascorrere una *senecta non turpis*, in compagnia della *cithara*, col conforto della poesia. E il poliptoto *me, me, mih*i, in posizione di rilievo, intensifica il pathos, dopo le pause di senso, ed accentua il tono di preghiera del poeta alla divinità con un ideale di vita frugale e un animo puro: *me pascunt olivae, / me cichoria levesque malvae. / Frui paratis et valido mih*i, / *Latyoe, dones, at, precor, integra / cum mente, nec turpem senectam / degere nec cithara carentem*<sup>44</sup>.

Nell'ode a Bacco (3,25), che inizia con *quo*, uno stilema frequente in Orazio ed un'interrogativa, il deittico *me* serve a richiamare la presenza del poeta, (*Quo me, Bacche, rapis tui / plenum*) e continua nelle successive interrogative, ripreso da *mih*i, per elevare al dio un canto solenne, nuovo, mai espresso (*dicam insigne, recens, adhuc / indictum ore alio*)<sup>45</sup>.

Talvolta l'*ego* del poeta amoroso appare subito all'inizio con le delicate immagini di Cloe, la donna timida e mette in risalto la simpatia dell'innamorato in trepida attesa, come in 1,23: *vitas inuleo me similis, Cloe / quaerenti pavidam montibus aviis / matrem*<sup>46</sup>.

Il poeta canta la bellezza e la dolcezza del canto di Licinna, lo pseudonima di Terenzia, la moglie di Mecenate, in 2,12, un carme di sette strofe, il deittico *me*, insieme a *Musa*, è ripetuto all'inizio del verso in una struttura ritmica allitterante nella quarta strofa nella parte centrale del carme: *Me dulcis dominae Musa Licymniae / cantus, me voluit dicere lucidum / fulgentis oculos et bene mutuis / fidum pectus amoribus*<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> Nell'ode 2,16, il *mih*i, come nota la Romano (*op. cit.* p. 700), segna la contrapposizione della scelta di vita operata dal poeta alle altre forme di vita.

<sup>44</sup> Nell'ode 1,31, inno alla divinità, i vv; 1-3 e i vv. 17-20 trattano della preghiera ad Apollo, i vv; 3-16, nella parte centrale, vi è il rifiuto di tutto ciò che gli uomini chiedono agli dei.

<sup>45</sup> Cfr. G. PASQUALI, *op. cit.* p. 14 ss. Nell'ode 3,25 Orazio esalta il potere che ha su di lui il culto dionisiaco, e la simbologia di esso è una metafora della poesia.

<sup>46</sup> Cfr. G. PASQUALI, *op. cit.* p. 133 ss. Nell'ode 1,23, a Cloe, in cui si avverte la presenza di Anacreonte per la situazione poetica, oraziani sono la simpatia per Cloe, la delicatezza e tenerezza delle immagini, il sentimento dell'attesa ansiosa, quella ironia, con cui il poeta pensa all'avvicinarsi delle stagioni della vita umana, e la necessità che la fanciulla è costretta a seguire un uomo.

<sup>47</sup> Cfr. E. FRAENKEL, *op. cit.* p. 219 ss. Nell'ode 2,12 vi è la *recusatio* della poesia epica, in risposta a Mecenate ad un invito a celebrare le imprese di Augusto in un poema epico.



Altre volte, come nell'ode a Pirra (1,5), il *me* appare nell'ultima strofa (*Me tabula sacer/ votiva paries indicat uvida / suspendisse potenti/ vestimenta maris deo*), al v. 13, in antitesi al destinatario (*Miseri, quibus/ intemptata nites*), e la votiva offerta delle vesti al dio del mare per essere scampato al naufragio è il segno di liberazione del poeta dai lacci dell'amore della perfida donna<sup>48</sup>.

Spesso la voce dell'*ego* di Orazio innamorato si rivolge alla donna, come in 1,16 e nell'ultima strofa le confessa di deporre le *tristes irae*, e di riconciliarsi con lei rinnegando tutte le offese e gli impropri: *Nunc ego mitibus/ mutare quaero tristia, dum mihi/ fias recantatis amica/ opprobriis animumque reddas*<sup>49</sup>: il poliptoto *ego, mihi* scandisce con forza il desiderio di riconciliazione del poeta con la sua donna.

Orazio nell'ode a Tibullo, in 1,33 esorta l'amico e poeta elegiaco, sofferente per una donna, a non scrivere elegie e a desistere da una vita d'amore con il conforto della sua esperienza amorosa, nella quarta strofa, il deittico *me*, ben evidente nella posizione del verso, scandito dalla ripetizione dei fonemi iniziali *me-* e *my-*, in *melior* e in *Myrtale*, sottolinea l'avventura amorosa con la libertina Mirtale: *Ipsum me, melior cum peteret Venus, / grata detinuit compede Myrtale/ libertina, fretis acrior Hadriae/ curvantis Calabros sinus*<sup>50</sup>.

Nella varietà dei motivi lirici, come l'aspirazione ad una vita serena, la frugalità e la moderazione, l'*aurea mediocritas*, il poeta esorta Leuconoe di non preoccuparsi del futuro in 1,7: *Tu ne quaesieris scire nefas, quem mihi, quem tibi/ finem di dederint*: la verità di conoscere il proprio destino, quella della donna e quella del poeta, dal tono confidenziale nella coppia anaforica *quem mihi, quem tibi*, si eleva a legge comune dell'uomo: il *tu* iniziale anticipa il *tibi* e scandisce l'inutile aspirazione della donna a conoscere il futuro<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> L'ode 1,5 è qualcosa di più di un *paignion* alessandrino, racchiude la concezione oraziana dell'amore, in cui ad un amore totale e passionale, il poeta contrappone una concezione dell'amore, come gioco galante, sotto il controllo di una vera saggezza.

<sup>49</sup> Nell'ode 1,16 la struttura è tripartita: la parte iniziale, i vv. 1-4, quella finale, i vv.22-28, in cui il poeta invita la donna a ritrattare quanto ha scritto, la parte centrale, i vv. 5-21, in cui vi è il discorso sull'ira.

<sup>50</sup> Nell'ode 1,33 a Tibullo, la struttura tripartita si snoda nella prima strofa evocando le sofferenze d'amore di Tibullo, come l'ultima in cui Orazio accomuna le sue sofferenze a quelle dell'amico, nella parte centrale, vv. 5-1" vi sono gli elementi topici dei lacci d'amore. Orazio in fondo esprime l'invito a desistere da un amore infelice, che era anche invito a desistere dalla poesia d'amore.

<sup>51</sup> Nell'ode I,7 a L. Munazio Planco, personaggio politico cesariano, i primi 14 versi

Certamente i sentimenti di ira, di rabbia, di sdegno, di insoddisfazione si riscontrano in particolare negli Epodi, in cui il peso dei deittici *tecum mihi, te vires ...meas, tu mihi, tu me* sono un segnale, una distinzione, una separazione tra l'uomo Orazio e i suoi destinatari: ora l'*indignatio* di Orazio verso il ricco schiavo arrogante è ben scandita all'inizio in *Epod.* 4,2: *Lupis et agnis quanta sortito obtigit / , tecum mihi discordia est*; ora è l'invettiva contro una donna anziana, una tipica figura femminile del mondo romano, corrotta e viziosa in *Epod.* 8,1-2 *rogare longo putidam te saeculo / vires quid enervet meas, fors*, ed è da identificare con la stessa donna di *Epod.* 12,2 *munera quid mihi quidve tabella / mittis nec firmo iuveni neque naris obesae?*

Nell'ultimo epodo, il 17, il più lungo contro Canidia, Orazio, con tono supplichevole, chiede alla donna di liberarlo dalla follia, conseguenza dei filtri amorosi al v. 45 *et (tu potes nam) solve me dementia*: gli stilemi *tu* e *me* contrappongono la donna e il poeta<sup>52</sup>.

Nella poesia di Orazio lirico affiorano anche i ricordi dell'infanzia, a volte con tinte piuttosto violente, come l'immagine del mare Adriatico tempestoso, come già in I,3,12-16 o in 3,3,4-5 e soprattutto l'oscuro *sinus Hadriae* di *Carm.* 3,27,18 ss. *Ego quid sit ater / Hadriae novi sinus*.

Per questo quando lo sconosciuto figlio di un liberto meridionale è divenuto il *vates* ufficiale del regime augusteo, investito della missione civile e morale di poeta ufficiale, si richiamerà ai ricordi dell'infanzia per rinvenire il segno della futura grandezza di poeta nella protezione divina del destino di *vates* in *Carm.* 3,4,9-13: *...Me fabulosae Volture in Apulo / nutricis extra limina Pulliae / ludo fatigatumque somno / fronde nova puerum palumbes / texere... / il me ... puerum*, collocati all'inizio e alla fine della strofa, si ripete nell'assonanza e nei nessi fonici allitteranti in *m* e in *p* codifica un momento felice dell'infanzia del poeta<sup>53</sup>.

Orazio ama la campagna di Tivoli, ma aspira a trovare rifugio nella campagna di Taranto se le *Parcae iniquae* lo terranno lontano da Tivoli (*Carm.* 2,6,15 ss.) in *quell'angulus beato: Ille terrarum mihi praeter omnis / angulus ridet, ubi non Hymetto / mella decedunt viridique certat / baca Venafro*<sup>54</sup>: il

---

sono impegnati da una *Priamel* che si chiude con l'elogio di Tivoli, ai vv. 15-21 vi è l'invito a Planco a allontanare col vino gli affanni. Cfr. G. PASQUALI, *op. cit.*, p. 722.

<sup>52</sup> Cfr. A. CAVERZERE, *Il libro degli Epodi*, Venezia, 1992, p. 9 ss.

<sup>53</sup> Cfr. E. ROMANO (*op. cit.* p. 743) nota nell'ode 3,4, ai vv. 12-13, l'episodio dell'infanzia che «si rifa alla tradizione dei miracoli capitati a poeti e grandi uomini nell'infanzia».

<sup>54</sup> Nell'ode 2,6 il destinatario, Settimio, è posto all'inizio del primo verso a sottolineare il profondo affetto per l'amico.



*mihi*, ripetuto nelle strutture allitteranti in *m*, e le omofonie finali ricreano l'immagine di un idillico paesaggio.

Nell'ode ad Augusto, Orazio, investito della funzione di poeta ufficiale, in *Carm.* 4, 15, 1 ss., celebra il ritorno della pace e della restaurazione morale iniziando con la *recusatio* di Apollo, che invita il poeta a non cantare la poesia epica: *Phoebus volentem proelia me loqui / victas et urbes increpuit lyra / / ne parva Thyrrenum per aequor / vela darem*. Il poeta, dopo aver ringraziato il *princeps*, che ha dato pace e ordine al mondo, nelle ultime due strofe, con l'invocazione agli dei, canterà i valorosi condottieri e Troia e la stirpe di Venere, una *laus* alla poesia di Virgilio: *Nosque ... virtute functos more patrum duces / Lydis remixto carmine tibiis / Troiamque et Anchisen et almae / progeniem Veneris canemus*<sup>55</sup>.

Nella poesia civile del libro IV delle *Odi* il poeta si ispira a Pindaro per cantare la grandezza di Roma e il principato di Augusto con le sue vittorie e i suoi trionfi, una poesia nata da una ferma decisione del *princeps* a spingere Orazio a un canto di più ampio respiro, come l'inno di *Carm.* 4, 6 con l'invocazione ad Apollo e a Diana di accettare il carne secolare, e nell'ultima strofa (v.41) echeggia il grido del deittico *ego* a consacrare ed esaltare il vate Orazio: *'Ego dis amicum / saeculo festas referente lucas / reddidi carmen docilis modorum / vatis Horati'*<sup>56</sup>. E questo pindarismo si nota anche nel *Carmen saeculare* dove, all'inizio, vi è la preghiera del poeta ad Apollo e Diana di esaudirlo: *date quae precamur / tempore sacro*.

Nelle *Epistole*, in cui prevale l'elemento autobiografico, la voce del poeta, che confida ai suoi amici i suoi pensieri, le sue idee etiche e filosofiche e le sue convinzioni letterarie, si fa più intima, più confidenziale: è il deittico *ego* di un Orazio più sincero, più immediato, l'Orazio morale e l'Orazio teorico dell'arte.

Nell'epistola a Tibullo (1,4), l'amico di Orazio, scandito dai deittici *te, tu, tibi, tibi, tibi*, il poeta oppone il *me* al v. 15, all'inizio del verso, in cui i due modi di vita, quello ansioso e inquieto di Tibullo e quello sereno e tranquillo del poeta, si evidenziano in modo marcato nella gnome, che precede il *me*<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> La struttura bipartita dell'ode 4,15 è la seguente: ai vv. 1-16 c'è la celebrazione del ritorno della pace, e il ripristino dei costumi, ai vv. 17-32 la pace è vista come futura aspirazione. Cfr E. FRAENKEL, *op. cit.*, p. 449 ss.

<sup>56</sup> La struttura dell'ode 4,6 è bipartita, ai vv. 1-28, un inno-preghiera ad Apollo, con una ampia *excursus* su Achille, i vv. 29-44, più collegati ai coreuti che annunciano il carne e sviluppano elementi di autobiografia poetica.

<sup>57</sup> Cfr. P. FERRARINO, *art. cit.*, p. 21 ss.

All'amico Lollio nell'*epist.* 1,18, nella parte finale ai vv. 104 e 112 Orazio nei diversi stilemi e sintagmi *Me quotiens, sit mihi... et mihi vivam, aequum mi animum ipse parabo* diventa esempio di *sapientia*, guida di prudenza.

L'*epist.* 1,9 è un biglietto del poeta a Tiberio Claudio Nerone, l'amico e personaggio politico per raccomandare Settimio: i deittici *me, me, mihi, ego* nei tredici esametri codificano e giustificano l'insistenza del poeta per il suo intervento presso il potente amico .

Anche nell' *epist.* 1,19 a Mecenate, i deittici *mihi, ego primus, ac ne me, hunc ego, non ego, non ego, ad haec ego*, che iniziano dopo i primi 19 versi e sono collocati in posizione di rilievo all'inizio dei versi successivi, connotano la fierezza e la dignità del poeta per essere stato il primo a divulgare la poesia di Alceo e codificano la scelta di una vita semplice ed il rifiuto di un prezzolato applauso degli uditori.

Da questa analisi appare evidente che l'alta frequenza del deittico *ego* e delle forme libere *mihi, me, mecum* non ha tanto una funzione metrica, comoda al poeta all'inizio o nelle diverse posizioni del verso, quanto una funzione artistica, in cui l'attenzione è catalizzata sul messaggio del poeta.

Certamente non è da trascurare il fatto che il deittico *ego*, una parola bisillaba, come *mihi*, un pirrichio, può risultare agevole, dopo un *longum* iniziale, o in altre sedi del verso, così anche lo stesso *mecum*, una parola spondaica, o anche il *me*, come *longum*, possono trovare una facile collocazione nelle diverse sedi del verso.

I deittici dei pronomi di prima persona, collocati dal poeta, all'inizio e spesso nella parte finale delle liriche o nella struttura degli esametri delle *Satire* e delle *Epistole*, come connotatori stilistici, hanno la funzione di scandire momenti di interiorità, di codificare, di aprire e di rivelare squarci del mondo spirituale del poeta, sono un bacino di raccolta dei sentimenti e degli affetti, delle pene e delle gioie dell'uomo e del poeta Orazio in un rapporto con l'interlocutore in gran parte delle liriche, ma anche nelle altre opere mettono in luce le confessioni dell'uomo, la sua profonda coscienza di educatore e consigliere.

Ma nei diversi stilemi del "Me-Stil" Orazio, che talvolta appare come maestro, saggio, esperto che consiglia i suoi amici, il suo prossimo, in realtà non è un Orazio vittorioso, ma piuttosto un Orazio anch'egli vittima, un vinto, che nasconde dietro l'ammonizione, l'esortazione, un profondo sentimento di malinconia e di tristezza, che è un costante atteggiamento del poeta e specchio della coscienza dell'uomo.

## LE TRE GRISELDA

La leggenda di Griselda ha origini antichissime, il nome viene dal tedesco Ghisheld che significa «vecchia eroina». La sua diffusione, nella tradizione popolare, è di notevole estensione e continua a suscitare interesse ed interrogativi. La figura della «misera» Griselda è stata messa in risalto in particolar modo durante il medioevo, epoca della cultura dell'*exemplum*, da poeti quali Boccaccio e Chaucer, ma fu Petrarca con la sua traduzione latina a diffonderla in tutta Europa.

Cronologicamente la versione del Boccaccio precede quella di Petrarca il quale non fa una semplice rappresentazione della virtù, ma intende, con il suo racconto, condizionare il lettore. Petrarca ammise di aver letto solo superficialmente la novella scritta dal Boccaccio e si sentì attirato da essa in quanto molto diversa dagli altri racconti contenuti nel *Decameron*. Petrarca vede in Griselda una donna che possiede due grandi virtù, la costanza e l'obbedienza nei confronti dei suoi due consorti: Valterius e Cristo. Petrarca non lascia spazio a nessun tipo di interpretazione, né si preoccupa di creare un genere che operi una distinzione tra 'storia' e racconto fittizio. Egli si concentra soprattutto sul lato spirituale del racconto, a differenza di Boccaccio che crea una struttura molto complessa comprendente più livelli di interpretazione. Effettivamente la versione di Petrarca ha un doppio livello di lettura: da un lato, sembra una storia vera e, quindi, muove i lettori a compassione, dall'altro, funge da *exemplum* e costituisce quindi per essi una sorta di guida spirituale. È su quest'ultimo aspetto che il Petrarca si concentra.

Nella versione di Boccaccio, Panfilo è stato eletto re per l'ultimo giorno ed è Dioneo, il narratore più licenzioso del gruppo, a raccontare la storia di Griselda, ma anche a fornire un commento che possa aiutare ad interpretare la storia. In effetti egli tesse con la novella di Griselda una



lode altissima dello spirito di fedeltà coniugale, del rispetto dell'ordine costituito dal valore delle gerarchie tradizionali. Sembrerebbe, secondo Cardini<sup>1</sup>, che Boccaccio volesse mettere a confronto il paradiso feudale e, quindi, rurale, con l'inferno, rappresentato da Ser Ciappelletto, della società borghese e mercantile. Griselda, in tal modo, potrebbe anche rappresentare colei che rifonda il mondo dei valori feudocavallereschi. Senza dubbio, Boccaccio, con questa sua ultima novella, intende consegnare ai lettori e alle lettrici un ultimo messaggio, ma di difficile decifrazione. Qual è il vero significato di questo personaggio?

Griselda è, forse, il polo negativo della femminilità boccacciana, in quanto, diversamente dalle altre eroine, rimane subalterna e sottomessa? Oppure la sua «pazienza» nasconde forza d'animo e coraggio nell'affrontare le avversità? E ancora: perché Gualtieri non reagisce mai? E infine: chi tra i due protagonisti esce davvero sconfitto dopo tredici anni di lotta coniugale?

Nella sua versione della storia, invece, il critico inglese Thompson<sup>2</sup>, sostiene che Boccaccio crea con Griselda una moglie di umili origini, paziente, fedele e obbediente, che fornisce un esempio migliore di virtù di quanto non lo abbiano fatto i nobili delle novelle precedenti. Questo racconto può essere interpretato come un'allegoria dell'amore generoso e disinteressato di Dio che porta con sé la promessa di salvezza.

Petrarca nella sua opera *De insigni obedientia et fide uxoris*, presenta la sua versione della storia di Griselda senza una cornice, ma usa un tono didattico, semplicemente per insegnare la necessità di essere costanti nei confronti di Dio. Nella raccolta di Chaucer l'ultima novella è *The Parson's Tale*, dove la narrazione è vista come un mezzo per raggiungere Dio.

Sia Chaucer sia Boccaccio fanno uso dell'allegoria, ma entrambi inseriscono molti elementi di *pathos* che rendono il racconto realistico.

Thompson sostiene che questo meccanismo serve a rendere le loro opere come due testi aperti, dove la morale non è data in maniera palese, ma è il lettore che può fornire una propria interpretazione. Oltre all'uso del *pathos*, Thompson ha individuato altri punti in comune tra la novella X, 10 e *The Clerk's Tale*, quali, per esempio, il ruolo del fato, dell'amore e del libero arbitrio. La Griselda di Boccaccio trova una sua ampia collocazione

<sup>1</sup> F. CARDINI, *Il Decameron un'Genesi Laica*, in D. Brewer, *The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978.

<sup>2</sup> N.S. THOMPSON, *Chaucer, Boccaccio and The Debate of Love. A comparative Study of The Decameron and The Canterbury Tales*, Oxford, O. U. P., 1999.

nel *climax* del *Decameron*, in cui il poeta esprime in modo completo il suo stile fatto di una poderosa arte realistica saldamente innestata nella tradizione di una cultura raffinata e popolare. Uno stile che mira all'indagine dell'animo, anche se non si presenta nella diretta forma introspettiva.

Sia Boccaccio sia Chaucer crearono con Griselda un personaggio facilmente riconducibile a Cristo o alla Madonna e, come già accennato, elementi allegorici e realistici convivono nella versione di Boccaccio e Chaucer. Quindi, anche se nel *Parson's Tale* il narratore del racconto afferma apertamente che si tratta di un'allegoria che riguarda in generale tutta l'umanità, egli riesce a muovere a compassione gli ascoltatori, rendendo Griselda un personaggio estremamente umano e sottolinea questo punto attraverso un diretto confronto con la *Wife of Bath*. La Griselda di Boccaccio possiede qualità sovraumane: la sua pazienza è paragonabile a quella di Giobbe e le sue sofferenze a quelle della Vergine o persino a quelle patite da Cristo. Thompson dice addirittura che la novella può essere paragonata alle cinque gioie di Maria: Gualtieri dà un «annuncio» della sua intenzione di sposare Griselda; quando quest'ultima partorisce Boccaccio non a caso usa la parola «natività»; la sua agonia per la perdita dei figli può essere vista come la sofferenza di una «passione»; e l'esperienza di gioia, all'atto della loro «resurrezione», porta al suo ritorno nell'ambito familiare, una sorta di «assunzione». Griselda è una persona estremamente altruista e per questo il suo è il massimo amore possibile; la virtù da lei posseduta non ha precedenti al punto tale che il lettore ha grande difficoltà a concepire un tipo di generosità così disinteressata. Thompson, d'accordo con altri critici quali per esempio McNamara, sostiene che la virtù della pazienza posseduta da Griselda non è di tipo passivo ed ella, inoltre, nutre un sentimento positivo e forte nei confronti del marito. La donna non vede Gualtieri come la causa principale delle sue sofferenze: è la cattiva e avversa Fortuna il motivo della sua condizione.

L'ambientazione creata da Boccaccio nella novella fa sì che Gualtieri sia signore incontrastato del suo piccolo regno, una sorta di Dio che Griselda, non a caso, chiama «signore mio». Questa novella è narrata da Dioneo che, come già accennato, è sempre ambiguo quando deve raccontare una storia o proporre un tema diverso: «Dioneo says he will follow suit by speaking of a Marquis (with the anticipation of noble deeds), but instead relates his 'insane bestiality' which is not *una cosa magnifica*»<sup>3</sup>. Il comportamento di Gualtieri quindi non può costituire un

<sup>3</sup> *Ivi*, p.291, «Dioneo dice che lui si adeguerà parlando di un Marchese (il che fa presupporre 'nobili gesta'), ma invece parla della sua 'matta bestialità' che non è *una cosa magnifica*».



*exemplum*, anzi Dioneo redarguisce i lettori dicendo loro di non seguire mai l'esempio di quest'uomo. In effetti, colei che funge da modello è Griselda e così Dioneo non fa altro che capovolgere totalmente il tema della giornata. In qualche modo il narratore di questa novella cerca di prevenire le proteste e le reazioni dei membri della brigata.

Questa donna è in grado di offrire tutto a suo marito ma non parla mai di donargli la vita: particolare che invece è presente nelle versioni di Petrarca e Chaucer.

Petrarca, nella sua opera *De insigni obedientia et fide uxoris*, invece, sottolinea che nella realtà è impossibile imitare il comportamento di Griselda: il suo scopo è semplicemente quello di fornire un esempio a cui le donne dovrebbero rifarsi.

Mentre Dioneo nel *Decameron* sottolinea l'eccezionalità sia di Gualtieri sia di Griselda, Petrarca descrive e definisce la donna come una persona e, quindi, diventa più difficile per il lettore credere che nella realtà la storia sia vera. Le caratteristiche divine, che tanto spazio avevano trovato in Boccaccio, scompaiono del tutto dalla versione petrarchesca. Inoltre, a differenza della versione boccacesca e di quella chauceriana, la scena della riconciliazione finale assume un'importanza secondaria. Secondo Thompson questo accade anche perché Petrarca non era sicuro di aver inventato una storia o se si stesse riferendo a fatti realmente accaduti.

Thompson ritiene che Petrarca crea una sorta di ibrido, con un significato allegorico, che sottolinea il ruolo della pazienza nella vita terrena piuttosto che la ricompensa nella vita dopo la morte. Un punto in comune, invece, tra le tre storie può essere identificato nella difficoltà di spiegare, in maniera plausibile le motivazioni che avevano spinto Valterius, marito di Griselda, a comportarsi in quel modo. Il problema diventa ancora più evidente nella versione di Petrarca, che cerca di fornire ai suoi personaggi un'apparenza di umanità. Valterius parla di un desiderio molto strano, una sorta di curiosità per mettere alla prova la moglie. In Boccaccio e in Chaucer il comportamento del marito di Griselda fa parte di un piano pre-ordinato. Sia Dioneo che il Chierico di Oxford giocano sul fatto che i lettori, come la stessa Griselda, sono all'oscuro dei motivi della spietatezza del marchese. Griselda nella versione boccacesca e, ancor più in quella di Chaucer, vede tutto come il risultato dell'avversa Fortuna; in Petrarca, Griselda pare confondere il suo destino con Valterius, come un'unica forza a lei avversa. Inoltre in Petrarca Griselda non ha alcuna scelta quando Valterius decide di sposarla: l'assenso che egli chiede alla donna non riguarda il matrimonio, bensì solo l'obbedienza. Quando Valterius si presenta a casa

di Janicola, egli usa un linguaggio molto formale, ricco di termini legali; poi esce ad annunciare il loro matrimonio e fa vestire Griselda da un gruppo di matrone. In Chaucer, come pure in Boccaccio, a Griselda viene chiesto il proprio assenso al matrimonio.

Chaucer, in Inghilterra, fornì un contributo considerevole nel portare a compimento il processo di maturazione della lingua volgare e a dare vita al cosiddetto *Middle English*. Effettivamente, si conosce pochissimo circa le date e le condizioni di composizione delle opere chauceriane, né esistono riferimenti ai suoi componimenti nei documenti riguardanti la vita pubblica di Chaucer. Si sa di certo che i suoi lettori dovevano appartenere a una classe elevata e che la critica sociale o religiosa da lui operata non oltrepassò mai i limiti dell'ortodossia. Tuttavia è Boccaccio l'autore che funge da anello di congiunzione tra Chaucer il mondo antico e quello moderno, ed è per questo che molti critici ritengono che Boccaccio abbia avuto una funzione primaria nello sviluppo della poesia chauceriana non solo perché gli ha fornito direttamente fonti testuali, ma anche perché gli ha aperto la strada alla cultura letteraria in genere. L'unica novella del *Decameron* che il Chaucer imitò direttamente è la storia di Griselda che però egli derivò dalla versione latina del Petrarca, come egli stesso dichiarò, anche se molti critici ritengono che Chaucer trovasse un compromesso tra la chiusura della versione di Petrarca e la molteplicità ermeneutica della versione del Boccaccio.

Thompson sostiene che la versione di Chaucer della storia di Griselda è certamente molto più vicina a quella del Boccaccio. Il personaggio creato dal poeta inglese possiede caratteristiche sia umane sia divine:

His realistic *pathos* is designed to aid the affective response, suggested by the *mater addolorata* aspects of Griselda, where the image of the Virgin serves as a *locus* for both Griselda's human and divine traits<sup>4</sup>.

Chaucer, come Boccaccio e a differenza di Petrarca, inserisce la storia all'interno di una cornice, creando un'interazione tra il narratore e il pubblico, espediente che fa sì che l'allegoria possa avere più di una chiave di lettura. Chaucer, sostiene Thompson, muove i lettori a compassione con la «pitous tale»<sup>5</sup> di Griselda e aumenta la loro angoscia allorché il

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 299, «Il suo *pathos* realista è progettato per sostenere una reazione di tipo emotivo, suggerita dagli aspetti di *mater addolorata* di Griselda, dove l'immagine della vergine diventa un *locus* sia per i tratti umani di Griselda che per quelli divini».

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 300, «racconto commovente».



Chierico e gli ascoltatori criticano le azioni di Walter: il finale prevede un allentamento di tensione e la catarsi. In questo modo i piani del realismo e del simbolismo si sovrappongono, soprattutto quando viene descritta la casa paterna di Griselda come una «litel oxes stalle»<sup>6</sup>.

Per quanto riguarda l'allusione a Giobbe, questa viene mantenuta nella versione di Chaucer, mentre il problema sorge quando Chaucer si trova a dover descrivere il marchese come una sorta di Dio. Certamente in Chaucer Walter e Griselda stanno insieme per loro volontà, per una decisione presa e portata avanti senza incertezze. Il lettore non può fare a meno di sentirsi coinvolto in questa storia emotivamente e solo grazie ad una reazione emotiva l'allegoria diventa efficace:

...but it is only by eliciting such an *affective* response that Chaucer can succeed in making the allegory *effective*, otherwise it simply falls into the category of another medieval tale of the soul's duty to God over which any audience is simply going to nod<sup>7</sup>.

Delle tre Griselda più che cercare un confronto per un'indagine filologica, che non può risultare possibile, a mio avviso, per stabilire quale di esse prevalga, si correrebbe il rischio di una esemplificazione certamente non costruttiva.

Senza dubbio la novella di Griselda del Boccaccio è quella che maggiormente fa riflettere sull'enigma che questa figura femminile lascia aperto. Il realismo del *Decameron* crea intorno a Griselda un alone di ambiguità, per cui è difficile o impossibile decifrare se essa sia persona, allegoria o simbolo. L'enigma, dunque, ha condotto molti studiosi, nella seconda metà del Novecento, ad interessarsi delle molteplici sfumature della novella di Griselda poiché dalla comprensione di essa dipende, tutto sommato, il significato ultimo del *Decameron*. Lo stesso Boccaccio, nell'introduzione, lascia intendere che «la brigata» compie un «percorso interno». Muscetta<sup>8</sup> contrasta l'idea di una Griselda passiva e sottomessa e mette in risalto quanto questa umile donna sia in realtà cosciente della

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 300, «una povera stalla per i buoi».

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 305, «...è solo suscitando un tale responso emotivo che Chaucer riesce a rendere l'allegoria efficace, altrimenti si cadrebbe nella categoria di un altro racconto medioevale del dovere dell'anima nei confronti di Dio, alla quale gli ascoltatori non possono reagire altrimenti che acconsentendo».

<sup>8</sup> C. MUSCETTA, *Boccaccio 1965*, in D. Brewer, Chaucer, *The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1978.

propria dignità e dei propri diritti. Questa opinione evidenzia una interpretazione di Griselda come persona, ma la vicenda, nella sua complessità, lascia ancora insoluto l'enigma.

Petrarca aveva visto Griselda come esempio di fermezza del buon cristiano «sottoposto da Dio a dure prove, perché diventi consapevole della propria dignità». Mentre il racconto di Chaucer ha sicuramente un messaggio conservatore poiché mantiene la gerarchia all'interno delle classi dominanti ma, allo stesso tempo, descrive un signore che agisce di conseguenza alle richieste dei suoi sudditi verso i quali sente una forte responsabilità. Quindi, si può dedurre che Chaucer, nella sua opera, si rivolgeva soprattutto alla nuova *gentry* che cercava una propria collocazione all'interno della struttura sociale grazie ad una autorità contrassegnata da razionalità e benevolenza. Per questi lettori la pazienza di Griselda è un mezzo che deve appoggiare i fini di Walter e quindi accettare le sue azioni apparentemente immorali.

Per Boccaccio, probabilmente, Griselda non è un esempio, nel senso specifico medioevale, ma un simbolo e, come tale, rappresenta qualcosa di molto più profondo ed impossibile da esprimere razionalmente, per cui non può essere completamente spiegato. La sua funzione allora potrebbe essere quella dell'archetipo e come tale Griselda è una figura che non può essere soltanto oggetto di critica, ma spunto di riflessione per il lettore di ogni tempo.

LA FINESTRINA DI MOMO  
(PASSAGGI E VARIAZIONI)

Momos o Momo, ovvero il Biasimo, come vuole il suo stesso nome (vedi il greco poetico seniore «*mòmfos*») lo genera, «non giacendo con alcuno... la Dea Notte oscura». Così in Esiodo (*Teogonia*, vv. 214-213 *sic*)\*; Bracciolini nello *Schernò degli Dei* lo dirà «nato del Sonno e de la Notte». Una nascita comunque poco promettente: e infatti, alla sua prima uscita (nelle *Favole* di Esopo) è scaraventato giù dall'Olimpo. Non senza ragione: chiamato da Zeus, Prometeo e Atena a giudicare le loro opere, Momo «invidioso» («dov'è l'Invidia, lì se ne vada», dirà di lui Callimaco chiudendo il suo *Inno ad Apollo*):

...cominciò a dire che Zeus aveva fatto male  
a non collocare gli occhi del toro in cima alle corna,  
in modo che l'animale potesse vedere dove andava  
a cozzare; aveva fatto male anche Prometeo, che  
non aveva appeso il cuore dell'uomo all'esterno  
del suo corpo, in modo che la malvagità non potesse  
rimanere occulta e le intenzioni di ognuno fossero  
palesi;...

(*Favole*, 124)

Quanto dicesse dell'opera di Atena ci importa meno, perché sono questi due giudizi, ma soprattutto il secondo, destinati ad attraversare secoli e confini, anche indipendentemente dalla fortuna, di altrettanto lungo percorso, dello stesso Momo. Una fortuna, questa, collaudata addirittura da Platone che, alla domanda di Socrate se, una volta accertate le qualità necessarie, la professione del filosofo sia da biasimare, fa rispondere ad

\* Le indicazioni di versi o pagine vanno riferite ai testi dati in bibliografia.



Adimanto: «Neppure Momo potrebbe biasimarla» (*Repubblica* VI, 447a). Biasimare, o peggio «calunniare tutti i fatti altrui» è infatti «il suo mestiere»: lo dice Giove nell' *Icaromenippo* di Luciano (p. 103). E calunniatore sarà, per antonomasia. Vedi per esempio che cosa va a capitare ad Artemidoro, quando aveva appena licenziato il terzo volume del suo *Libro dei sogni*, intitolato programmaticamente *L'amico della verità*. Dovrà aggiungere un quarto libro e così dichiarare nel Proemio:

[...] s'aggira tra gli uomini Momo, un essere malvagio respinto dagli dèi e dai demoni, al quale ci si deve opporre con tutte le forze, consapevoli che, quanto migliori sono le opere contro cui combattere, tanto più numerose sono le armi di cui dispone.

(pp. 209-10)

Momo, «respinto» o, peggio, scaraventato giù dall'Olimpo, sarà tuttavia riammesso nel Consiglio degli Dei: da Giordano Bruno nello *Spaccio de la bestia trionfante*:

Momo, il quale avea parlato contra gli dei, e, come a essi pareva, troppo rigidamente arguiti gli loro errori, e però era stato bandito dal concistoro e conversazion di quegli... ora è richiamato, giustificato, restituito al suo stato pristino, e posto precone ordinario ed straordinario con amplissimo privilegio di posser riprendere gli vizii, senza aver punto riguardo a titolo o dignitate di persona alcuna.

(p. 99)

Di questo privilegio Momo godrà qui alla pari con gli altri Dei (a Giove dirà, per esempio, a proposito di Ercole: «Or che ne faremo di questo tuo bastardo?»). E, in numerose occasioni, Giove ascolterà con interesse i suoi interventi. Non è del resto, *questo* Momo acuto e vivace, il personaggio prediletto dallo stesso autore?

Anche Leopardi, che certamente non conosce Giordano Bruno, oserà salvare Momo dalla fama di personaggio negativo, facendogli vincere la «scommessa di Prometeo»: aveva ragione Momo, infatti, a negare che sia l'uomo la creatura più perfetta dell'universo; tanto perfetta, anzi perfezionata dalla civiltà, da uccidersi «per tedio dalla vita». Che poteva

controbattergli Prometeo con la sua brillante dialettica? «...gli pagò la scommessa» (p.867).

Ma torniamo a Luciano che con Momo ha una ben più lunga e ilare dimestichezza, tante volte lo mette in scena: vedi *Juppiter tragoedus*, vedi *Deorum Concilium* e vedi soprattutto l'*Hermotimus* dove il «filosofo rivale» Lycinus si appella ironicamente alla finestrina di Momo per distinguere il vero dal falso filosofo. E torniamo anche a quella critica specifica fatta da Momo alle corna del toro. Nella *Storia vera*, spassosa parodia della ricca letteratura greca di viaggi, a un certo punto del fantasioso viaggio di cui si parla, il suo protagonista, e autore, approda in un'isoletta deserta per provvedersi di acqua e cibo: due «tori selvaggi», «subito saettati». Questi tori, racconta Luciano, «avevano le corna» non sopra la testa, ma «sotto gli occhi, come voleva Momo» (p. 196).

Mosso dunque, non solo da Esopo ma anche, e soprattutto da Luciano, Momo imbroccherà, parecchi secoli più tardi, un assai impervio quanto affascinante cammino nel più originale (ma forse unico) romanzo satirico rinascimentale: il *Momus aut de principe* di Leon Battista Alberti (attratto, forse, l'Alberti, da quella severa espulsione dell'imprudente Momo dall'Olimpo nella quale doveva in qualche modo riconoscere la propria emarginazione, ferita mai risanata, dalla grande famiglia di cui era parte illegittima). Non è qui il luogo di richiamare le complesse e non sempre facilmente decodificabili avventure di questo Momus molto *sui generis*, una volta scacciato dall'Olimpo. Il che avviene all'inizio della storia per le ragioni che conosciamo, ma con qualche sottile, significativa variazione. Il bue per esempio (bue o toro, poco importa) non avendo gli occhi come avrebbe dovuto, sulla fronte,

[...] cum pronis cornibus oppeteret, oculis terram  
destitutis, non destinato et praefinito loco liceat  
ferire hostem [...]

(p. 34)

È evidente che questa intenzione ostile non fa parte della tradizione esopica. Per quanto riguarda il cuore degli uomini che si vorrebbe sistemato all'esterno, bene in vista sulla fronte, ed è invece collocato «intra pectus mediisque in praecordiis», qui la voce latina «mens» traduce la voce greca «fren» molto meglio di quanto si farà in seguito con la voce «cuore». Sono i pensieri, infatti, le intenzioni buone o cattive che già il saggio Esopo avrebbe voluto allo scoperto. (Il cuore, si sa, più che ingannare, si inganna). E tuttavia l'ovvio tradimento della traduzione diffusa, oltre, s'intende, ad



un innocente leggerezza d'informazione, farà declamare al buon Cesare Caporali:

Era questo un modo assai migliore  
che aver, secondo Socrate, nel petto  
un finestrin da poter far l'amore.

(*Satire II, 55*)

«Finestrino» o «specchio»? Tomaso Garzoni, canonico romagnolo, infaticabile assemblatore di enciclopedici saperi, apre la sua *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585) con un «Concilio degli Dei» che richiama ad evidenza il Concilio di Luciano. E come non apprezzare l'ardita trovata del nostro Canonico che, a prevenire ma invano le prevedibili critiche, affida proprio alla malalingua di Momo l'*ouverture* della sua sudatissima opera? (avviando in prima battuta quell'andamento umorosamente discorsivo, tale da ingurgidare citazioni su citazioni senza mai perdere il filo, ora pungente ora fluidamente sereno, del proprio originale discorso, che si rivelerà di straordinaria ricchezza lessicale):

Il debito mi sforza, la ragion mi comanda, e la natura  
mia impaziente mi costringe, immortali e supremi Dei,  
che...facci una strana accusa contra un soggetto  
troppo audace, il qual conturba il mondo ecc. ecc.

(*Prologo nuovo, p. 29*)

Ma se Momo apre la *Piazza* sparlandone a tutta forza, sarà poi invece egli stesso difeso dall'autore

perché dinanzi al concistoro dei dei si dolse molto  
un giorno che l'uomo, così vario e mutabile animale,  
fosse stato fatto presidente del governo e amministrazione  
delle cose umane, né li fosse stato posto uno specchio  
al petto, dove potesse rimirar quanta fermezza e costanza  
in un tal governor si ricerca.

(*Discorso LXXXIV, p.1034*)

Non «finestrino» dunque, ma «specchio» per Garzoni. Il quale, come membro di quei Canonici regolari lateranensi di cui vanta orgogliosamente l'antichità (*Discorso III, p. 125*) aveva ben conosciuto la Roma papale, con i relativi pubblici frizzi denigratori che gli avevano fatto scoprire chi fosse, o meglio, sotto quale mascheramento si nascondesse qui il nostro Momo. Sicuramente, egli suppone, uno di quei poeti che fanno il buono e il cattivo tempo, ai quali dedica appunto il *Discorso CLIV*:

Chi ha inventato le pasquinate da rivelar quel ch'Argo  
con cento occhi a pena vederebbe?...Qual è il vero  
Polifemo senz'occhi se non Pasquino che non guarda  
ad alcuno?...Pasquino inimico de' principi e signori del  
mondo? Qual è il Momo che riprendeva tutti,...se non  
Pasquino che va cercando il fil nell'ovo e che biasima  
il grasso nel rognone?

(p. 1481)

Per quanto di spirito lieto e disinibito, il Canonico Romano ha i suoi limiti di morale sudditanza. Non sembrerà averne, invece, il prete fiorentino Benedetto Menzini, non privo d'ingegno né di fortuna, del quale cade qui opportuna una delle tante piacevolezze che sarebbero andate a genio a Carducci:

Rideva Momo allor che le zitelle  
vedea passar col guardo in se raccolto,  
come tante velate verginelle [...]

(Satire VI, vv. 1-3)

Come non ne aveva, limiti moralistici, quel caposcarico di Giambattista Marino, squisita musa napoletana, apprezzatissima a Parigi. Ed ecco dunque, durante il soggiorno parigino, irrompere nel VII canto dell'*Adone* «Momo Critico Nume, arco e flagello» (ott. 167) per annunciare la nascita di Pasquino, figlio suo e della Satira, altro «correttor de le genti e de' costumi» (ott. 173). Seppure mutilato e informe come la statua romana (che anche Marino aveva potuto vedere quando era stato al servizio del cardinale Aldobrandini), *talis pater, talis filius*, Pasquino già «prende a mormorar de la Natura»:

La detesta, la danna, la corregge,  
e 'l lavoro de l'uom tassa e censura,  
chè non diè, che non fè, sciocca maestra,  
al tergo un occhio al petto una finestra.

(ott. 177)

L'*Adone* è stampato a Parigi nel 1623, l'*Anatomy of Melancholy* di Robert Burton, a Londra nel 1621, ma Esopo, e soprattutto Luciano, hanno già da un pezzo attraversato la Manica (e l'ha attraversata con successo un'altra opera del canonico Garzoni, più svelta e di più immediato interesse: *L'Ospedale de' pazzi incurabili* edito nel 1583 e tradotto in inglese nel 1600). Nella prefazione dell'*Anatomy*, tanto affastellata di citazioni da far lievitare

le infinite moralità in un affannato discorso di maniacale ragionevolezza (ma da Montaigne a Garzoni a Burton, citare è una esibita goduria), ecco dove va a parare un'incalzante sfilza anaforica «to see... to see...to see...» vedere umiliati gli uomini saggi e preferiti gli sciocchi ecc. ecc., il mondo alla rovescia, insomma:

How would Democritus have been moved,  
had he seen the secrets of their hearts?  
If every man had a window in his breast,  
wich Momus would have had in Vulcan's  
man [...]

(pp.108-9)

Burton si dichiara «ecclesiastico per professione e medico per passione». Di Lorence Sterne si potrebbe dire: ecclesiastico per professione, (ineguagliabile) scrittore per passione. E mi riferisco ovviamente al suo bizzarro capolavoro *The life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*, così godibilmente divagatorio, come prova *ad abundantiam* la citazione che segue:

If the fixture of Momus's glass in the human breast, according to the proposed emendation of that arch-critick, had taken place, —That the very wisest and very gravest of us all, in one coin or other, must have paid window-money every day of our lives. And, secondly, that had the said glass been there set up, mothing more would have been wanting, in order to have taken a man's character, but to have taken a chair and gone softly, as you would to a dioptrical bee-hive, and look'd in, —view'd the soul stark naked;— observed all her motions, — her machinations; — traced all her maggots from their firts engendering to their crawling forth; — watched her loose in her frisks, her gambols, her capricios; and after some notice of her more solemn deportment, consequent upon such friks...

(Chapter LXXIII)

Certo non capita spesso che il ricordo del Momo esopico o luciano susciti una così scintillante variazione. Ben più pacata e seria è infatti la citazione che ne fa, nello stesso giro di anni (primi anni sessanta del XVIII secolo) il malinconico gentiluomo veneziano Gasparo Gozzi, nel suo «Osservatore». Debitamente amplificata, la storiella di Momo sarà seguita



da un'altra favola mitologica che si conclude, nel dovuto rispetto della morale, con le giuste nozze di Virtù e Desiderio. Basterà un accenno per cogliere il tono di questa prosa:

Momo fu sempre censore delle opere degli Dei...  
Giove, tu hai fatto, gli diceva un dì Momo, gli  
uomini pieni di falsità e di malizia: almen avessi  
tu fatto *un finestrino nel petto per il quale si*  
*vedesse l'animo loro e si potessero guardare*  
*l'uno dall'altro...*  
E perché tu hai fatto, diceva Momo, *i buoi con*  
*le corna di sopra* e gli occhi di sotto, che se  
hanno a ferire non veggono dove cozzano?  
*Perché egli è bene, diceva Giove, che i colpi*  
*delle bestie vadano all'aria più che si può.*

(p. 505)

Qui un chiarimento è essenziale: non ho alcuna pretesa di esaurire un'indagine che richiederebbe un'attrezzatura mnemonica ben più oleata della mia. Chiuderò quindi con *La finestrina*, commedia di Vittorio Alfieri, gentiluomo anche lui di umor nero, la cui morale è infatti: meglio non averne, di queste finestrine rivelatrici. Dice bene Omero (la scena si svolge negli Elisi):

La finestrina di cui tu minacci  
...io l'ho molti e molti anni  
spirante Apollo, investigata a lungo  
leggendo il cuor d'altri mortali, e il mio.  
...si vuoterian gli Elisi a finestrina  
aperta permanente...

E gli risponde il *Coro d'Ombre* :

Si noi chiediam che teniate turati  
*chiavistellati*, o deità sovrane  
i finestrin delle magagne umane.

(a.V, sc. ultima)

Quale finale di commedia ci si poteva aspettare dall'umor nero del suo autore? Quella voce del verbo «chiavistellare» è tuttavia degna di nota.

Degno di nota è del resto il fatto stesso che Alfieri rovesci la tradizione; ironicamente, s'intende. Chi avrebbe potuto sostenere sul serio l'occultamento dei sentimenti? Eppure una tradizione non meno autorevole attraversa il binario fin qui privilegiato. Accennerò molto

brevemente a quegli altri acuti conoscitori dell'uomo (in verità dovrei dire del Signore, del Principe; ma non a caso si tratta di principi per così dire di ventura, saliti di grado per astuzia e/o per violenza, da quel *parterre* di comuni mortali che produce pecore e lupi, conigli e leoni). Il problema è come salire e come regnare una volta saliti; e come dovrà comportarsi l'*entourage* dei cortigiani. Chiediamolo a Machiavelli, a Guicciardini, a Castiglione, a monsignor Della Casa. Ma chiediamolo soprattutto, in ambienti e tempi diversi, al lord cancelliere Francis Bacon che «della simulazione e dissimulazione» non può non intendersene (vedi infatti il sesto dei suoi *Essays* così intitolato); e a Giordano Bruno che dice nel suo *Spaccio*: della Dissimulazione

talvolta sogliono servirsi anco gli Dei; perché talvolta,  
per fuggir invidia, biasmo ed oltraggio con gli vestimenti  
di costei la Prudenza suole occultar la veritate.

(p. 206)

Chiediamolo a quel raffinatissimo, esperto gesuita, Baltasar Gracià, autore di un prezioso *Oraculo Manual y art de Prudencia* (1647). E perché no, al ben più modesto, ma non meno acuto Torquato Accetto, autore di un aureo libriccino (67 pagine in tutto) dal titolo deliziosamente pragmatico *Della Dissimulazione onesta* (1641). Napoletano, posto, come è probabile, in un ruolo irrilevante della piramide sociale della Real Casa spagnola, questo letterato di nessuna fama, ma di buone letture non soltanto classiche: ha certamente letto Montaigne («...ciascun dee...abitar non nella superficie dell'opinione...ma nel profondo de'suoi pensieri...», p.43) e ha letto Pascal (*passim* «gli abissi del cuor »); ecco come il nostro Accetto intende *non* si debba aprire alcuna finestrina:

*Gran diligenza ha posta la natura per nasconder  
il cuore, in poter del quale è collocata non solo  
la vita, ma la tranquillità del viver, perché  
nello star chiuso per l'ordine naturale si mantiene,  
e quando gli occorre di star nascosto, conforme  
alla condizione morale, serba la salute delle  
operazioni esterne.*

(p. 61)

L'esposizione (perfino smaccata) dei sentimenti sarà il programma (letterario) dei due secoli successivi; ma come non supporre che, per il normale vivere quotidiano, non abbia seguito a dare i suoi frutti

l'inobliale sapienza dell'antica Grecia? «Sapendo, taci» (Solone); «Nascondi i mali in casa» (Talete milesio); «Circa gli Dei, dì che esistono» (Biante di Priene) (I, pp. 74-5). La Verità, diceva del resto il nostro Esopo, si era ritirata nel deserto:

Perché la menzogna alberga ora presso tutti gli  
uomini, qualunque cosa si dica o si ascolti.

(Favole 259)

Aprire una finestrina nel petto, come voleva Momo, non sarebbe stato neppure allora un buon affare.



## Bibliografia

- ACCETTO T., *Della dissimulazione onesta*, a cura di B.Croce, Bari, 1928.
- ALBERTI L.B., *Momo o del principe*, a cura di R.Consolo, testo latino a fronte, Genova, 1986.
- ALFIERI V., *La finestrina*, in *Commedie*, a cura di F.Forti, III, Asti, 1958.
- ARTEMIDORO, *Il libro dei sogni*, a cura di D.Del Corno, Milano, 1990.
- BRACCIOLINI F., *Lo scherno degli Dei*, in *Raccolta dei più celebri poemi eroi-comici italiani*, vol. II, Firenze, 1842.
- BRUNO, G., *Spaccio de la bestia trionfante*, a cura di M.Ciliberto, Milano, 1985.
- BURTON R., *Anatomy of Melancoly*, vol. I, London, 1968.
- CALLIMACO, *Inni Epigrammi Ecale*, a cura di G.B.D'aleccio, testo greco a fronte, vol. I, Milano, 1996.
- CAPORALI C., *Rime*, a cura di G.Monti, Lanciano, 1915.
- ESIODO, *Teogonia*, a cura di G.Arrighetti, testo greco a fronte, Milano, 1984.
- ESOPO, *Favole*, a cura di E. Ceva Valla, testo greco a fronte, Milano, 1976.
- GARZONI C., *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P.Cerchi e B. Collina, Torino, 1996.
- GOZZI G., «*L'Osservatore*», a cura di G.Gherardini, Firenze, 1872
- LEOPARDI G., *Operette morali*, in *Tutte le opere*, a cura di F.Floria, vol. I, Milano, 1940.
- LUCIANO DI SAMOSATA, *Dialoghi e Saggi e Una storia vera*, traduzione di L.Settembrini, a cura di A.Savinio, voll. I e II, Milano, giugno e luglio 1944.
- MARINO G.B., *Adone*, a c. di M.Pieri, vol. I, Roma-Bari, 1975.
- MENZINI N., *Satire, rime e lettere scelte*, a cura di G.Carducci, Firenze, 1874.
- PLATONE, *Repubblica*, a c. di F.Sartori, in *Opere*, vol.II, Bari, 1967.
- SOLONE, Talete milesio, Briante di Priene, a cura di G.Giannantoni, in *I presocratici*, vol. I, Roma-Bari, 1986.
- STERNE L., *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, London, 1760.

## «VEDERE CON GLI OCCHI»

RAPPRESENTAZIONE E RACCONTO IN ALCUNE NOVELLE DI  
GIRALDI CINTHIO

Sarà certo opportuno, in apertura di discorso, accordare un ampio credito alle affermazioni di Asor Rosa intorno al tenace radicamento, nella nostra tradizione letteraria, di un gusto, sensibilità o attitudine, per il 'romanzesco', parimenti declinabile in direzione del meraviglioso, come verso i modi della *quête* o avventura. Un gusto ben vivo e preesistente, rispetto all'effettivo codificarsi del genere romanzo, dotato pertanto di una sua forte autonomia, emergente anche in contesti retorico/formali al genere romanzo propriamente estranei.

Che una forte propensione al gusto romanzesco, in quanto particolare e decisa inclinazione al «racconto erotico-esotico-avventuroso» sia stata, per esempio, particolarmente congeniale alla creatività del giovane Boccaccio, lo attestano di certo la prosa del *Filocolo*, e le ottave del *Teseida* e del *Filostrato*. E che una simile ben esercitata inclinazione non possa del tutto cessare di dar prova di sé, anche quando, nel Boccaccio maturo, sembrerebbe imporlo la scelta di un campo espressivo di tutt'altro genere, come appunto la novella, è cosa accertabile attraverso particolari campioni decameroniani. Campioni che Asor Rosa individua nella giornata seconda, - dove l'unità tematica della fortuna sovrana garantisce la più trasparente esemplificazione di ogni possibile peripezia avventurosa - come la novella di madama Beritola, o del conte d'Anguersa (II,6 - 8). Accanto a queste, implicanti una durata temporale ad ampio raggio, dilatata sull'arco di più generazioni, Asor Rosa non manca di collocare la vicenda di Alatiel (II,7), sottolineando come uno spiccato e insopprimibile gusto romanzesco sia linfa prioritaria di questi racconti, pur se debitamente contratto, acconciato nei modi propri del genere 'novella': modi sintetici, automaticamente orientati verso il raggiungimento di un traguardo conclusivo in tempi brevi, che non consentono, più di tanto, il moltiplicarsi delle digressioni<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> A. ASOR ROSA, *La narrativa italiana del Seicento*, in P. DE MEIJER, A. TARTARO, A.

A questo riguardo corre l'obbligo di velocemente ricordare l'ipotesi di Mario Baratto volta a considerare il racconto, in quanto «nitida esposizione di eventi», come ciò che contiene «in potenza varie soluzioni narrative», catalogabili sotto differenti denominazioni. Fra queste, appunto, quella di *Romanzo* starebbe propriamente a designare, nel *Decameron*, quelle novelle il cui tempo «non è più determinato dal ritmo degli eventi, ma dall'incidenza che essi hanno nell'animo del personaggio, mutandone la storia»<sup>2</sup>. Il che sta a dire che la ricchezza del potenziale psicologico è per Baratto l'elemento distintivo che permette d'inscrivere nella categoria *Romanzo* novelle accomunabili nelle pur varie dinamiche di un'educazione sentimentale, molto più che sotto le insegne di un più o meno ricco paradigma avventuroso.

Dai due discorsi critici sono dunque desumibili alcune divergenze sulla peculiarità del tipo di racconto che, nel repertorio decameroniano, può definirsi novella/*romanzo*, non certo sull'esistenza di una siffatta tipologia, destinata a passare inalterata nella novellistica delle età successive. Soprattutto, in quel variegato ed eterogeneo panorama della novella cinquecentesca, che - teste l'autorità del Bembo e delle sue *Prose della volgar lingua* - a<sup>1</sup> Boccaccio e al *Decameron* guarda come ad un modello di insuperata eleganza di stile. E che nella fruizione e nell'uso del capolavoro boccacciano da parte della cultura cinquecentesca, ad entrare ampiamente in gioco non siano soltanto questioni formali, di pura eleganza stilistico/retorica, ma che una lettura del *Decameron* «come galateo del comportamento amoroso in società» - quale quella proposta dal Sansovino - sia espressione sintomatica di un più vasto processo volto ad imbrigliare il modello trecentesco entro «un abbraccio sempre più cogente, e alla lunga paralizzante, coll'armamentario affastellato della trattatistica», è argomento su cui, ora come ora, sarà appunto sufficiente richiamare le illuminanti osservazioni di Renzo Bragantini<sup>3</sup>. E se proprio Bragantini asserisce «l'inseparabilità delle riflessioni teoriche cinquecentesche dall'ombra esclusiva del *Decameron*»<sup>4</sup>, tanto più trova di che indirettamente rafforzarsi

ASOR ROSA, *La narrativa italiana dalle origini ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 1997, pp.144-145.

<sup>2</sup> M. BARATTO, *Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Neri Pozza editore, 1974, pp.125-129.

<sup>3</sup> R. BRAGANTINI, *Fra teoria e pubblico: La forma novellistica nel Cinquecento*, in AA.VV., *La novella italiana, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988*, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp.445-467.

<sup>4</sup> *Ivi*, p.455.



l'ipotesi non nuova, ma sempre fascinosa, che, al di là delle ambizioni dei tanti novellieri, sul piano dei concreti risultati artistici, il vero *Decameron* del cinquecento rimanga l'*Orlando Furioso*, in quanto «serie ininterrotta di novelle», disposte in quella agilissima cornice che è, di volta in volta, «l'occasione che dà luogo al racconto, il legame spesso tenuissimo, con la trama generale del poema»<sup>5</sup>. Un'ipotesi che dalle più lontane riflessioni di Giambattista Salinari trapassa con ampio rilancio in quelle relativamente più recenti di Edoardo Sanguineti, intorno all'*Orlando Furioso* come «*Decameron* del sedicesimo secolo», che l'Ariosto viene ritagliandosi nel «magma materico dell'enciclopedia boiardesca», rendendo così percepibile, a chi la voglia intendere, «tutta la divergenza tra lo stadio di sviluppo socio-ideologico trecentesco e quello cinquecentesco», in quanto divergenza fra «destini finiti che si significano nella loro codificata esemplarità tipica, e [...] destini che si esprimono incrociati, in un'apertura infinita, non più gerarchizzabili in concluse stazioni, ma percepibili esclusivamente nel giuoco combinatorio di innumerevoli varianti. E tuttavia, in tale giuoco, compiutamente dominabili: strutturabili, cioè, razionalizzabili»<sup>6</sup>.

Senza dunque ricercare capolavori inesistenti, e senza lamentarne più di tanto l'assenza, anche per quanto concerne i destini della novellistica, è giusto allora pensare a quella sorta di età di mezzo, cronologicamente collocabile fra Ariosto e Tasso – un'età caratterizzata, come indicava Dionisotti, «dall'ampiezza piuttosto che dalla profondità del quadro, da uno sforzo vario, espansivo e concorde, nel quale hanno risalto piuttosto il numero e la qualità media dei partecipanti che non l'altezza dei propositi e dei risultati»<sup>7</sup> – come ad un vasto e non poco vivace campo di elaborazione sperimentale. Un campo in cui l'esercizio pratico sui modi del racconto, in quanto terreno di coltura per futuri settori fortemente autonomi, quali il teatro ed il romanzo seicenteschi, si orienta verso un'eterogeneità di livelli e di articolazioni espressive, soprattutto riconducibile alle opposte tipologie della novella/romanzo e della novella tragica.

<sup>5</sup> G. B. SALINARI, «Introduzione» a *Novelle del Cinquecento*, «Classici Italiani», Torino, UTET, 1976, pp.13-15.

<sup>6</sup> E. SANGUINETTI, *La macchina narrativa dell'Ariosto*, in *Il chierico organico*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp.69-70.

<sup>7</sup> C. DIONISOTTI, *La Letteratura Italiana nell'età del Concilio di Trento*, in *Geografia e Storia della Letteratura Italiana*, Torino, Einaudi, 1971, p.231.

Di entrambe queste opzioni stilistiche, e del loro realizzarsi in quel particolare momento tardo/cinquecentesco, in cui le ombre della Controriforma si allungano a raggelare tutti gli entusiasmi rinascimentali, gli *Hecatommithi* di Giovan Battista Giraldi Cintio offrono certo una documentazione probante<sup>8</sup>. Rivelandosi appunto, la più che vasta e difforme materia di quel ferrarese 'Decameron controriformato', una sorta di laboratorio sperimentale, banco di prova o di verifica per soluzioni narrative quanto mai eterogenee e contrastanti, primariamente per quanto concerne la vasta gamma di tonalità emotive profuse, dal tragico al comico, dall'orrido e dal macabro, al favoloso e al patetico. Di come poi, calata nella sintassi del racconto, una simile scala tonale sia appunto sostanzialmente riconducibile a quel duplice *modus narrandi* innanzi ricordato, nella prospettiva di potenziali peripezie romanzesche ricondotte nella chiusa circolarità che al genere novella s'impone, o nell'intendimento del testo novellistico come embrionale canovaccio, o preliminare stesura prosastica, in vista di successivi sviluppi teatrali, in senso tragico o comico che sia, un'area di probante verifica, pur se di necessità limitata ad una alquanto sobria campionatura, resta individuabile nella scelta antologica proposta a suo tempo da Giambattista Salinari<sup>9</sup>. Una scelta quanto mai oculata, che accanto a reperti celeberrimi come la novella di Orbecche (II,2), o del capitano Moro (III,7), pietre miliari dei successivi cimenti tragici del Giraldi stesso, nonché del genio shakespeariano, include con la breve vicenda della fante Nigella (III,9) l'opposto campione di una teatralità latente, aperta a più vivaci soluzioni di commedia, o con le vicissitudini dei due fratelli Crisante e Alberto (IX,1), un micro-saggio di possibile romanzo avventuroso, con duplice peripezia, reincanalato conclusivamente nell'alveo ristretto che alla novella compete.

A voler parlare di 'novella/romanzo', assumendo a conforto e pretesto proprio quest'ultimo racconto, non si può in verità non osservare, preliminarmente, come l'adeguamento al canone romanzesco si gioca in

<sup>8</sup> «Parlare del G. e della sua attività culturale significa affrontare il nodo forse più intricato e complesso della nostra letteratura cinquecentesca, quella che salda insieme e divide l'età del primo Rinascimento da quella che fu detta della Controriforma». Così P. MALGAROTTO, alla voce «Giraldi Cinzio, Giambattista», in *Dizionario Critico della Letteratura Italiana*, diretto da V. Branca, Torino, UTET, 1986, pp.392-394.

<sup>9</sup> In *Novelle del 500*, ed. cit. pp.499-572. A tale edizione si è fatto esclusivo riferimento per tutte le citazioni nel testo.



effetti sul ricalco del modulo archetipico, che del romanzo e della novella è più arcaico incunabolo. Il modulo propriamente fiabesco, qui evocato in primo luogo nella definizione di un equilibrio iniziale connesso allo stato di 'disagio e/o mancanza' in cui versano i due fratelli protagonisti, a causa della crudeltà dei genitori nei loro confronti. Può così trovare adeguato supporto logico un esordio narrativo giocato - Propp insegna - sul nesso interfunzionale di una *Fuga/partenza* conseguente la paura dell'immane punizione, per l'involontaria *infrazione del divieto*, la perdita dei danari loro affidati dai parenti:

Fermi adunque questi due fanciulli di volersi piuttosto esporre ad ogni fiera ventura, che a casa ritornare, si allontanarono tutti maninconiosi e dolenti dalla città <sup>10</sup>

Imboccato così il sentiero della fiaba, alquanto consequenziale è il tratteggio del quadro indiziale che all'esplicarsi della prossima funzione deve fare da appropriato sfondo. Uno scorcio di campagna notturna, nei dintorni di Reggio Emilia, con le sue insidie e le sue voci misteriose, nel cui ambito, ad orientare il cammino dei due fuggiaschi, è l'avvistamento di «un grandissimo fuoco acceso», illusoriamente individuato come luogo d'incontro con un possibile *Donatore* - «pastori [...] che, ragunate le loro gregge, ivi si riposassero» - e correlato invece alla presenza di un minaccioso *Antagonista*: «una masnada di malandrini, che ivi raccolti, partivano quello che alla strada aveano rubato»<sup>11</sup>. L'immane *Danneggiamento* giunge così a determinare, per i due fratelli, il diversificarsi dei rispettivi destini: decisi a prendere Crisante «per compagno», avendolo visto «assai nerbuto [...] e di buona persona», i malandrini distolti dal primo proposito di uccidere Alberto, troppo giovane e fragile per poterli servire, prima di

---

<sup>10</sup> È forse il caso di osservare come la scansione delle sequenze componenti l'intreccio novellistico è segnata da brevi intervalli, in cui la voce del narratore, fedele allo spirito didascalico-edificante sotteso all'intrattenimento affabulativo, non manca d'inserire le chiose di un proprio commento moralistico. In questo caso, «Vedete come lieve cagione induce i figliuoli per la fierezza dei padri, ad estrema disperazione, e quanto meglio sia indurre negli animi de' figliuoli amorevolmente riverenza, che timore disordinato, con fierezza terribile.»

<sup>11</sup> «Sappiamo che nel racconto di fate i bambini abbandonati o smarriti nel bosco si arrampicano su un albero e cercano un lumicino...» V. JA PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, Boringhieri, 1972, p.133. Ma è tutta la sequenza notturna nella vicenda dei due fratelli fuggiaschi ad echeggiare momenti fiabeschi che lo studio di Propp considera soprattutto nel terzo capitolo, «La foresta misteriosa».



riprendere il loro cammino lo abbandonano, non senza averlo rinchiuso in «un doglio da vino, che essi avevano già vuotato». L'inventiva del Giraldis può a questo punto predisporre una soluzione di racconto di cui ad incuriosire il lettore contemporaneo, edotto da Propp sulle valenze antropologiche sottese alla fiaba di magia, è proprio l'affinità con tutto quanto all'evocazione di un tribale rito iniziatico pare direttamente collegarsi. Ecco infatti sopraggiungere «un lupo, cacciato dalla fame», che avendo fiutato la preda è pronto ad avventarsi sul doglio per squarciarla, in una serie di rabbiosi tentativi che lo indurranno ad infilare «l'ultima parte della coda entro il cocchiume», così che Alberto sarà pronto ad afferrarla saldamente. Seguirà la fuga del lupo spaventato, costretto a «tirarsi dietro il doglio, insieme col fanciullo», finché,

Mentre in questa guisa il lupo fuggiva, urtò il doglio in un grossissimo olmo, che in quella campagna era, con forza tale, che, rottisi que' pochi cerchi che tenevano il doglio unito, si aperse tutto, e Alberto, per lo gran timore ch'egli ebbe, lasciò la coda al lupo, tenendosi morto, temendo che quello animale non si rivolgesse a lui, e lo si divorasse.<sup>12</sup>

Se ancor più terrorizzato il lupo incalza nella sua folle corsa, miracolosamente scampato alle fauci dell'animale, e destinato pertanto a 'rinascere' in una nuova identità virile, il fanciullo s'imbatte poco dopo in «un cavaliere di molto valore» - quasi «un angelo mandatogli dal cielo alla sua salute» - che udite le sue sventure, lo condurrà con sé a Ravenna dandolo «compagno ad alcuni suoi figliuoli piccoli», e facendolo allevare ed educare, così che, già dapprima sperduto, poi per due volte sfuggito alla morte, Alberto «a giovanile età, divenne molto scienziato». Condotta il minore dei due protagonisti ad un approdo di ponderata stabilità, la logica del racconto a sequenze alternate vuole ora che un tipico artificio retorico, quale un'analepsi ad ampia gettata, riconduca in scena Crisante - sempre a seguito della «masnada di malandrini» - pervenuto ad un'osteria di Bologna, dove i banditi saranno scoperti e tratti in arresto. Salvatosi grazie alla benevola complicità dell'oste, Crisante sposa una fanciulla già partecipe

<sup>12</sup>Volendo individuare per la scena una pur vaga ed irrelata reminiscenza letteraria, questa potrebbe essere la 'caccia infernale' profetizzata da Forese Donati quale estrema punizione del fratello Corso, in DANTE, *Purgatorio*, XXIV, 82/87: «Or va» diss'el, «che quei che più n'ha colpa, / vegg'io a coda d'una bestia tratto / inver la valle ove mai non si scolpa. / La bestia ad ogni passo va più ratto, / crescendo sempre, fin ch'ella il percuote, / e lascia il corpo vilmente disfatto. [...]».

di quella malvagia brigata, ma responsabile della prima salvezza di Alberto, anch'ella sfuggita alla cattura. Trasferitosi con lei a Firenze, si dedicherà quindi «a' traffici di panni di seta», pur «avendo nondimeno sempre scolpito nel cuore il suo fratello».

È la successiva informazione, secondo cui «passaro più di dieci anni che né Crisante seppe cosa alcuna di Alberto, né Alberto di lui », ad evidenziare l'uso prettamente romanzesco dell'elemento 'tempo'; un uso fatto di rallentamenti e condensazioni, di anacronie di differente entità, sino al momento in cui il passaggio per Firenze di Alberto, diretto a Pisa a studiare filosofia, predispone - tramite l'intervento di «alcuni gentiluomini Reggiani» in veste di fortuito *aiutante* - l'ormai attendibile riunione fra i due fratelli, adulti e passati per diverse esperienze. Il doppio romanzo di educazione potrebbe così aver termine, ma la dimensione di una perfettamente conchiusa circolarità, che alla compiutezza del genere 'novella' meglio si addice, ancora pretende che, finalmente di nuovo insieme, Crisante e Alberto facciano ritorno a Reggio Emilia, per ritrovare quegli immeritevoli genitori, divenuti nel frattempo «due miseri vecchi». Dove la ragione d'ordine strutturale perfettamente si coniuga alle istanze di un moralismo edificante, volto al conclusivo elogio di una *pietas* filiale verso la parentale «vecchiezza», tanto più esemplare se relazionata a quella trascorsa crudeltà, che aveva indotto i figli fanciulli alla disperazione e alla fuga. Ma volendo far cenno alla ridondante frequenza della preoccupazione moralistica, nel tessuto narrativo elaborato dal Giraldo Cinthio, alcune pur veloci considerazioni di carattere più generale necessariamente s'impongono.

Rispetto ad una data di pubblicazione alquanto avanzata come il 1565, è noto che gli *Hecatommithi* sono invece ascritti, nella finzione proemiale, ad un'antiorità coincidente col tempo della giovinezza dell'autore, in vicina continuità a quel Sacco di Roma del maggio 1527, che in trasparente ricalco del *topos* decameroniano, della fuga/avventura di un'eletta brigata dalla città sconvolta, e del conseguente organizzarsi dell'affabulazione in ordinata serialità, costituisce il pretesto ed insieme la primaria ragione strutturante. Su come poi collocandosi sotto la guida di Fabio, maturo gentiluomo «di grande autorità», questa «brigata di gentiluomini e di gentildonne Romane» si sottoponga ad un non lieve aggiustamento - rispetto alla «laudevola compagnia» fiorentina - mostrandosi composta oltre che da giovani anche da «vecchi» e da «attempate donne», per meglio garantire da subito i toni gravi, orientati in senso didascalico/edificante,



che nel raccontare vorranno essere prevalenti, puntuali e condivisibili rimangono di certo le osservazioni di Giorgio Patrizi<sup>13</sup>. Si può se mai aggiungere una veloce annotazione sui modi in cui la simulazione di una dialettica ravvicinata fra i materiali novellistici e l'*ekphrasis* che ne costituisce l'occasione, intesa a riproporre la drammatica urgenza storico/esistenziale, di cui l'esercizio affabulativo dovrebbe sostanzarsi, si fa trasparente segnale di un progetto intenzionale tanto fedelmente programmato sulle orme del grande modello trecentesco, quanto destinato a generare risultati empirici del tutto opposti. Se rispetto al degrado della storia e della realtà, l'avventura decameroniana nasceva all'insegna di una strenua volontà di rifondazione del mondo e della civile socialità, di cui proprio la giovane età dei protagonisti/narratori era primo indicatore, riproposta per via d'artificio l'antitesi si ribalta in continuità; nell'opposto segnale di una stasi greve e allucinata. Fra la rappresentazione di un mondo degradato da cui è giusto fuggire e la ri-creazione *in vitro*<sup>14</sup> di un modello di mondo alternativo, è del tutto venuta meno, negli *Hecatommithi*, quella cesura sottintesa e determinante, che nel *Decameron* era lo scatto in positivo, la volontà di non cedere alla distruzione e alla morte. L'alternativa della fuga, in funzione del ritorno, l'obbligo della vacanza rigenerante in un altrove esente dal contagio, in vista di un doveroso riacquisto di forze e di virtù, per poter poi far ritorno in città, rientrare da protagonisti nel teatro della storia.

L'obsolescenza di un così fondante presupposto ideologico è ciò che provoca la destituzione di senso della cornice, riducendola - e ciò è notoriamente vero non solo per Giraldis<sup>14</sup> - a puro espediente retorico/convenzionale. Nel caso del Giraldis, è però più che altrove evidente il contraccolpo semantico che tale perdita di senso comporta. Come nel *Decameron* le pagine introduttive dedicate al venir meno di ogni civile socialità, anche negli *Hecatommithi* le atrocità del sacco di Roma si antepongono alla raccolta di novelle, come *summa* di orrori che è necessario attraversare, per poter addivenire a quella successiva presa di distanza, che nel raccontare si elabora. Ma, come è stato giustamente detto, «le novelle giraldisiane non faranno altro che rispecchiare e ripetere all'infinito la

<sup>13</sup> G. PATRIZI, *Giraldis Cinzio e la complicazione del racconto. Note per una lettura degli Hecatommithi*, in AA.VV., *La novella italiana, Atti del Convegno di Caprarola*, cit., pp. 885-899.

<sup>14</sup> Ovvio, quanto doveroso, il rinvio a M. GUGLIELMINETTI, *La cornice e il furto, Studi sulla novella del '500*, Bologna, Zanichelli, 1984, pp.3-51.



crudeltà e l'orrore iniziale, come un'eco che dura per tutto il lunghissimo libro. Nell'opera giraldiana, il mondo non viene ricostruito da zero come nel *Decameron* ma resta bloccato allo zero dell'apocalisse inaugurale, frammentando la visione del sacco nelle mille rifrazioni della meschinità e dell'intrigo.»<sup>15</sup>

Così sostanzialmente travisato nel fondamento ideologico/strutturale, il capolavoro del Boccaccio resta comunque per il Giraldo il testo di primario riferimento, anche nel dettaglio ravvicinato del singolo campione novellistico. Ed è logico pensare ad un Boccaccio filtrato dall'autorità del Bembo, esaltante la perfezione retorico/stilistica dell'orazione di Ghismonda sul cuore di Guiscardo, contribuendo così non poco alla cinquecentesca fortuna della novella inaugurante nel *Decameron* la serie tematica degli amori ad infelice fine<sup>16</sup>. Rassicurato dall'autorità del Bembo circa la possibilità di rinvenire nella grave compostezza di quel particolare paradigma ipertragico una ricca messe di elementi atti a riprodurre il tanto ricercato *decoro* ravvisabile nel *convenevole*, quest'ultimo non esita a cimentarsi in una sua ritrascrizione della novella IV,1 del *Decameron*, in cui sotto le costanti insegne dell'iperbole, la lezione del Boccaccio viene fatto interagire con le profonde suggestioni del teatro di Seneca, in particolare del *Tieste*. In questo senso, in riferimento a quanto prima ipotizzato, circa il canone di una novella 'tragica', contenitore potenziale di spunti e situazioni altrove più ampiamente dilatabili in direzione scenico/teatrale, si elabora appunto la novella di Orbecche e Oronte (II,2). Primo canovaccio in prosa di quella che si proporrà, nel 1541, come tragedia

<sup>15</sup> R. RINALDI, *Le imperfette imprese. Giraldo Cinzio novelliere*, in AA.VV., *L'arte d'interpretare, Studi in onore di G. Getto*, Cuneo, L'arciere, 1984, pp.213-14. Ma, in proposito, è stato anche detto: «In questa cornice, che concede poche schematiche notazioni a intermezzi vivaci, a sfondi coloriti, a riposati passatempi, tesa a suggerire un clima severo, [...] anche le novelle trovano una loro precisa funzione e collocazione. Il rapporto fra la cornice e le novelle è di ragionamento ad esempio, [...] L'esempio diventa dunque, preparato dalla seria tensione delle argomentazioni e dalle conversazioni libere, ma «dicevoli» della cornice, una concentrazione dell'esperienza passata, attraverso cui ripercorriamo le strutture della condizione umana, saggiando lo scatenarsi della fortuna e delle passioni, e facendo dolorosa esperienza dei nostri limiti e delle nostre possibilità di sconfitta o di faticata vittoria...» così D. MAESTRI, *Gli «Ecatommiti» del Giraldo Cinzio: una proposta di nuova lettura e interpretazione*, in «Lettere Italiane», XXIII, 3, Luglio-Settembre 1971, pp.306-331.

<sup>16</sup> Testimonianza limite della fortuna cinquecentesca della novella può essere la ripresa effettuatane da G. STRAPAROLA, *Le piacevoli notti*, (I,4) con la novella di Gerace e Doralice.

fondata su una poetica dell'orrore, intesa a sconvolgere la «dignitosa ma fredda struttura aristotelico-trissiniana», attraverso l'immissione di un ampio quoziente di realistica verisimiglianza, che proprio la crudeltà e il raccapriccio, innegabilmente presenti nell'esistenza quotidiana, vuole riprodurre attraverso il gesto orrido inteso come «metodo di approfondimento ideologico», come «estremizzazione teatrale di una sconvolta visione delle cose»<sup>17</sup>.

Iperbole ed estremizzazione sono dunque i criteri guida della reinvenzione giraladiana, e a titolo di prioritaria legittimazione del loro costante impiego, si rende certo leggibile l'ambientazione del racconto fra Persia ed Armenia, quasi che competa allo scenario esotico rendere verosimili gli orrori della più bieca crudeltà, molto meglio di quanto non lo farebbe un più domestico orizzonte. In tanto remote contrade, evocate anche per ragioni di prioritaria autocensura, dovendo un *milieu* regale farsi teatro di sì efferati orrori, trova dunque il suo spazio una vicenda inaugurata dal ricalco di quella che il Boccaccio collocava nella reggia salernitana. In luogo del principe Tancredi, «signore assai umano e di benigno ingegno», ecco Sulmone «potentissimo tra i re [...] non meno crudele che valoroso»; in luogo di Ghismonda, «dal padre tanto teneramente amata», Orbecche, «al padre vie più che la vita cara». L'evidente riconoscibilità dell'archetipo garantisce da subito l'entrata in circolo di un particolare quoziente di morbosità. Una morbosità, nel testo decameroniano disseminata in sapientissima latenza – connessa al paradosso segnalato da Guido Almansi, secondo cui nulla nel testo richiama esplicitamente l'incesto, ma è il testo tutto ad autorizzare e sollecitare una lettura in chiave incestuosa<sup>18</sup> – altrettanto sottaciuta nel racconto giraladiano, dove però l'esclusività del rapporto padre / figlia si propone come risultato estremo di una catena di lutti. Una tragica sequela inaugurata dall'uccisione da parte di Sulmone «di Selina sua moglie, femina nobilissima, ma più di

<sup>17</sup> M. MARIANI, *L'Orbecche di G.B. Giraladi e la poetica dell'orrore*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», a. 75°, S.VII, n.3, Settembre-Dicembre 1971, Firenze, Sansoni, pp.432-450.

<sup>18</sup> G. ALMANZI, *Tancredi e Ghismonda, Tre letture boccacesche*, in *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1974, p.163: «Pure il sentimento incestuoso non esiste nella novella, non ha un locus precipuo dove si possa manifestare; si potrebbe quasi dire paradossalmente che l'elemento incestuoso è fuori della novella, il cui testo è però un continuo invito al lettore a compiere questo atto intuitivo».



qualunque altra scelerata», da lui trovata «col suo figliuolo maggiore [...] insieme disonestamente». E il rinvio incidentale ad un simile nodo dell'avantesto sembra voler congelare in sé un intatto grumo d'orrore, in attesa di espanderlo nella successiva tragedia, di cui il ritorno dall'Ade dell'ombra di Selina, intenzionata a vendicare se stessa e il figlio, con la rovina dei due responsabili della loro morte, costituirà il primo supporto logico. Ove poi la novella del Boccaccio indugiava sulla straordinaria saviezza di Ghismonda, sulla sua meditata risoluzione a concedersi «occultamente un valoroso amante», così da introdurre Guiscardo come figura pretestuosa, presente nella novella solo attraverso l'ottica della donna innamorata, quella del Giraldo accorda subito maggiore spazio al personaggio Oronte. Discendente illegittimo di stirpe regale, e come tale destinato sul nascere all'annegamento, ma miracolosamente scampato alle acque, secondo il più arcaico mitologema intorno alla nascita dell'eroe, questi, «giovane bellissimo e di leggiadre maniere ornato», tanto da mostrarsi ad ogni osservatore «figliuolo dignissimo di re», approdato in cerca di fortuna alla corte persiana riesce in breve tempo a guadagnarsi i favori di Sulmone, al punto di 'crescere' presso di lui «in tanto pregio e in tanta autorità [...] quanto alcun altro che gli fosse caro». Proprio volendo convincere la figlia della giustezza della sua predilezione per Oronte, Sulmone finirà col fare in modo che Orbecche, subito ampiamente ricambiata, s'innamori del giovane, «quanto alcuna donna d'uomo si accendesse giammai», rendendosi così inconsapevole *galeotto* di un amore, ben presto legittimato da un matrimonio segreto. Rappresentando il momento nuziale il tassello narrativo indispensabile, per il futuro svolgimento dell'azione, nonché il supporto per il mantenimento della vicenda amorosa entro l'area del «dicibile» e del «convenevole», alla luce di un più volte ribadito elogio dell'amore coniugale, l'unico in cui «l'appetito è regolato dalla ragione». Può considerarsi così conclusa una prima parte della novella, prelusiva ad una forte sovraesposizione in senso sadico, primariamente riconducibile ad una morale tragica, che vuole il tiranno, vittima di ciò che ha egli stesso creato. Vittima dei propri impulsi irrazionali, come l'ira e la smodata sete di vendetta, che spetterà alla successiva rielaborazione scenico/teatrale del tema, preordinare e connettere al disegno di un *deus ex machina* di natura extraumana, appunto la Furia ispiratrice della vendetta della dannata Selina. Se poi, a scandire il momento di decisiva svolta sintattica, la formula usata nel *Decameron*, «Ma la fortuna invidiosa di così lungo e di così gran diletto, con doloroso avvenimento la letizia de' due amanti rivolse in tristo pianto», viene dal Giraldo recuperata



e rafforzata con identica funzione semaforica, «Ma non passò molto che la fortuna invidiosa dell'altrui bene tanto di amaro mescolò tra la dolcezza de' loro dilette, che in rispetto al dolore che ne seguì, l'allegrezza e la contentezza fu nulla», l'aprirsi della vera e propria peripezia viene di necessità ad implicare l'allontanamento dai modi di sobria linearità pertinenti il modello boccacciano. A prevalere è infatti l'intensificarsi di un meccanismo avventuroso, in cui la doppiezza, la simulazione e l'artificio diventano prevalenti; considerando la peripezia tutta, contenuta entro due momenti simmetrici e speculari: il tradimento di Orbecche, la vendetta di Sulmone. Essendo stata chiesta in moglie da «Selino, solo figliuolo del re de' Parti», ecco Orbecche diventare maschera di se stessa, simulare di fronte al padre in espressionistica iperbole il ruolo - pur a lei già congeniale - di una devozione filiale tanto profonda e assoluta da farle rifiutare qualunque idea nuziale, salvo il concertare segretamente con Oronte una prossima fuga in Armenia, che si realizzerà al momento propizio di un'assenza di Sulmone. All'estremo opposto, sarà poi Sulmone a predisporre ad una sanguinosa vendetta, il cui sadico perfezionismo richiede la simulazione astuta del ruolo del padre amoroso, pentito della propria ira, unicamente desideroso di perdonare e di essere perdonato. Tra questi due momenti essenziali, si distende una sequenza intermedia, in cui gli echi copiosi della coeva trattativa politico/diplomatica - a partire da un machiavelliano *Quomodo a principibus fides sit servanda* - gravano sulla pagina giraladiana, nella meticolosa relazione delle trattative intercorse fra Sulmone, determinato nel chiedere la consegna dei due fuggitivi, ed il re d'Armenia, altrettanto risoluto nel negarla. Dovendo appunto, il duplice e tanto prolungato cimento retorico, coprire un alquanto ampio arco temporale, segnato dalla nascita di due figli di Orbecche ed Oronte, e protratto sino al momento in cui i buoni uffici del cortigiano Maleche, «uomo antico, e di veneranda maestà», oltre che pieno di «gran compassione» verso Orbecche, sembreranno aver dato buoni frutti. La conclusiva orgia di sangue può così essere predisposta, mentre la lente narrativa insiste sulla ravvicinata messa a fuoco della doppiezza di Sulmone: «egli finse di lasciarsi vincere», «con viso dipinto di simulata cortesia, celandovi nondimeno sotto un cuore di tigre», «piene di affettuosa ma simulata amorevolezza», «con amorevolissima maniera in apparenza», nella ripresa iperbolica di quel motivo della reliquia secolarizzata - in Boccaccio il cuore di Guiscardo nella coppa d'oro - qui esasperato nei «tre gran bacini d'argento» contenenti l'uno «la sanguinosa testa d'Oronte», gli altri, «i due fanciulli coi coltelli nella gola», allineati su una tavola e ricoperti «di zendado chermisino», in

figura di atroce «pasto di morte»<sup>19</sup>. Dopo di che, avendo ucciso il padre a tradimento, ancora una volta fingendo di cedere al suo abbraccio, e prima di conficcarsi nel cuore il pugnale, Orbecche si cimenterà in un estremo 'assolo', dedicando ad Oronte una lunga ed ornata orazione funebre, naturalmente modulata - Bembo *docet* - su quella di Ghismonda sul cuore di Guiscardo.

Se si è prima fatto cenno ad una probabile funzione ideologica dell'orrido e del macabro, questa dovrà essere ricercata proprio nella forza dell'impatto visivo, nella brutalità del disvelamento che, proprio come si trattasse di un qualunque «zendado chermisino», di colpo strappa dai volti ogni maschera, e pone il lettore/spettatore di fronte all'evidenza della primordiale ferocia di un'età che pure ha fatto «del contegno e della diplomazia, della simulazione e dissimulazione, strumenti di conservazione sociale [...] fino a Torquato Accetto che teorizzerà la «dissimulazione onesta» di una società dalle relazioni difficili e guardinghe»<sup>20</sup>. La forza d'urto del vedere proclama se stessa come cuore sostanziale, o momento ideologico privilegiato, di un nucleo tragico di racconto, che tanto più in una successiva rielaborazione scenica, potrà essere ricondotto nell'ortodossia di un canone classicista, che dell'infuriare delle passioni più cupe ancora ritiene responsabile un *deus ex machina* infernale, oscuro e prodigioso.

Il dettato aristotelico implicante per il realizzarsi della tragedia, il passaggio da uno stadio iniziale di felicità, ad uno conclusivo d'infelicità, qui esasperato nell'orgia estrema di sangue e di morte, tanto più si avvalora se la catastrofe che tutti coinvolge è determinata dall'operare di forze arcanè - l'infernale vendetta - riconducibili sotto una categoria polisemica, che può ancora, genericamente, definirsi il fato. Più forte e innovativa vocazione sperimentale può invece racchiudersi in un racconto tragico in cui, ricondotta la vicenda, nell'interezza delle sue implicazioni logiche, entro un campo di forze tutto assolutamente umano, ciò che poteva dirsi il fato verrà ad incarnarsi in una semplice figura d'uomo, che per di più, rispetto all'eroe protagonista, si colloca in posizione subalterna, in un ruolo servile o cortigiano. Fu probabilmente proprio una simile potenzialità innovativa a suscitare l'interesse di Shakespeare, quando decise di assumere la novella giraldiana del capitano Moro e del suo alfiere (III,7), quale canovaccio per la stesura del suo *Othello*.

<sup>19</sup> Si tratta certo del momento in cui l'influsso del *Thyestes* di Seneca si mostra più evidente, ma sull'essere appunto Seneca «un'autorità molto considerata dalla drammaturgia dell'orrore», cfr. W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, pp.237 e ss.

<sup>20</sup> D. MAESTRI, *art. cit.*, p.323.



Dando per certa la coordinata prioritaria di un orizzonte tragico/narrativo tutto contenuto in una sfera assolutamente umana, resta da vedere quanto e come parlare di 'semplice figura d'uomo' si adatti al futuro Iago; in Giraldi, un altrimenti innominato «alfiero di bellissima presenza, ma della più scellerata natura che mai fosse uomo del mondo». Semplice figura d'uomo, e parimenti, sorta di distillato, o quintessenza, della doppiezza e della simulazione; come nella novella si enuncia, insistendo sulla dissociazione fra animo turpe e bellezza fisica, su cui il personaggio è costruito, e come anche in Shakespeare sarà subito dichiarato, affidando la chiara autocoscienza di una propria identità dissociata all'ultima frase che Iago pronuncia nella scena iniziale della tragedia: «Io non sono quel che sono».

E se Iago non è quel che è, ossia, è una menzogna vivente, ne consegue che Iago non ha alcun bisogno di mentire, così come in effetti, nella sua straordinaria costruzione proditoria, egli non pronuncia mai alcuna menzogna - salvo l'occasione in cui racconta un immaginario sogno di Cassio rivelatore dei suoi rapporti con Desdemona - «limitandosi a sottolineare dei fatti realmente accaduti (la perdita del fazzoletto; il racconto lascivo di Cassio - che parla di Bianca, ma Iago fa credere si tratti di Desdemona -; l'intercessione della moglie di Otello per lo stesso Cassio) e a suggerirne un'interpretazione»<sup>21</sup>. Motore unico dell'azione tragica, semplice uomo e/o menzogna vivente, questa particolare figura antagonistica non ha mai comunque in sé nulla di oscuro e misterioso; egli ordisce interamente a scena aperta la tela del suo inganno, rendendone sempre partecipe lo spettatore. Di qui, quella che Gabriele Baldini indicava essere la vera novità dell'*Othello*. Se di fronte al precipitare della catastrofe, il pubblico della tragedia classica non poteva che rimanere attonito, soggiogato dal susseguirsi di eventi trascendenti ogni possibilità d'intervento umano, qui, al contrario, in ogni momento, lo spettatore sa che l'eroe sta per essere irretito e travolto dall'arbitrio di un uomo come lui, che gli sta facendo vedere qualcosa che non esiste, e che potrebbe essere stornato e smascherato, se solo allo spettatore fosse possibile infrangere la barriera della quarta parete, e comunicare direttamente con i personaggi<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> M. BETTETINI, *Breve storia della bugia*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2001, p.27.

<sup>22</sup> G. BALDINI, *Un alfiero di bellissima presenza*, in *La poesia tragica di Shakespeare*, Torino, Edizioni RAI, 1969, pp.82 -93. Ma senza voler ora entrare nel merito della bibliografia shakespeariana, in riferimento a quanto detto prima sulla figura di Iago, almeno un altro giudizio critico merita di essere qui riportato: « Sul livello meno intimo troviamo la



Ma appunto, detto tutto questo, si tratta di provare a verificare se il genio shakespeariano ne è unico ed assoluto responsabile, o se almeno in potenza, nel suo nucleo essenziale, un simile fattore innovativo è già implicito nella novella giraldiana. Tralasciato per ovvie ragioni l'indizio della bellissima presenza, nel modulare la personalità di Iago, Shakespeare gli attribuisce, nella scena iniziale già ricordata, espressioni di risentimento nei confronti di Otello che a lui ha preferito Cassio come suo luogotenente, riservandogli la più bassa carica di alfiere. Ed è qui che Iago dichiara di voler serbare «un vigile cuore», «sotto la mimica e la maschera dell'ossequio», per poter avere poi la propria «rivale». Le motivazioni del suo agire si collocano dunque in tutt'altro genere di ragioni, rispetto a quelle addotte dal Giraldo, che vuole invece il malvagio alfiere, pur sposato con una «bella ed onesta giovane», innamorato «ardentissimamente» di Desdemona, intenzionato a cercare in ogni modo «di godersi di lei», ma sempre agendo «occultamente», senza ardire «di dimostrarsi, temendo che se il Moro se ne avvedesse, non gli desse subito morte». La reiterata inutilità di questi suoi tentativi, avendo Desdemona «nel Moro ogni suo pensiero», determina il mutarsi dell'amore «in acerbissimo odio», rafforzato dalla convinzione, circa l'indifferenza di Desdemona nei suoi confronti, «che ciò avvenisse, perché ella fosse accesa del capo di squadra». Di qui, il suo darsi «con ogni studio a pensare come gli potesse venir fatto che, ucciso il capo di squadra, se non potesse goder della donna, il Moro anco non ne godesse». Il suo prendere ad elaborare un progetto di vendetta, di cui il Moro si renderà esecutore materiale, pur che egli riesca a convincerlo dell'adulterio della donna col capo di squadra. Senza nascondersi tutte le difficoltà implicite nella realizzazione di un simile progetto, «sappiendo costui l'amore singolare che portava il Moro a Desdemona, e l'amicizia ch'egli avea col capo di squadra», l'alfiere si dice certo di come «se con astuta froda non faceva

---

figura di Iago. E' lui che fa il «dramma»; vale a dire che è lui ad ingrandirlo fino a proporzioni visibili. Egli va considerato come una vera fonte di potenza motrice, il cui compito consiste nel portare a maturazione, entro i limiti di un dramma, quel germe di morte che vi è nell'amore di Otello e Desdemona. [...] Con questo non si vuole insinuare che Iago non sia «diabolico»: considerato come carattere umano lo è senz'alcun dubbio. [...] la sua malvagità è conseguenza della sua funzione, che è quella di affrettare la catastrofe. Questa, in un uomo, sarebbe cosa diabolica per davvero. Ma Iago non è un uomo: è un'intelligenza disincarnata [...] È, cioè, una potenzialità astratta della coscienza umana: quella che sa quale sia la natura dell'amore e sa quali siano le contingenze necessarie a distruggerlo.» J. MIDDELETON MURRY, *Shakespeare*, Trad.It. di FLo Bue, Torino, Einaudi, 1977, pp.313-314.

inganno al Moro, era impossibile dargli a vedere né l'uno né l'altro». Unica praticabile, l'ipotesi fraudolenta deve dunque fondarsi sulla convinzione dell'alfiero circa l'ascendente che egli sa di avere sul Moro, su una propria capacità di persuasione, tale da 'far vedere' ciò che non è. Se il movente dell'amore non ricambiato trasformatosi in acerbissimo odio verrà giustamente lasciato cadere da Shakespeare, in quanto avrebbe reso Iago troppo umano, resta il fatto che nell'alfiero del Giraldi, indipendentemente dalla sua «bellissima presenza», è già rinvenibile – per essere poi potenziato nei ben noti termini di negativa iperbole che la drammaturgia elisabettiana riserva alla figura dell'italiano 'machiavellico' – la dimensione primaria di un'attrattiva o di un fascino di cui l'alfiero sa di essere dotato, sapendo soprattutto di poterne fare uso nei confronti del Moro. La catastrofe di un uomo, ad esclusiva opera di un altro uomo, viene così a reggersi sul contrasto profondo fra due opposte tipologie caratteriali. Espertissimo simulatore, modulato su una statutaria dissociazione tra l'essere e l'apparire l'alfiero, quanto invece il Moro è costituzionalmente intero, portato a credere unicamente a ciò che vede, senza mai darsi «notizia» che la realtà possa essere altro rispetto alle apparenze, e che le apparenze stesse possano essere frutto di astuta manipolazione. L'uno rappresentante di una civiltà giunta al culmine di una sofisticata raffinatezza – e già nel *Decameron* Giraldi poteva rinvenire punte di aspra polemica contro la slealtà veneziana – l'altro barbaro, proveniente da terre selvagge, governato unicamente da passioni primordiali, facile all'amore come all'odio e all'ira, eroe della guerra, tenuto quindi dai veneziani, nel conto in cui si può tenere una portentosa macchina bellica. Che poi, in altra situazione, i veneziani stessi possano parlare di lui come del nero montone che sta cavalcando la bianca pecorella, è anche questa una sapiente giunta shakespeariana, autorizzata però dal testo del Giraldi, in cui la diversità antropologico/caratteriale del Moro è sottolineata dalla stessa Disdemona. «Ma voi Mori siete di natura tanto caldi, che ogni poco di cosa vi move ad ira ed a vendetta» dirà infatti l'ignara donna al marito, volendo intercedere per il capo di squadra; così come, lamentandosi con la moglie dell'alfiere per il crescente disamore di cui si sente oggetto, con palese concessione al gusto moralistico, vorrà scongiurare di non dover essere proprio lei monito ed esempio a che «le donne italiane imparino di non si accompagnare con uomo, cui la natura, e il Cielo, e il modo della vita disgiunge da noi».

Ancora una volta, per un ultimo e significativo confronto, conviene richiamare il testo di Shakespeare: «Maledetto! Vedi tu di provarmi che l'amor mio è una prostituta; ma che io possa vederlo con questi occhi



[...] ch'io veda coi miei occhi, o abbia almeno una prova, dove non siano ganci né anelli da appendervi il minimo dubbio, O guai a te, Iago!»<sup>23</sup>.

Passaggio decisivo nel graduarsi della tensione tragica, momento in cui volontà e paura di essere convinto convivono nel cuore di Otello, le due battute contigue, afferenti la terza scena dell'atto terzo, rielaborano in effetti la frase minacciosa che il Giraldo fa rivolgere dal Moro all'alfiero: «- Se non mi fai, - disse, - vedere cogli occhi quello che detto mi hai, viviti sicuro che ti farò conoscere, che meglio per te sarebbe che tu fossi nato mutolo». Facendo eco al personaggio, la voce narrante dirà poco dopo che, esaurito il colloquio, «Il misero Moro [...] se ne andò a casa, attendendo che venisse il giorno, che l'alfieri gli facesse veder quello che lo doveva far per sempre misero». Di poter «vedere cogli occhi» ha dunque chiesto il Moro per dichiararsi convinto, e nel promettergli una prossima constatazione inconfutabile, l'alfiero non ha mancato di aggiungere: «Ma anco non perdo la speranza di potervi far vedere quel che creder non mi volete», quasi riecheggiando suggestioni evangeliche - le parole di Cristo all'apostolo Tommaso - circa l'importanza del 'credere, con o senza il 'vedere'. E tanto nella novella, come nella successiva rielaborazione shakespeariana, rappresenta, il punto in questione, un momento decisivo nella dinamica d'intreccio, oltre il quale, il furto del fazzoletto darà il via al declinare della parabola verso il suo esito di morte. Prima di esso, proprio sulla pertinenza semantica del vedere, l'unica su cui l'alfiero sa di dover far leva, essendo l'unica che il Moro riconosce e accetta, il testo del Giraldo ha insistito frequentemente, da quando raccontandogli il Moro delle tante preghiere della moglie, perché il capo di squadra sia reintegrato nel suo grado, l'alfiero gli ha domandato se «Ha forse Disdemona cagione di vederlo volentieri», rispondendo poi alla sua richiesta su cosa intenda dire «... se terrete aperti gli occhi, voi stesso lo vi vedrete». Al modo stesso che, ancora, dello stesso verbo, ritorna più volte l'uso attivo del participio passato con valore causale: «veduto, fuor del suo costume, il marito contra lei riscaldato», «Veduta il Moro la istanza che di nuovo gli avea fatta la moglie...». Sino al punto del drammatico colloquio sopra accennato, in cui la frase minacciosa del Moro all'alfiero è preceduta dall'*excusatio* che questi conclude proprio accusando il Moro di non saper vedere: «... se la donna, col mostrar di amarvi, vi ha così appannati gli occhi, che non abbiate

<sup>23</sup> Per tutte le citazioni dal testo dell'*Othello*, (trad. di E.Cecchi, e S.Cecchi D'Amico), cfr. W. SHAKESPEARE, *Tutte le opere*, a cura di M.Praz, Firenze, Sansoni, 1985 (XIII), pp.866-902.



veduto quel che veder dovevate, non è mica per ciò che io non vi dica il vero.». Senza apportare citazioni ulteriori, basterà per ora segnalare il ricorso nel testo della novella di ben ventisette frequenze del verbo 'vedere', e tanto più risulterà allora confermata, nella scrittura del Giraldi, la fondante interazione di racconto e rappresentazione, spinta talvolta sino al prevalere della componente spettacolare su quella letteraria. Ed è il caso di quello straordinario *coup de théâtre* che è la sequenza scenica in cui tratto il Moro «in luogo, onde gli potea vedere insieme ragionare», l'alfiero prenderà a conversare amabilmente col capo di squadra, «e parlandogli di ogn'altra cosa che della donna, facea le maggiori risa del mondo, e mostrando di maravigliarsi, facea di molti atti, e col capo e colle mani, come che udisse cose maravigliose».

Di fronte ad uno spettatore che non sente, ma vede, e che per convincersi di ciò che è già propenso a credere, non ha chiesto che di poter vedere con i propri occhi, la forza dell'immagine suona più convincente di tutte le parole e delle ambiguità che esse possono nascondere. La rappresentazione subentra alla parola, ma pur diffidando di essa, proprio la forza manipolatrice della parola è ciò che il Moro non ha messo in conto. Convinto di credere solo a ciò che vede, egli non comprende che ciò che vede - una pantomima di per sé indicante il tutto e il niente - attende di necessità l'attribuzione di un significato che solo la parola può dare. Nell'atto stesso in cui interroga l'alfiero sulla sua conversazione col capo di squadra, ed accetta che la tresca fra quest'ultimo e Disdemona ne sia stata l'argomento, il Moro conferma questa legge. Se la rappresentazione succede alla parola, è comunque la parola a governarla, plasmandola nelle forme di illusorio miraggio o di malefica finzione. Per sortire tutto il suo nefasto effetto, la rappresentazione ha bisogno della parola e della sua forza manipolatrice; ma al contrario, in assenza di una rappresentazione, non suffragata dalla certezza del vedere con gli occhi, la parola, che pure è decisivo strumento di menzogna, non riesce a farsi altrettanto autonomo strumento di verità, al punto che, addirittura, rifiuta di porsi in gioco. Avendo bussato all'uscio di Disdemona per restituirle il «pannicello da naso» ritrovato «a capo del letto» - dove l'alfiero l'ha posto dopo averlo trafugato, mentre invece, in Shakespeare, Iago sfrutterà gli effetti di una perdita casuale<sup>24</sup> - ma avendo udito la voce del Moro, il capo di squadra,

<sup>24</sup> Si ricorda che proprio *Il fazzoletto di Desdemona* è il titolo che J. MIDDLETON MURRY dà alle sue riflessioni sull'*Othello*, nel saggio prima citato, prendendo spunto dalla frase, *Sure, there's some wonder in this handkerchief.*

intimorito, fuggirà «senza risponder parola», rinunciando ad una spiegazione, forse chiarificatrice. Ed ancora più colpevole, di fronte alle addolorate confidenze di Disdemona, sarà il silenzio della moglie dell'alfiere, «che il tutto sapeva (come colei cui il marito aveva voluta usare per mezzana alla morte della donna, ma non l'aveva ella mai voluto acconsentire, e temendo del marito, non ardiva dirle cosa alcuna)». Testimone spaventata e muta, incunabolo di una figura femminile molto più loquace e combattiva, pur se involontaria complice di Iago, come la futura Emilia, la moglie dell'alfiere recupera la parola, in chiusura di discorso, proponendosi come prima fonte orale di «tutto questo successo», nei suoi estremi esiti di morte: «dannato a perpetuo esilio», poi raggiunto e ucciso dai parenti di Disdemona, il Moro, morto «miseramente», dopo essere stato «preso [...] e messo al martorio», l'alfiere. Solo quando ormai tutto è silenzio, la parola torna a proporsi come ordinatrice del racconto, nel cui cardine torna ad inserirsi anche la rappresentazione. Quella estrema, che ancora per la perfida regia dell'alfiere, vede il Moro non più spettatore, ma attore: artefice di un uxoricidio a tradimento, che l'aver poi provocato la caduta de «il palco della camera» riuscirà a simulare, o a 'far vedere', nelle forme di un disgraziato accidente.

Come se la stringente consequenzialità dell'intreccio avesse dato fondo a tutte le possibili risorse inventive, la frettolosa piatezza di un simile finale tanto più emerge, nell'ingiusto ma inevitabile confronto con la straziante perfezione di quell'ultima scena di morte e di passione disperata, su cui troverà conclusione la tragedia di Shakespeare. Unico e modesto colpo d'ala, nella chiusa novellistica, il modo in cui dopo aver spinto il suo eroe ad oltrepassare il campo, ad entrare anche lui nel regno della simulazione e della rappresentazione, il Giraldo sente di dover da ultimo reintegrarlo nella sua primigenia natura, mostrarlo così carico d'odio verso lo scellerato alfiere, causa della perdita d'ogni suo bene, «che non aveva occhio col quale veder lo potesse». Quasi un'estrema decantazione, in cui dopo il vorticoso susseguirsi degli inganni, la verità e l'ordine devono tornare a proporsi in una loro prioritaria univocità.

Esemplificativa di una possibilità di conduzione tragica del racconto, non più vincolata agli effetti e ai contraccolpi di una *hybris* trascendente, la novella del capitano Moro e del suo alfiere può dunque intendersi come campione di una sperimentazione potenziale del tragico, disgiunta dal canone classicista. Una sperimentazione aperta a soluzioni anche inconsapevolmente innovative, gravitanti verso una più moderna sensibilità manierista, che all'essere fatale e oggettivo delle cose, già viene sostituendo



la priorità multiforme dell'apparire. Del vedere e del 'far vedere', in quanto messa in atto di una soggettività in grado di attribuire alle cose uno statuto ontologico effimero e mutevole, di certo subordinato alle modalità percettive delle stesse, al fuoco visivo o all'angolazione prospettica che di volta in volta le inquadra. Il gioco illusionistico che sovrintende alla rappresentazione del reale, oltre alle potenzialità di ordine tragico - che in questo caso sarà il genio di Shakespeare a tradurre in atto - non manca di avere al suo attivo anche opposte possibilità di conduzione comica, che al vaglio del nuovo filtro del *trompe l'oeil*, o della pluralità prospettica, ripassano in duttile aggiornamento l'antico gioco degli scambi e degli equivoci. E su questa strada, quante spericolate e ardite soluzioni d'intreccio, saprà rinvenire l'*illusion comique* del 'secolo d'oro', è argomento che, ora come ora, non vale la pena di affrontare. Anche perché, con buona probabilità, le sollecitazioni del comico non sembrano troppo congeniali alle corde espressive del Giraldi, che pur più facilmente incline alla rivisitazione del tragico, magari attraverso la tangente dell'orrido, quando si prova a sperimentare comunque un virtuale intreccio di commedia domestica, finisce col farlo in modi di semplificata linearità, che non escludono tuttavia il raggiungimento di un qualche effetto brillante. Dove l'uso dell'aggettivo 'semplificato' presuppone di necessità il confronto sottinteso con i due intrecci di tipo tragico sinora considerati. Se per un'attuale comodità di discorso, vorrà poi darsi per scontato il riferimento alla novella del capitano Moro e del suo alfiere, quale diretta pietra di paragone, se ne potrà dedurre l'evidenza di una conduzione comica, fatta non tanto di innovativa invenzione, quanto di puntuale riscrittura parodica. Rivelandosi infatti leggibile, la più breve ed esile novella della giovane Nigella (III,9), in una sorta di rovesciato rapporto a specchio rispetto a quel suo più illustre precedente, a cui può anche apparentarla la vicinanza delle posizioni, all'interno della stessa decade.

Parlare, come sinora si è fatto, del capitano Moro e del suo alfiere implica innanzi tutto, in riferimento ad una coppia al maschile, la definizione della doppia competenza statutaria di protagonista e antagonista; ruoli anche gerarchicamente correlati nel canone tragico, nel rapporto a scala fra figura superiore e figura subordinata. Giusto all'opposto, nella novella III, 9, la trasposizione al femminile della coppia comica, nei termini *serva / padrona*, comporta il rovesciamento degli statuti canonici, riservando alla giovane fante la vivacità di un indiscutibile ruolo protagonista, ed alla signora una più scialba voce interlocutorio/antagonistica. Per ovvia conseguenza, un oggetto di contesa maschile subentra nel ruolo già



ricoperto da Disdemona, e si tratterà di «un dottore forestiero e di gran nome nella sua professione»<sup>25</sup>, il quale «quantunque attempato fosse e canuto», e pur avendo «la moglie giovane e bella», non manca d'importunare con attenzioni galanti la fante Nigella, così chiamata «perché era anzi che no brunetta», fanciulla «vaga, e di viso gentile, tutta leggiadra, e tutta snella». Non meno saggia che graziosa, la giovane è pronta a rintuzzare quelle continue *avances*, sempre appellandosi alla propria onestà e alla fedeltà che sente di dovere alla padrona, ma non per questo il dottore cessa di «darle noia», facendosi anzi più ardito, e giungendo a prometterle «ben cento lire di dote», se ella acconsentirà alle sue voglie. Se una realtà di protratta durata prende il posto del progetto virtuale, frutto di malefica invenzione, è ovvio aspettarsi una successiva serialità sequenziale, anch'essa tale da richiamare quel ben più complesso termine di riferimento, in modi di allusivo rovesciamento. In luogo di occasioni colloquiali di graduata intensità, tutte condotte dall'alfiere così da stabilmente insinuare nel capitano Moro il tarlo devastante della gelosia, un unico confronto fra Nigella e la sua padrona, per informarla delle ripetute molestie, e pregarla di «levarle quella seccaggine da dosso», dovrà necessariamente dar luogo ad una reazione di divertita incredulità, nell'ormai evidente gioco di rimandi speculari fra verità e menzogna, nell'empiria dei loro contrari effetti. E se la padrona non le presta ascolto e la definisce «una sciocca», conoscendo il proprio marito come oltremodo «festevole», e dicendosi certa che solo «per giuoco» egli ha inteso 'scherzare' con lei<sup>26</sup>, non resta a Nigella – non poco perplessa di fronte ad una così imperturbabile tranquillità<sup>27</sup>, al cui confronto nessuna

<sup>25</sup> Ambientata a Ferrara, la novella è inaugurata da un fervido elogio degli Estensi, «i quali pongono ogni lor cura in fare il lor popolo, non pur contento, ma ornato di tutte le virtù atte a dar nobiltà agli uomini liberi», adoperandosi affinché «sempre siano fra' cittadini uomini dottissimi», e chiamando anche in città, «con grossi salari, degli stranieri che siano di gran nome, acciocché si accendano più gli animi dei giovani alle virtù.»

<sup>26</sup> Argomento principe per l'incredulità della padrona è la sua sperimentata conoscenza di come il marito non sia certo «così possente gallo, che di due galline abbia egli ad un tratto di bisogno: troppo ha pure egli di me», e per un simile uso metaforico, al di là della sua consolidata diffusione, si può ora richiamare in identica pertinenza, la novella boccacciana di Masetto da Lamporecchio (*Decameron*, III, 1) dove è il protagonista finto muto miracolato, una volta «rotto lo scilinguagnolo» a dire appunto: «Madonna, io ho inteso che un gallo basta assai bene a dieci galline, ma che dieci uomini posson male o con fatica una femina sodisfare...».

<sup>27</sup> «Parve a Nigella molto strano che la fè della donna verso il dottore fosse tale, che ove le altre donne pigliano sovente gelosia de' loro mariti, sebbene essi cagion non ne dan loro, ella, che cosa udia, che empire la deva d'infinito sospetto, non ne volesse creder nulla.»

forza persuasiva pare arridere alla sua parola – che attendere pazientemente l'occasione in cui le sarà dato «di poter far vedere a madonna, che non era punto meno di quello, che detto le aveva».

E nella quotidianità della vita domestica, una simile propizia occasione non tarda a presentarsi, che anzi ad intenderla come tale, fatta apposta perché egli possa finalmente portare a compimento il suo desiderio, è in primo luogo il signor giudice, accortosi che Nigella è quel giorno salita al piano superiore della casa, «in una stanza ove era la farina, per abburattarla, e farne il giorno seguente il pane». Quando sente provenire dall'alto il rumore degli «assai gagliardi colpi» del buratto, «messer lo dottore» è in effetti in procinto di uscire di casa: «colla roba di scarlatto in dosso, e col cappuccio in spalla, per andar alle scuole». Cauto e guardingo, non prima di essersi assicurato che la moglie sia nella propria stanza, «intentamente occupata in alcuni suoi donneschi lavori», egli non tarda a convincersi che sia finalmente venuto «tempo e luogo, ond'egli potesse senza sospetto godersi di Nigella», e decide così di salire alla «buratteria», là dove avrebbe invece dovuto «scendere le scale, per andare alle scuole». Ha modo di replicarsi così, in modi ancora più serrati, la consueta scena del corteggiamento, seguita però questa volta dall'apparente capitolazione della giovane, convinta che sia finalmente «venuto il tempo di sgannare la madonna»; vale a dire, il tempo in cui sfruttando quella minima rappresentazione scenica che si è di fatto autoallestita, ella potrà finalmente farle vedere tutto ciò che le sue sole parole non sono riuscite a farle credere. Dichiarandosi pronta ai suoi desideri, persuasa a compiacerlo in grazia delle sue tante promesse, Nigella chiede al giudice solo il tempo di assicurarsi personalmente che la padrona sia occupata in altre faccende, tanto da non poter salire e sorprenderli insieme. Mentre ella con grande cautela porrà in atto una tale precauzione, egli dovrà «pigliare il buratto, e scuoterlo, insino a tanto che *ella* scenda», così da stornare i giusti sospetti che, cessando il rumore, potrebbero nascere nella donna. Se il giudice acconsente di buon grado, «contento ch'ella si andasse ad assicurare, pensandosi poscia di poterne più tranquillamente godere», e unicamente le raccomanda di far presto e di risalire portando «la setola», così che egli possa poi «nettare la veste della farina», quella «maliziosetta» non esita a recarsi al cospetto della donna, «la quale veggendola tutta per la farina bianca, e sentendo il rumore del buratto», subito le domanda chi mai stia setacciando al suo posto. Ecco allora Nigella invitarla prontamente a «venir disopra» con lei, per vedere coi suoi occhi «un nuovo burattino» che con insospettata energia è appunto intento a «scuotere così bene il buratto per



trarne la crusca»; già sapendo, come puntualmente accadrà, che una tale sollecitazione visiva otterrà quell'effetto suasorio che le sue parole non hanno sinora sortito. Alla donna, entrata nella stanza prima di Nigella, toccherà appunto la vista del marito che «tutto giolivo», già pregustando le gioie del prossimo convegno, con poderosi scuotimenti del buratto sta vigorosamente sfogando la sua eccitazione. Così che, superato il primo concerto, ella potrà ben dirgli:

Bene istà, marito mio, poi che, di dottore ch'eravate, e signore della casa, vi siete mutato in burattino, e fatto servo della vostra fante.

E farsi, con tali parole, portavoce e tramite del nodo semantico per il Giraldi realmente decisivo nel breve racconto, che appunto nel capovolgimento carnevalesco, che ha fatto di un 'dottore' un 'burattino', concentra le sue istanze ideologiche o didascaliche. E a darne conferma può essere l'ampliata replica dello stesso referente, conclusiva della requisitoria femminile:

Che io, per me, ove il vituperio vostro non ci fosse, non ne direi pure una parola; ma mi doglio io di ciò, veggendo che voi, che tanto sapete e insegnate agli altri il vivere con ragione, vi abbiate ora così lasciati appannare gli occhi alla lascivia, nella matura vostra età, che siate divenuto giuoco di una fantinella, come se foste un lavaceci.

Se la conduzione 'tragica' di una storia di adulterio, esistente solo come malefico inganno, trovava il suo momento *clou* nella pantomima che dalla parola attendeva un'attribuzione di senso, l'intreccio comico intorno ad un referente erotico di effettiva realtà culmina invece in una verità tutta affidata all'evidenza dell'immagine, tale che il 'vedere con gli occhi' non necessita di ulteriori supplementi esplicativi. Nella conduzione sintattica del racconto, il falso ed il vero delegano entrambi la loro vidimazione a quella soglia d'inconfutabile certezza che l'atto visivo comporta, ma proprio nel tratto di demarcazione che oppone l'autosufficienza 'muta' del vero, agli orpelli retorici che del falso sono indispensabile ancoraggio, s'inseriscono quelle non irrilevanti significazioni, correlate alle contrapposte implicazioni di senso del tragico e del comico.

Pur rinnovando le sue potenzialità narrative e teatrali, alla luce di una nuova sensibilità pluriprospectica, il tragico mantiene incontrastata l'aureola sublime che da sempre lo vuole forma espressiva dell'amore e dell'odio,



della gelosia, dell'ira e della vendetta, specchio nobile, 'senza tempo', della sfera più intima dell'animo umano, nella gamma delle sue immutabili passioni primordiali.

Oggettivandosi nella valenza punitiva del ridicolo, il comico è invece l'arma retorica devastante, che tale si rivela nella sfera relazionale. Solo agli occhi del mondo prende infatti corpo quell' «avvertimento del contrario» *ante litteram* che, imbiancando di farina una dignitosissima roba di scarlatta, trasforma un giudice in un burattino, un valente dottore in un lavaceci. Il moralismo girdiano può così indirettamente stigmatizzare la lascivia, non per le sue implicazioni etiche, quanto per i suoi involontari effetti comici, ovvero, per la sua ricaduta nel sociale. Per quanto può di fatto configurarsi nei termini di una carnevalesca detronizzazione, o irreparabile perdita di dignità, che può investire a tradimento il più savio e colto dei dottori, rendendolo oggettivamente comico, come a dire, facendo di lui il «giuoco di una fantinella».

A dover essere definitivamente esorcizzato è dunque il vero rischio, da sempre sotteso al comico, e alla sua pericolosità sociale; il rischio del sovvertimento della congelata dignità delle apparenze formali, dell'abbattimento dei ruoli, delle gerarchie e dell'ordine che su quelle apparenze si fondano. Per questo, la savia moglie del giudice, pur lodando Nigella per la sua fedeltà ed incorruttibile onestà, si affretta ad allontanarla comunque dallo spazio del racconto, trovandole prontamente un marito fuori città. Sgombrato così il campo dall'unica testimone di una tanto pericolosa *défaillance*, l'ultima scena novellistica può mostrare 'madonna', mentre, con attenta cura, si adopera a spazzolare il marito, a trarre via dalla roba di scarlatta ogni traccia di farina. E se in un senso tutto metaforico, il giudice aveva dichiarato di attendersi dalla «fantinella» proprio un'energica 'spazzolata', la riduzione ultima del referente al suo primario senso letterale senz'altro consente alla novella una chiusa edificante. L'offerta di un significativo esempio di decorosa e convenevole saviezza femminile, altamente corroborante l'amore coniugale, un esempio che si avvalora come deciso ripristino dell'ordine, accorta e tempestiva reintegrazione del giudice nella sua statutaria dignità.

Meno che mai a fronte di un repertorio novellistico vasto e molteplice come quello degli *Hecatommithi*, a trarre proposte interpretative di qualsiasi ampiezza, potrebbe essere sufficiente la lettura di soli quattro campioni. Alla luce di quest'ultimo, in cui una teatrale latenza si esprime nel semplificato abbozzo di una qualunque commedia domestico/ancillare, si può però anche proporre il ripensamento di quella ormai canonica

definizione, che della raccolta di novelle del Giraldi ha fatto, per antonomasia, un 'Decameron controriformato'. Solo per dire che, accanto alle giuste riflessioni sull'azione destrutturante, rispetto al modello boccacciano, implicita nel prevalere di una cupezza parimenti dilagante dall'*ekphrasis* ai racconti, una rinnovata pregnanza di senso potrebbe forse arridere alla suddetta definizione, proprio da un più circostanziato attraversamento degli *Hecatommithi* lungo la tangente del comico e dei possibili modi in cui il comico si realizza in racconto. Una tangente minoritaria, magari poco frequentata da un autore sin troppo compreso della grave dignità di un proprio impegno, da spendersi tutto in direzione moralistica.

Se ne potrebbe forse ricavare una verifica documentaria, quantitativamente esile, ma qualitativamente probante, di come, specchio fedele delle tante ansie e fobie di quella civiltà della «dissimulazione onesta», la raccolta del Giraldi annovera e registra, non ultima, quella paura organica ad ogni civiltà votata a viverci prima di tutto come blocco d'ordine. Proprio la paura di poter essere seppellita da una risata.

LE RIME DI NICOLÒ FRANCO:  
MOTIVI, TEMI, TOPOI

Messer Nicolò Franco che doppo me sarà un altro me, il quale non pur si degna scrivere le cose mie, ma di viveri con meco in casa sua ancora, ha composti cento Sonetti, de i quali Io vi mando i quattro qui sottoscritti, solo perché vediate con che bel modo e con che altezza egli non calpesta la via comune, risolvendosi che la Poesia, pittura de le orecchie, senza l'invenzione, veramente anima de lo stile, è un tedio di parole ordinate<sup>1</sup>:

si tratta dell'*incipit* di una breve lettera – indirizzata da Pietro Aretino a Benedetto Varchi e datata 7 dicembre 1537<sup>2</sup> – illuminante circa i rapporti esistenti tra il «flagello de' principi» e Nicolò Franco (1515-1570) – un intellettuale beneventano di solida formazione classica, irrequieto e proiettato ben oltre i limiti del microcosmo provinciale – nei primi tempi del loro sodalizio, destinato a non durare a lungo, che ebbe come sfondo Venezia, negli anni 1535-1565 il centro culturale più vivo e attivo della penisola, e non solo, grazie ad una industria editoriale particolarmente fiorente e pronta ad offrire ai letterati nuovi spazi anche al di fuori di un ambito cortigiano o curiale.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> P. ARETINO, *Lettere*, Libro I, Tomo I, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997, p. 514.

<sup>2</sup> A tale lettera sono allegati i quattro sonetti citati.

<sup>3</sup> Sull'argomento si vedano A. QUONDAM, «*Mercanzia d'onore*» – «*Mercanzia d'utile*». *Produzione libraria e lavoro intellettuale a Venezia nel Cinquecento*, in *Libri editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, a cura di Armando Petrucci, Roma-Bari, Laterza, 1977; ID., *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 555-686; C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere. Lavoro intellettuale e mercato librario a Venezia nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988; E. SPECIALE, *Nicolò Franco, il libraio, la letteratura*, in «*Schifanoia*», X, 1990, pp. 175-187.



La città lagunare, dove era approdato nell'estate del 1536<sup>4</sup>, rappresentava dunque «l'unica alternativa praticabile, sebbene non immune da rischi» per chi, come il Franco, frustrato nel suo desiderio di affermazione nella realtà culturale partenopea – nella quale si andava esaurendo l'originalità che aveva caratterizzato la prima generazione pontaniana – intendeva comunque «vivere di letteratura»<sup>5</sup>; professatosi alieno dalle «cortigianerie», fu, tuttavia, costantemente combattuto – assumendo atteggiamenti talvolta contraddittori – tra l'aspirazione all'autarchia, all'indipendenza intellettuale sempre auspicata e proclamate e il desiderio di trovare un "rifugio" sicuro presso quei principi ai quali chiedeva «la pensione [per poter] dar da mangiare alle [sue] Muse»<sup>6</sup> e una più equa distribuzione di beni e prebende.

Fu probabilmente la pubblicazione delle *Pistole vulgari* (Venezia, Antonio Gardane, 1539)<sup>7</sup> – approntate da Nicolò Franco nel periodo in cui collaborava all'allestimento della *princeps* del primo libro delle *Lettere di Aretino* uscito nel gennaio del 1538 – e dei *Dialogi piacevoli*<sup>8</sup> (Venezia, Giovanni Giolito, 1539) a sancire la separazione<sup>9</sup> e a segnare l'inizio di una lunga serie di scontri tra i due intellettuali «a colpi di penna» – e non

---

<sup>4</sup> Nell'agosto del 1536, con l'intento di farsi luce, il Franco diede alle stampe a Venezia, per i tipi del Marcolini, *Il Tempio d'amore*, un poemetto in ottave (Cfr. C. SIMIANI, *Un plagio di Nicolò Franco*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», V, 1990, pp. 19-26; A. CAPATA, *Nicolò Franco e il plagio del «Tempio d'amore»*, in «Studi (e testi) italiani», I, 1998, pp. 219-232); sempre nella città lagunare cercò invano di ripubblicare l'*Hisabella* (Napoli, Sultzbach e Cancer, 1535), una centuria di epigrammi latini con la quale nel 1535 aveva esordito nel panorama letterario partenopeo.

<sup>5</sup> T. R. TOSCANO, *Letterati corti accademie: la letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000, p. 116.

<sup>6</sup> Si tratta di un'espressione (c. 65v) contenuta in una lettera indirizzata dal Franco ad Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto, datata Casale Monferrato, 4 novembre 1542, che fa parte dell'epistolario inedito conservato nel ms. Vaticano Latino 5642, all'edizione del quale attendo da tempo. Nella trascrizione dei passi tratti da tale codice mi sono attenuta a criteri conservativi limitandomi a distinguere la *u* dalla *v*, a sciogliere le abbreviazioni e ad introdurre o ad eliminare accenti, apostrofi e segni d'interpunzione secondo l'uso moderno.

<sup>7</sup> Le lettere non contengono, peraltro, alcun esplicito riferimento all'Aretino ad eccezione di quella all'*Invidia*, che chiude il volume.

<sup>8</sup> Cfr. A. LUZIO, *L'Aretino e il Franco. Appunti e documenti*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXIX, 1897, pp. 229-283.

<sup>9</sup> Sulle cause del distacco di Nicolò Franco dall'Aretino si veda NICOLA BADALONI, *Natura e società in Nicolò Franco*, in «Società», XVI, 1960, p. 752n.

solo, dal momento che Gianambrogio degli Eusebi, uno dei «creati» del maestro, ferì al viso Nicolò<sup>10</sup> – che continuarono fino alla morte del «flagello de' principi», il quale non tollerava il fatto che il beneventano, a cui aveva offerto ospitalità, gli facesse concorrenza in un genere – che succedeva, rinnovandola, all'epistola tardo-umanistica – del quale si considerava l'iniziatore<sup>11</sup>.

Il Franco era peraltro un «creato» nel quale – quando lo aveva accolto nella sua dimora – Aretino aveva scorto

[...] più d'un punto di affinità con se stesso, ad esempio, oltre che ne' gusti letterari e ne' criteri d'arte, nel fatto di non poter tollerare né tacere alcun risentimento mai, come anche nella naturale propensione a indagare, e quindi a dire apertamente, senza veli né riguardi, le verità più scottanti sul conto di tutti, a pascersi de' tanti pettegolezzi e delle tante miserie della vita privata di quel secolo corrottissimo, e più, a farne magari argomento di scritture, di lettere, o peggio, di sonetti ingiuriosi.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Su tale episodio si vedano A. MERCATI, *I Costituti di Nicolò Franco (1568-1570) dinanzi l'Inquisizione di Roma esistenti nell'Archivio Segreto Vaticano*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1955, p. 55; R. MATARAZZO, A. MATARAZZO, *La penna e la forca. Vita e morte di Nicolò Franco*, in «Rivista Storica del Sannio», 3ª serie, anno I, I sem., 1994, pp. 50-51; F. PIGNATTI, «Franco, Nicolò», *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, L, 1998, p. 203.

<sup>11</sup> Si tenga presente che l'*Opus de conscribendis epistolis* di Erasmo costituì una fonte comune per l'Aretino e il Franco (cfr. C. CAIRNS, *Nicolò Franco, l'Umanesimo meridionale e la nascita dell'epistolario volgare*, in *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna*, Atti dell'XI Congresso dell' AISLLI (Napoli-Salerno, 14-18 aprile 1982) a cura di Pompeo Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1985, p. 122; ID., *Pietro Aretino and the Republic of Venice. Researches on Aretino and his Circle in Venice 1527-1556*, Firenze, Olschki, 1985, pp. 125-161). Sui rapporti tra la scrittura epistolare di Aretino e quella di Franco si vedano P. P. PARRELLA, *Le «Pistole volgari» di Nicolò Franco e il I libro delle «Lettere» dell'Aretino*, in «Rassegna Critica della Letteratura Italiana», V, nn. 5-8, 1900, pp. 97-122; F. R. DE' ANGELIS, *Introduzione a N. FRANCO, Le pistole vulgari* (ristampa anastatica dell'ed. Gardane 1542) a cura di Francesca Romana De' Angelis, Sala Bolognese, Forni, 1986, pp. XII-XXXV; P. PROCACCIOLI, *Introduzione a PIETRO ARETINO, Lettere*, Libro I, Tomo I, cit., pp. 29-36; S. MARTELLI, *Nicolò Franco dentro e fuori l'«officina» aretiniana*, in *Confini dell'umanesimo letterario, Studi in onore di Francesco Tateo*, a cura di Mauro De Nichilo, Grazia Distaso, Antonio Iurilli, Roma, «Roma nel Rinascimento», 2003, p. 870; F. PIGNATTI, *Introduzione a N. FRANCO, Dialoghi piacevoli*, a cura di Franco Pignatti, Roma, Vecchiarelli, 2003, pp. 8-10.

<sup>12</sup> E. SICARDI, *Introduzione alle Rime di Nicolò Franco contro Pietro Aretino*, a cura di Enrico Sicardi, Lanciano, Carabba, 1916, p. IV.



Un manifesto di poetica si può considerare, dunque, il seguente passo della citata lettera indirizzata al marchese del Vasto: «[...] la mia spada si sa ch'è la penna, con la quale io difendo me et ammazzo i nimici et bene sarei sciocco se cangiassi una spada tale per quante ne vengono di Valenza». <sup>13</sup>

I rapporti tra i due intellettuali si erano già deteriorati nel 1538 considerato che il beneventano, pur avendo nel maggio di quell'anno depresso a favore di Aretino in un processo per bestemmia, era ormai «fuori de la sua pratica» <sup>14</sup> e della sua casa sul Canal Grande.

Così il Franco annunciava la sua partenza dalla città lagunare in una lettera datata Venezia, 15 giugno 1540, indirizzata al suo amico Francesco Alunno: «Iddio sa quanto mi pesa lasciar Venetia et voi poiché sì come ho lei conosciuto per rara patria, così voi per un vero amico» <sup>15</sup>.

Fu a Casale Monferrato <sup>16</sup>, dove godeva della protezione del governatore Sigismondo Fanzino e dei letterati locali, che, nella seconda metà del 1541, Nicolò decise di esprimere in versi il suo risentimento nei confronti del «flagello de' principi» dando alle stampe le *Rime contro Pietro Aretino e la Priapea*, edite insieme per i tipi di Gioan Antonio Guidone a Torino, ma stampate in realtà a Casale dove l'«impressore» possedeva un'officina. Le due raccolte non ci sono giunte nell'*editio princeps* <sup>17</sup> né in una seconda edizione, citata peraltro da alcuni eruditi dal Settecento in poi, che risale probabilmente al 1546, bensì nella terza curata dall'autore per i tipi di Grineo a Basilea nel 1548, un esemplare della quale – da ritenersi peraltro un *unicum* dal momento che l'opera fu inclusa negli Indici del 1557, del 1559 e del 1564 – è conservato nella Biblioteca Nazionale di Firenze <sup>18</sup>. È

<sup>13</sup> Ms. cit., c. 62r.

<sup>14</sup> *Ivi*, c. 11v: lettera indirizzata a Francesco Alunno (Casale 1541).

<sup>15</sup> *Ivi*, c. 1r.

<sup>16</sup> Nei progetti del Franco – intenzionato a riparare presso la corte di Francesco I – Casale Monferrato era soltanto una tappa del suo viaggio verso la Francia.

<sup>17</sup> Tale edizione, segnalata peraltro dai repertori, a tutt'oggi non è stata reperita.

Una ristampa dell'edizione del 1541 della sola *Priapea* apparve verso la fine del Settecento nel testo *Il vendemmiatore, poemetto in ottava rima di L. Tansillo, e la Priapea, sonetti lussuriososatirici di N. Franco*, a Pe-King, regnante Kien Long, nel XVIII secolo [Parigi? 1790?].

<sup>18</sup> BNCF, Landau Finaly 382. Sulla tradizione manoscritta delle due raccolte, sulle loro complesse vicende editoriali e sulle differenze tra le tre edizioni cfr. C. SIMIANI, *Nicolò Franco. La vita e le opere*, Torino-Roma, Le Roux e C., 1894, pp. 163-164; R. L. BRUNI, *Le tre edizioni cinquecentesche delle 'Rime contro l'Aretino e la Priapea' di Nicolò Franco*, in *Libri Tipografi Biblioteche: ricerche storiche dedicate a Luigi Balsamo*, a cura dell'Istituto di Biblioteconomia e Paleografia, Università degli Studi di Parma, I-II, Firenze, Olschki, 1997, I, pp. 123-143.

Sulla base di una copia manoscritta dell'esemplare del 1548 Enrico Sicardi ha curato



appunto a tale esemplare – del quale segue una descrizione – che farò riferimento nel corso del presente contributo<sup>19</sup>.

*Frontespizio*: DELLE RIME DI M. | NICOLO FRANCO | CONTRO PIETRO | ARETINO, | ET DE LA PRIAPEA | Del medesimo, | TERZA EDITIONE, COLLA | Giunta di molti Sonetti nuoui. | Oltre la vera & vltima correctione, ch'a | tutta l'opera intera ha data l'Autore | istesso, per non hauerne piu cura, | come colui c'ha già riuolti | tutti li studi ad imprese | di lui piu degne | [fregio] | [fregio] Con Gratia & Priuilegio Pasquillico. [fregio] | M. D. XLVIII.

8°, cc. CXII (errori di numerazione si rilevano a c. XXVII, indicata con il numero XXVIII, e a c. LXVIII, indicata con il numero LVIII), A-O<sup>8</sup>. Cc. Iv-IIr: A M. MICHEL GRINEO, | Impressore In Basilea, al | Falcone, | N. F. B. (Segue una lettera). In fine (c. IIr): [fregio] | Del M. D. XLVIII; cc. IIv-IIIr: L'AVTORE A DIVERSI AMICI | IN ISCVSA SVA. (Seguono 4 sonetti dedicati a Sigismondo Fanzino); cc. IIIv- IIIIr: AL .S. CAPITAN | LIONARDO | ARRIVABENE (Seguono 4 sonetti); cc. IIIIv-Vr: A M. MATTEO CRIVELLI (Seguono 4 sonetti); cc. Vv-VIr: AL .S. CONTE DI | POPOLI. (Seguono 4 sonetti); cc. VIv- XXXXVIIIv: INCOMINCIA LA PRIMA | PARTE DELE RIME | DI .M. NICOLO | FRANCO | CONTRO PIETRO | ARETINO. (Seguono 188 componimenti in versi); c. XXXXIIv: AL .S. CAPITAN LIONARDO | ARRIVABENE, | N. F. B. (Segue un testo in prosa); cc. XLIXr-LXVIIIr: SECONDA PARTE. (Seguono 94 sonetti). In fine (c. LXVIIIr): IL FINE | [fregio]; c. LXVIIIv: N. FRANCO. B. A GIOAN | ANTONIO GVIDONE, | IMPRESSORE (Segue una lettera). In fine (c. LXVIIIv): Di Torino. di Giugno. Del MDXLI; c. LXIXr: N. FRANCO AL ARCIDIVINO | SIGNOR PIETRO ARETINO. | FLAGGELLO D'E CAZZI. (Segue un sonetto); cc. LXIXr-CIXr: [fregio] LA PRIAPEA DI M. [fregio] | NICOLO FRANCO .B. (Seguono 197 sonetti). In fine (c. CIXr): IL FINE.; c. CIXv: N. FRANCO .B. A GIOAN | ANT. GVIDONE, IMPRESSORE. (Segue una lettera). In fine (c. CIXv): Di Torino. Del Mese di Giugno. | Del . M. D. XLI. [fregio]; cc. CXr-CXIIr: A GLI INFAMI PRENCIPI DEL | INFAME SVO SECOLO | N. FRANCO .B. (Segue una lettera). In fine (c. CXIIr): IL FINE. | [fregio].

Scrivere versi non costituì peraltro l'attività prevalente alla quale il beneventano si dedicò, consapevole come era del momento di decadenza che attraversava la poesia a causa dell'enorme produzione di rimeria petrarchesca<sup>20</sup>, dell'isterilimento della cultura umanistica in vuoti esercizi

un'edizione moderna (Lanciano, Carabba, 1916) delle due opere in due volumi separati (cfr. nota 12).

<sup>19</sup> Per la trascrizione dei passi tratti da tale testo ho adottato i medesimi criteri indicati alla nota 6 del presente contributo.

<sup>20</sup> Cfr. N. FRANCO, *Il Petrarchista, dialogo di M. Nicolò Franco, nel quale si scuoprono nuovi secreti sopra il Petrarca* [...], Venezia, Giolito de' Ferrari, 1539; N. FRANCO, *Il Petrarchista*, a cura di Roberto L. Bruni, Exeter, University of Exeter, 1979.

di pedissequa imitazione di repertori classici e della conseguente affermazione di una letteratura priva di impegno sociale; nella sua produzione in versi<sup>21</sup> il Franco seguì la traccia del Petrarca, ma rifuggendo da forme deteriori di imitazione e indulgendo spesso all'ironia e alla satira<sup>22</sup>.

Come l'Aretino, Nicolò ricorse a quest'ultima per denunciare corruzione e privilegi; «Difficile est satyram non scribere» è il motto che si trova sia nel *Dialogo dove si ragiona delle Bellezze* (Casale Monferrato, Guidone, 1542) sia nella *Philena* (Mantova, Ruffinelli, 1547) e che informa buona parte della sua produzione.

Interessante è una definizione di satira che l'autore fornisce in una lettera a Pietro Catalano datata Casale Monferrato, 1545<sup>23</sup>:

la satira per lo più è una cicalona che, benché canti il vangelo, non dice però tutto il vero nel frenetico d'imbestialire in amore et lasciamo che alle volte fa il diavolo assai più brutto di quello che è; ella è poi una pinzochera schifa, che non cammina per altra strada che per quella più frequentata, biasimando sempre in voce ciò che considera che sia biasimevole in fatti.

Le *Rime di Nicolò Franco contro Pietro Aretino*, precedute da una lettera introduttiva indirizzata al Grineo, sono costituite da 298 componimenti divisi in due parti: la prima comprende 204 testi<sup>24</sup>; la seconda 94<sup>25</sup>.

Oltre ad essere espressione dell'odio che Franco nutriva nei riguardi di Aretino, del quale intendeva «flagellare» i vizi con la sua irrefrenabile mordacità, l'opera presenta una violenta satira che, attraverso un linguaggio crudo e aspro ed allusioni talvolta oscene, finisce per investire l'intera società del «più vitioso secolo che mai fusse»<sup>26</sup> e i corrotti costumi delle classi egemoni, degli ecclesiastici e di molti personaggi e letterati.

<sup>21</sup> Sui testi in versi pubblicati o lasciati in forma manoscritta che compaiono, in alcuni casi, in raccolte antologiche e su quelli andati perduti si veda R. L. BRUNI, *Per una bibliografia delle opere di Nicolò Franco*, in «Studi e problemi di critica testuale», XV, 1977, pp. 84-86.

<sup>22</sup> Cfr. E. SPECIALE, *Nicolò Franco cit.*, p. 179.

<sup>23</sup> Ms. cit., c. 211v.

<sup>24</sup> Tutti sonetti semplici ad eccezione del sonetto caudato *Re Francesco, ci son male novelle* (cc. XXVIv-XXVIIv), del *Testamento del Delicato* (cc. XXXXIIIr-XXXVv), un componimento in strofe di cinque versi preceduto e introdotto da un testo in prosa (c. XXXXIIv) indirizzato «Al S. CAPITAN LIONARDO ARRIVABENE», e dell'*EPITAPHIO* in ottave (cc. XXXXVv-XXXXVIr). I primi sedici componimenti sono dedicati ad amici.

<sup>25</sup> Tutti sonetti che, come quelli della prima parte, presentano lo schema rimico ABBA ABBA CDC DCD.

<sup>26</sup> Ms. cit., c. 7r. lettera di Nicolò Franco a Christofero Picco datata Casale 1541.

Andando dunque oltre l'attacco *ad personam*, il Franco, non senza cadere talvolta in contraddizione, mostra un impegno etico di derivazione erasmiana; egli ritiene, infatti, che uno degli scopi dell'arte – che considera prodotto della natura, «furore celeste» e libera e spontanea manifestazione del genio creativo<sup>27</sup> – debba consistere nel mettere in evidenza i vizi degli uomini, le ingiustizie e le brutture della società<sup>28</sup>.

Vanno tuttavia «ben castigati [quei poeti] i quali si fanno riprensori de i vitii, sendo essi vitiosissimi et è certo cosa odiosissima, quando chi non è netto d'infamia vuole infamare altrui», afferma Mercurio nel *Dialogo VII* rispondendo ad Eaco che aveva parlato di Orazio, autore di satire e «riprensore de gli altrui vitii» pur essendo un uomo di «costumi sceleratissimi»<sup>29</sup>; il Franco condanna proprio in tal senso Pietro Aretino nei versi 1-4 del sonetto *Aretin, chi vuol mordere in sonetti*<sup>30</sup>:

Aretin, chi vuol mordere in sonetti  
 Questo e Quel tristo, se non è arrogante,  
 Esser dee specchio d'opre buone e sante,  
 Né di vitii sentina e di difetti.

Il «divino» non può dunque “mordere il vizio” e “mostrare la virtù”; nelle ultime due strofe del sonetto *Aretin, tutte l'Opre tue stupende*<sup>31</sup>, rivolgendosi ancora al «flagello de' principi», il beneventano afferma:

Mostrar virtù non puoi, ché tu non n'hai,  
 Eccetto se secondo i tempi nostri  
 Sarà virtute il buggerar che fai.  
 Dunque, il bel motto de' tuoi dotti inchiostri  
 S'è fatto alla rovescia; dica homai  
 Che mordi la virtute e il vitio mostri.

Nicolò, invece, non temendo «che [gli] si tolga la pagnotta in Corte»<sup>32</sup>

<sup>27</sup> Sul concetto *poëta nascitur* si veda l'Introduzione a N. FRANCO, *Dialogi piacevoli*, cit., pp. 35-38.

<sup>28</sup> Cfr. S. MARTELLI, *Nicolò Franco: intellettuali, letteratura e società*, in P. A. DE LISIO, S. MARTELLI, *Dal progetto al rifiuto. Indagini e verifiche sulla cultura del Rinascimento meridionale*, Salerno, Edisud, 1979, p. 169.

<sup>29</sup> N. FRANCO, *Dialogi piacevoli*, cit., pp. 286-287.

<sup>30</sup> N. FRANCO, *Delle Rime* cit., c. VIIIr.

<sup>31</sup> *Ivi*, c. VIIIv.

<sup>32</sup> N. FRANCO, *De la Priapea*, in NICOLÒ FRANCO, *Delle Rime* cit., sonetto *Fino al capo del Iovio si pone*, v. 11, c. LXXVr.



e non nascondendo la sua mordacità «Che se non sborra si porìa crepare»<sup>33</sup>, si dichiara pronto a partire per la Francia dove potrà «[...] vomitare / Quel che in Italia forse gli è disdetto»<sup>34</sup>.

Prendendo le parti dei letterati «virtuosi» e di chi, non lasciandosi intimorire dagli attacchi e dalle pasquinate di Aretino, mostra indifferenza nei suoi confronti, il Franco non esita a denunciare tradimenti, ricatti e turpitudini morali del «flagello de' principi» e del suo *entourage*; dichiara inoltre la propria superiorità culturale da umanista educato alle lingue classiche in vari *loci*, ma in maniera più incisiva nei versi 1-8 del sonetto *Aretin, sai che cosa dice il Franco?*<sup>35</sup>:

Aretin, sai che cosa dice il Franco?  
Che il tuo farti tradure nel vulgare  
I Salmi e di tua man poi fioreggiare  
Per portar di dotto huom la spada al fianco  
Gli è a punto un palesar come sei manco  
Di quel che sei, ed è proprio un andare  
Dietro a color che di thoscaneggiare  
Si credon sol con guari e con unquanco.

È chiaro, in un'epistola a Francesco Alunno (Casale, 1541)<sup>36</sup>, il riferimento al tipo di attività svolta dal beneventano presso l'"officina" aretiniana: in tale documento, infatti, oltre a parlare delle minacce fatte agli stampatori e delle spie inviate da Aretino al Giolito – nel periodo in cui l'editore stampava i *Dialogi piacevoli* – «per la tema che di lui vi fusse scritto», Franco ostenta le proprie competenze e la propria formazione classica – messe peraltro a disposizione del maestro – («Et chi non sa ch'ei da sé non varrebbe a tradursi in vulgare le leggende de i Santi Padri, che tutto giorno va fioreggiando») motivo, a suo avviso, di grande invidia:

Et perciò, sia inditio del mio giuditio s'io sempre affermai che da l'invidia del suo animo saria venuto il sinistro mio et che l'offerte ch'a suo nome mi recavate, erano fintioni per ascondere il rio animo, per iscolparsi appo il mondo, et per tormi di man la penna, vedendomi fuori di quella morte che da' suoi m'era stata ordinata. Et che fusse il vero vedeste che, non havendo potuto quietarmi né con danari né con offerte, pensò alla fine co 'l fare i sonetti colorare la sua vergogna.

<sup>33</sup> N. FRANCO, *Delle Rime* cit., sonetto *Vassene il FRANCO in Francia a vomitare*, v. 4, c. XVIr.

<sup>34</sup> *Ibidem*, vv. 1-2.

<sup>35</sup> N. FRANCO, *Delle Rime* cit., c. Xr.

<sup>36</sup> Ms. cit., cc. 10r-12r.

Ma a quei sonetti egli risponde con altrettanti componimenti talmente incisivi che «i Cani impareranno [a] non baiar[gli]»; spera dunque che «i principi [...] ravvedutisi del lor errore, premieranno i degni, et insomma, non da altro che dal [suo] inchiostro, rimarrà vendicato il [suo] sangue».

Il “Flagello de’ flagelli” – così si definisce il Franco – chiede dunque per le sue «[...] brave imprese, / D’esser posto da’ Prencipi in arnese, / Et tolto da’ Poeti farinelli»<sup>37</sup>.

Interprete del disagio degli umanisti, costretti ad elemosinare stipendi, e non disposto a sacrificare le proprie idee e la propria libertà intellettuale – che spesso rivendica – in un passo di una lettera che invia nel 1541 a Girolamo Moro da Casale Monferrato il beneventano afferma:

Nacqui libero et morrocci se Iddio che può più di me non dispone in altra guisa di me. Faccisi servo de la tacchagneria pretesca chi sa con destrezza tener le mani nelle sodomie et ne i ruffianesimi ch’io, natural nimico del vitio, mi ci vedrei mal veduto. Corra a corte chi con le chiavi de l’adulare sa aprire le orecchie del Divo et porci tutto il disegno de’ suoi pensieri ch’io il qual mi pasco di lacerar l’Adulazione, mi ci morrei di fame.<sup>38</sup>

Si dichiara dunque lontano dalle «cortigianerie»; a causa della «mia ignoranza cortigianesca» – comunica al marchese del Vasto – «non rimarria cortigianuzzo che non farebbe Comedia de’ casi miei onde in ogni ricordo del nome mio ciascuno verrebbe a ricordare l’attitudini ch’io mostrassi codarde et tutti puntualmente i miei gesti»<sup>39</sup>.

Allo stesso marchese chiede, tuttavia, la pensione in modo da poter provvedere alle Muse che vivono in lui le quali, «se possono scrivere nella penuria, più potrebbero nell’abbondanza». Elle «scrivono notte e giorno» e se in povertà hanno «ucciso» Aretino in tre giorni, «ricche l’ucciderebbero in tre hore»<sup>40</sup>.

Così, nelle due quartine del sonetto *Muoion di fame, e per Italia vanno*<sup>41</sup>, come in altri testi delle sue *Rime*, il Franco si lamenta della miseria alla quale – come altri letterati del tempo – sembra condannato, dell’indifferenza nei

<sup>37</sup> N. FRANCO, *Delle Rime* cit., sonetto *Il FRANCO, ch’è il Flagello de’ Flagelli*, vv. 2-4, c. IXr.

<sup>38</sup> Ms. cit., cc. 8v-9v.

<sup>39</sup> *Ivi*, cc. 62v-63r.

<sup>40</sup> *Ivi*, cc. 65v-66r.

<sup>41</sup> N. FRANCO, *Delle Rime* cit., c. XVv.

suoi confronti da parte dei principi e dell'eccessiva prodigalità di questi ultimi nei riguardi del «divino» Aretino decisamente più fortunato di lui:

Muoion di fame, e per Italia vanno  
Mille buon spirti, miseri, dolenti,  
Ignudi e scalzi, ribattendo i denti  
Per un ladro spedale che non hanno.  
E i Precncipi che 'l veggono e che 'l sanno,  
Se ne ridono i ladri sconoscenti  
Et pongon con danari e con presenti  
Un ignorante nel lor primo scanno.

Sempre desideroso di ottenere la protezione del marchese del Vasto, che aveva precedentemente sostenuto e favorito l'Aretino, Nicolò dichiara:

[...] quello che m'ha indotto a gridare contro quel tristo [l'Aretino] non è stato tanto per interesse de la povertà mia quanto di quella di mille spirti pellegrini a i quali non so che più gran torto si possa fare quanto l'essere poco prezzati da voi allhora che mostravate di tanto prezzare un tristo<sup>42</sup>.

In una lettera a Francesco Reveslà, scritta a Casale Monferrato nel 1542, il Franco afferma:

[...] lo scrivere mio non è perché io procacci fama a famosi ma perché io solo non mi muoia di fame. Né era di proposito convenevole ammorbarmi il nome con profumi cortigianeschi ché, s'ogniuno che corteggia i viti nelle Corti così le abborrisse com'io, questo nome sì corteggiano si spegnerebbe non pure nei palazzi, ma fin ne le carte del Castiglione, che spese tanto studio per farne buono<sup>43</sup>.

Anche dall'epistola indirizzata «A gli infami precncipi del infame suo secolo» posta in calce alla *Priapea* (cc. CXr-CXIIr) emergono il risentimento e l'astio che il beneventano nutre nei riguardi di questi ultimi:

Che parte haggiate fra tante infamie d'un infame ve 'l potrete conoscere se la vostra trascuraggine non sia così cieca in leggere, com'è stata in donare. [...] il principe che buono è, e che tiranno non è, non dee, né può temere la malignità de le lingue. Era P. Aretino infame né d'altro sollecito che del infamare altrui; e sendoci, non devevate farvi ismovere da' suoi baiari [...] Si maraviglia il mondo se i viti così abbondano. Regnino dunque, e crescano, poiché coloro che devrebbero spengerli ne vogliono il seme che più rinascano.

<sup>42</sup> Ms. cit., c. 71r.

<sup>43</sup> *Ivi*, c. 54v.



Restisi dunque impunita la Sodomia, poiché la giustizia de i principi ha voluto che a i dì nostri sia ita vestita in oro, non pur vissa libera et essenta. [...] Quanti ne sono tra voi [...] che liberali si sono fatti, non havendo mai dato ad altri ch'a Pietro?

Ai potenti pusillanimi «poltroni e sciocchi»<sup>44</sup> che, temendone gli attacchi e le pasquinate, alimentano i vizi dell'Aretino, Nicolò contrappone il cardinale Ercole Gonzaga, «degnissimo prelato»<sup>45</sup> indifferente nei confronti del «flagello de' principi» e non disposto a concedergli «qualche regaglia»<sup>46</sup> in cambio di lodi; approvando ed esaltando le scelte del porporato, nelle due terzine del sonetto *Il Cardinale di Mantova, Aretino*<sup>47</sup> il Franco, attaccando il «divino», afferma:

Se tutti i preti e gente così fatta  
 Si desseno a seguir l'orme sue buone,  
 Et a gara facesseno e a ragatta,  
 I Cappelli sarebbeno corone,  
 Et si disperderia tutta la schiatta  
 Dele trist'opre che fai tu tristone.

Rivolgendosi poi alle Parche, Nicolò le accusa di iniquità nei versi 9-14 del sonetto *Duolsi tallhor Cinisco, de la dura*<sup>48</sup>:

Sorelle ingiuste, che con stile invito,  
 Hor attorcete e hor troncate il fuso,  
 Sì come è 'l dì tra voi segnato e scritto,  
 Dunque consente pur il rio vostro uso  
 Che nel terren viaggio il camin dritto  
 A' malvaggi sia aperto, a' buoni chiuso?

Così recitano inoltre le due terzine del sonetto *Strana cosa Fanzin pare a chi mira*: «E per havermi il mio distin sì crudo / Spogliato a fatto e postomi per via, / Di tutti amici e di soccorso ignudo: / Chi saria quel che mi difenderia, / S'altro non m'è rimasto che lo scudo / E sol la spada de la lingua mia?»<sup>49</sup>

Il medesimo concetto è riproposto in una lettera inviata ad Annibale

<sup>44</sup> N. FRANCO, *Delle Rime* cit., sonetto *Che gracchi Aretin matto spiritato*, v. 9, c. XVIIIr.

<sup>45</sup> *Ibidem*, v. 5.

<sup>46</sup> *Ibidem*, v. 2.

<sup>47</sup> N. FRANCO, *Delle Rime* cit., c. XVIIv.

<sup>48</sup> *Ivi*, c. LIr.

<sup>49</sup> *Ivi*, c. IIIr.

Litolfi (Casale 1545): «[...] la lingua che sola m'è rimasa et per spada et per scudo, è il rifugio di che mi servo così in dispregio di chi m'offende come in honor di chi mi giova». <sup>50</sup>

Alcuni sonetti in morte del Bembo (cc. XXXXVI<sup>v</sup>-XXXXVII<sup>v</sup>), «vecchion divino» e «mastron» di poeti e letterati rappresentato in un aldilà a lui congeniale, offrono al Franco l'occasione di attaccare con una notevole *vis* polemica e satirica i pedanti e la Chiesa corrotta:

Eccoti co 'l Petrarca a tutte l'hore  
Et co 'l Boccaccio, o BEMBO, havendo vanto  
Di quel ch'in vita tu bramasti tanto  
Regole e Rime sguainando fore.  
Cosa che ti sarà più grande honore  
Ch'in Roma ragionar co 'l Padre Santo  
Di decime è di bolle, e havere a canto  
Pecore assai più triste del Pastore.  
Hor io ti pregarei vecchion mio bello  
Che salutassi quella compagnia,  
Ma sarei pazzo se più ne favello.  
Basterà salutarmi a qualche via  
Il Berna e il Pistoia e 'l Manganello,  
Et tutti quei dell'accademia mia.<sup>51</sup>

I caratteri di una pasquinata presenta il primo dei sette sonetti in morte del Bembo<sup>52</sup>, a quanto si rileva già dalle prime due strofe:

BEMBO, sei morto, e credo di dolore,  
Per non vederti in quel Collegio a lato  
Bufali e buoi vestiti di scarlato  
Ricchi d'entrata e poveri d'honore.  
Vada il cancro al Papa e a quel su' humore  
Di darti un Cappellaccio disgratiato,  
Per rinnegare chi t'ha laureato  
Et per sentirti dar del Monsignore.

Una parodia della poesia pastorale caratterizza quasi tutti i componimenti della seconda parte della raccolta nei quali il protagonista, il «gran Caprar d'Arezzo», pastore manierato, viene rappresentato in varie e, per lo più, oscene situazioni.

<sup>50</sup> Ms. cit., c. 150<sup>v</sup>.

<sup>51</sup> N. FRANCO, *Delle Rime* cit., c. XXXXVII<sup>r</sup>.

<sup>52</sup> *Ivi*, c. XXXXVI<sup>v</sup>.

La *Priapea* di Nicolò Franco, preceduta da una lettera introduttiva indirizzata a Gioan Antonio Guidone, è costituita da 197<sup>53</sup> componimenti<sup>54</sup> seguiti da un'epistola allo stesso «impressore» e da quella «A gli infami precipi del infame suo secolo» citata<sup>55</sup>; pur presentando reminiscenze, immagini, costrutti e movimenti lirici di quel genere di poesia licenziosa che dal mondo alessandrino si diffuse a Roma<sup>56</sup> ed essendo una sorta di «esercizio accademico adattato alle necessità di una polemica»<sup>57</sup>, l'opera del Franco risulta originale per i concetti nuovi e arguti e le note personali che la caratterizzano.

La violenta satira e la *vis* polemica del beneventano – spesso nei panni di Priapo, dio degli orti e della fecondità maschile – in questa silloge, nella quale sono più intensi gli accenti anticlericali e le invettive contro i principi, attaccano pedanti arroccati nelle università, poeti manierati e petrarchisti privi di «quella natura» di cui Petrarca, loro fonte, era stato tanto ricco<sup>58</sup>, ai quali si contesta l'arte da «scimia», l'artificiosità, il parassitismo e il vuoto formalismo che ne informavano la produzione.<sup>59</sup>

Lontano dal petrarchismo cortigiano, dai canoni classicheggianti degli imitatori del Petrarca e dalla tradizione umanistica, nelle due quartine del sonetto *In dietro, o Petrarchisti, se m'amate*<sup>60</sup> così Franco si rivolge a questi ultimi che nella *Risposta della Lucerna* definisce «giuntatori» e «tagliaborse»<sup>61</sup>:

<sup>53</sup> Tra la citata lettera al Guidone e il titolo della raccolta è presente un sonetto indirizzato all'Aretino (c. LXIXr).

<sup>54</sup> Tutti sonetti semplici ad eccezione di quello caudato *Buggera il Papa, et tutti i suo prelati* (cc. LXXXVr-v).

<sup>55</sup> Molti sonetti della raccolta sono adattamenti o traduzioni degli ottanta epigrammi dell'età augustea (*Diversorum veterum poetarum in Priapum lusus*) pubblicati nel 1517 a Venezia da Andrea Torresano (Cfr. ROBERTO L. BRUNI, *Le tre edizioni cinquecentesche* cit., p. 142n).

<sup>56</sup> Cfr. C. CALÌ, *Studi su i Priapea e le loro imitazioni*, Catania, Giannotta, 1894.

<sup>57</sup> R. L. BRUNI, *Le tre edizioni cinquecentesche* cit., p. 142.

<sup>58</sup> Su tale tema e sul rapporto tra natura e arte si era già espresso Aretino: cfr. P. ARETINO, *Lettere*, Libro I, Tomo I, cit., p. 229.

<sup>59</sup> Cfr. S. MARTELLI, *Nicolò Franco: intellettuali, letteratura e società*, cit., p. 148.

<sup>60</sup> N. FRANCO, *De la Priapea*, in N. FRANCO, *Delle Rime* cit., c. LXXXIXv; tale sonetto, come gli altri della raccolta, presenta il seguente schema rimico: ABBA ABBA CDC DCD.

<sup>61</sup> N. FRANCO, *Le pistole vulgari*, cit., c. 194v.



In dietro, o Petrarchisti, se m'amate,  
C'ho per gran male che mi stiate a i fianchi,  
Et tal che cosa alcuna non mi manchi,  
Bisogna che mi diate sicurtate.  
Perché voi per usanza assassinate  
L'oro, e le perle, e i fior vermigli, e bianchi<sup>62</sup>,  
Anzi mai di rubar non sete stanchi,  
Con quella vostra scusa, ch'imitate.

Condanna dunque il loro nascondersi dietro la maschera dell'imitazione e avverte il pericolo rappresentato dall'enorme produzione di rimeria petrarchesca che avrebbe determinato la decadenza della poesia e dei poeti, tema, quest'ultimo, oggetto di importanti riflessioni nei *Dialogi piacevoli*.

Si tratta di concetti già affrontati da Aretino; si consideri, a tale proposito, qualche passo della lettera sui pedanti indirizzata a Lodovico Dolce e datata Venezia, 25 giugno 1537:

Andate pure per le vie che al vostro studio mostra la natura, se volete che gli scritti vostri facciano stupire le carte dove son notati. E ridetevi di coloro che rubano le paroline affamate; perché è gran differenza da gli imitatori a i rubatori, che io soglio dannare. Gli ortolani sgridano quegli che calpestano l'erbicine da far la salsa, e non coloro che bellamente le colgano; e fanno il viso arcigno a chi per volontà dei frutti rompe i rami de l'albore, e non a colui che ne spicca due o tre susine a pena movendogli. Certo io affermo, da pochi infuora, che tutti gli altri vanno dietro al furare, e non a lo imitare. Dicamisi, non ha più ingegno il ladro, che trasforma l'abito che ruba in foggia che portandolo non è dal padron conosciuto, che quello che per non saper ascondere il furto ne viene impiccato? [...] Ecco, la balia imbocca il bambino che ella nutrica; gli piglia i piedi e insegnandoli a traèr il passo, gli pone dei suoi risi negli occhi, de le sue parole ne la lingua, de le sue maniere nei gesti, per fin che la natura nel moltiplicargli i giorni l'empie de l'attitudini sue; et egli a poco a poco imparato a mangiare e a camminare e a favellare, forma un modo di nuovi costumi; e lasciando il vezzo de la nutrice, mette in opra i suoi con la nativa abitudine. Onde si fa tale, quale è chi ci vive; ritenendo tanto de lo studio di colei che l'ha allevato, quanto ritengono de la conoscenza de la madre e del padre gli uccelli che volano. Così doveria fare chi si vale di quel poeta e di questo; e col toglì solamente i fiati de gli spiriti, uscir fuora con una armonia formata da le voci de gli organi proprii [...] il Petrarca e il Boccaccio sono imitati da chi esprime i concetti suoi con la dolcezza e con la leggiadria con cui dolcemente e leggiadramente essi andarono

<sup>62</sup> Cfr. *RVF* 46, 1 (F. PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2005<sup>2</sup>).

esprimendo i loro, e non da chi gli saccheggia non pur de i «quinci», de i «quindi», e de i «soventi», e de gli «snelli», ma de i versi interi<sup>63</sup>.

Nel *Dialogo III*, trattando il tema dell'imitazione, Sannio afferma:

Tu credi havere a parere il Petrarca per i versi e per le parole, che mostrarei del Petrarca. Ma questo non è possibile. Perché havresti qualche parte ne la sua lode et saresti nomato suo verissimo imitatore, quando ti fusse lecito, per gratia del cielo, di penetrare con la tua mente là dov'egli penetrò con la sua, di sorte che, sì come tu cerchi di farti scimia de le sue cose, altri de le tue cercasse di farsi per l'avvenire. Et qui non è dubbio, che l'imitatore deve dare venti passi con i suoi piedi et un solo con quegli de la sua guida. Altrimenti la imitation sua si può dire non solamente zoppa, ma cieca anchora<sup>64</sup>.

Ancora ai petrarchisti il beneventano si rivolge nei versi 5-14 del sonetto *Lunge dall'Opra mia, poich'ella è vile*<sup>65</sup>:

Lunge Ser Petrarchisti dal bel stile,  
 Che le rime con gli huopi profumate,  
 Perché voi mastri giudici stimate  
 Il Caballino mio mandra e porcile.  
 A voi son certo che piacer non danno  
 Versi ch'arte non dora, e 'mperla, e 'inostra<sup>66</sup>,  
 Et tutti gli altri stomaco vi fanno.  
 Però quel che il mio scrivere dimostra,  
 Sia sol di quegli, che portar non sanno  
 Ne la lor fronte la vergogna vostra.

Rispondendo a due lettere datate Carpi, 1547<sup>67</sup>, nelle quali Gioan Francesco Bellentani affronta il tema dell'imitazione e, in particolare, delle fonti di Petrarca<sup>68</sup>, il Franco, al quale il «distino [...] di gir scrivendo le tristitie del mondo toglie poter leggere i buoni autori per cavarne le gemme che il poeta thoscano con tanto arteficio ha fatte proprie», definisce quest'ultimo il «più bel ladro che fusse mai<sup>69</sup>, poiché le ladrerie ch'egli

<sup>63</sup> P. ARETINO, *Lettere*, Libro I, Tomo I, cit., pp. 229-231.

<sup>64</sup> N. FRANCO, *Dialogi piacevoli*, cit., p. 215.

<sup>65</sup> N. FRANCO, *De la Priapea*, in N. FRANCO, *Delle Rime* cit., c. LXIXv.

<sup>66</sup> Cfr. *RVF* 192, 5 (F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit.).

<sup>67</sup> Ms. cit., cc. 256r-258r.

<sup>68</sup> Sul tema dell'*imitatio* in Petrarca cfr. M. SANTAGATA, *Introduzione* a F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., pp. XLVII-XLVIII.

<sup>69</sup> Sul tema dell'imitazione si veda anche il *Dialogo III*, in N. FRANCO, *Dialogi piacevoli*, cit., pp. 193-215.

fece furono tanto coverte, che in poco meno di ducento anni se n'è trovata una particella»<sup>70</sup>; egli ha rubato «da tutti i latini per farne solo ricchi i thoscani»<sup>71</sup>. Dunque l'attività di studio e di ricerca del Bellentani sarà ardua ma offrirà «mirabilia multa», assicura il Franco, il quale cerca nei suoi scritti di sottrarre la figura di Petrarca all'opera di deformazione attuata dai petrarchisti<sup>72</sup>.

Gli strali della sferzante satira di Nicolò non risparmiano Paolo III e Carlo V che viene peraltro deriso anche per un difetto fisico<sup>73</sup>:

Per conoscere Polo e la sua corte,  
Pongasi mentè che l'Hipocresia,  
Et con l'Ambition la Sodomia,  
Et l'Avaritia ha sempre in su le porte.  
Per conoscere Carlo, a le sue scorte  
Guardisi poi, perché gli fan la via  
La Vanagloria con la Tirannia,  
Che ha per insegna le mascelle torte.

Il papa e l'imperatore vengono ancora attaccati in altri componimenti; si consideri, ad esempio, il sonetto *Dormite, o cani miei tutti sicuri*<sup>74</sup>:

Priapo

Dormite o Cani miei tutti sicuri,  
Dormite, e Dio voglianne ringraziare,  
Che non bisogna mettervi a baiare,  
perché più guardia a gli orti si procuri.  
Tema non c'è più già ch'alcun mi furi  
La Menta il giorno come solean fare,  
Né che da i rami vengano a crollare  
i frutti, o sieno acerbi o sien maturi.  
Già Carlo con la spada e la bilancia  
Vegghia per tutti, e ha seco il gentile  
Ser Papa Polo, con l'età sua rancia.  
Sì che vedremo, inanzi mezzo Aprile,  
Per virtù loro (et questa non è ciancia)  
Star tutto il mondo becco in un ovile.

<sup>70</sup> Ms. cit., c. 258v.

<sup>71</sup> *Ivi*, c. 256r.

<sup>72</sup> Cfr. N. BADALONI, *Natura e società*, cit., pp. 752-753.

<sup>73</sup> N. FRANCO, *De la Priapea*, in N. FRANCO, *Delle Rime* cit., vv. 1-8, c. LXXI.

<sup>74</sup> *Ivi*, c. CVIIIv.



La violenza degli attacchi sferrati dal beneventano contro Carlo V era dovuta probabilmente al buon rapporto che l'Aretino era riuscito ad instaurare con quest'ultimo. Tra i documenti che testimoniano l'importanza di tale legame è da tener presente un passo di una lettera – datata Nizza, 12 aprile 1538 e indirizzata al «Divinissimo Signor Pietro Aretino» – nel quale l'Eusebi rassicura il maestro circa la disponibilità nei suoi confronti da parte dell'imperatore:

[...] e lo Imperator Carlo, nel farsi levar via un monte di lette, che doveva sottoscrivere, solamente quella al Duca di Fiorenza, in favore vostro, sottoscrisse, con istupor di tutti i circostanti [...]<sup>75</sup>.

Anche la *Priapea*, raccolta in cui la *libertas dicendi* trova la massima espressione, ribocca di allusioni oscene e di ingiurie contro il «divino» e la sua politica ricattatoria e denuncia, con dovizia di particolari, tutti i suoi vizi, le sue debolezze e i suoi amori turpi.

Ad Aretino il Franco si riferisce nella chiusa del terzultimo sonetto della raccolta<sup>76</sup> che si apre con un'apostrofe a Priapo:

#### A Priapo

Priapo, se pur picciolo ti pare  
 Il duono, che i miei versi hoggi ti fanno,  
 Non ne bisogna incorrere in affanno,  
 Perch'è scusato chi non può più dare.  
 Tu sai che Bacco degna d'acceptare  
 Un grappo d'uva per tributo ogni anno  
 E venti o trenta spighe che si danno  
 A Cerere la ponno contentare.  
 Chi non può haver la polpa pigli l'osso,  
 Et guarda un poco ch'i' son poverino,  
 Che per più non poter fo quant'i' posso<sup>77</sup>.  
 Tienti a l'esempio del divo Aretino  
 Che dove haver non puote il grosso grosso,  
 Non per questo rifiuta il piccinino.

Infaticabile nel comporre e deciso a dedicarsi ad «imprese di lui più degne», il Franco non scrive più rime contro Aretino ma, riaccostandosi al

<sup>75</sup> *Lettere scritte a Pietro Aretino*, Libro II, Tomo II, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2004, p. 30.

<sup>76</sup> N. FRANCO, *De la Priapea*, in N. FRANCO, *Delle Rime* cit., cc. CVIIIv-CIXr.

<sup>77</sup> Cfr. *RVF* 118, 11 (F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit.).

canone rinascimentale, produce a Casale Monferrato sessanta sonetti, che pubblica nel volume *Dialogi marittimi di M. Gioan Iacopo Bottazzo et alcune rime marittime di M. Nicolò Franco, et d'altri diversi spiriti dell'Accademia de gli Argonauti* per i tipi di Jacopo Ruffinelli a Mantova nel 1547; fondatore e presidente di tale Accademia<sup>78</sup> con il nome Cloanto, gode della stima degli Argonauti, i massimi letterati del luogo – o provenienti dai domini gonzagheschi e da altri stati – tra i quali Gioan Francesco Arrivabene detto Oronte, Cristofero Picca detto Amicla, Gioan Iacopo Bottazzo detto Nausitheo, impegnati a creare «il mito di uno spazio nel quale [...] fosse possibile esercitarsi 'nelle buone arti et honorati studi'»<sup>79</sup>.

Un passo di una lettera indirizzata dal Franco a Bartolomeo Grosso, datata Casale Monferrato, 6 agosto 1545, costituisce una testimonianza delle fasi di elaborazione della raccolta: «[...] ho posto mano ad alcune Rime onde, tolto solo il principio, l'ho mandato a voi per un segno dell'affettion che vi porto [...] a voi piacerà leggere le mie chimere [...] per haverle io scritte al proposito dell'accademia marinaresca, della quale [...] m'hanno fatto qui prencipe [...]»<sup>80</sup>.

In una lettera diretta al beneventano, datata Novara, agosto 1545, il Grosso, riferendosi a tali rime, parla di «divini [...] bellissimi sonetti [...] scritti a proposito dell'accademia dei marinai» che «sono parsi tali et per le materie et per li concetti et per la maniera [...] di vestirli et ornarli»<sup>81</sup>; il Franco fa infatti sfoggio della propria formazione classica immergendosi in un mondo popolato da ninfe, muse, guerrieri ed eroi.

Molti componimenti della raccolta<sup>82</sup> sono dedicati alla fortuna e all'amore che gli procurano un «gravoso affanno» e, inesorabilmente, «turbano e scompigliano» la sua «nave dal corso incerto»; due sono le figure femminili che lo ispirano: Cidippe e Galatea. Nel sonetto<sup>83</sup> *Da l'onda combattuto empia rapace* (c. 134v), dopo aver rievocato il viaggio di

<sup>78</sup> Sulla fondazione e gli sviluppi del cenacolo cfr. F. S. QUADRIO, *Storia e ragione d'ogni poesia*, I, Bologna, Pisarri, 1749, p. 62; C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere* cit., p. 147.

<sup>79</sup> C. DI FILIPPO BAREGGI, *Il mestiere di scrivere* cit., p. 131.

<sup>80</sup> Ms. cit., c. 198r.

<sup>81</sup> *Ivi*, cc. 198v-199v.

<sup>82</sup> Nei sessanta sonetti il Franco ripropone lo schema rimico alla base delle composizioni delle due raccolte citate: ABBA ABBA CDC DCD.

<sup>83</sup> Per la trascrizione dei versi tratti dalle *Rime marittime* ho adottato i medesimi criteri indicati alla nota 6 del presente contributo.

due grandi eroi del mondo classico, Ulisse ed Enea, e il loro incontro con Nausicaa e Didone, Nicolò si lamenta (versi 9-14) della sua diversa e meno fortunata esperienza:

Sol io miser nochier, ovunque arriva  
 Da le furie del ciel la rotta Prora,  
 Sorda e cieca al mio mal veggio beltate.  
 Et hor novellamente in questa Riva,  
 Dove viva devrei veder ogni hora,  
 Morta veggio in Cidippe ogni pietate.

Nel sonetto *O de la Notte guida et ornamento* (c. 131v) il Franco invoca la luna chiedendole di essere complice e di favorire il suo incontro con Galatea.

Poi, sopraffatto dalla disperazione, così si rivolge alla sua nave nella prima quartina del sonetto *Poi che non sperì più luce serena* (c. 140r):

Poi che non sperì più luce serena,  
 Vattene nave mia senza governo.  
 Rompi il temon, e dove horrido verno  
 Più fa Eolo in mar, te stessa mena.

Rispondendo al Pastor Passonico, Gioan Pietro Grazioso, letterato novarese, in una lettera datata Casale, 1545, nella quale rievoca con un certo rimpianto il periodo della sua vita durante il quale si era dedicato alla poesia di genere pastorale<sup>84</sup>, il Franco dichiara: «[...] a quest'ora io pianterei il mare ch'io varco et i marinai che meco sono, solamente per tornarmene a i boschi et a i pastori. [...] Et questo vi dico, perché non crediate d'haver scritto ad huomo che non habbi anch'egli cantato sotto l'ombra de i frassini et de i castagni; venga il cancaro a quell'humore che la mia sampogna, la capanna et i greggi ha tutti rivolti in remi et in anchora et in antenne [...]»; non esclude dunque la possibilità di tornare «nel

<sup>84</sup> È difficile spiegare tale rimpianto considerando l'uso parodistico della poesia pastorale che il beneventano fa, talvolta, nelle *Rime contro Pietro Aretino* e nella *Priapea*. Il Bruni afferma che tale «duplice e, in apparenza, contrastante atteggiamento è in effetti tipico della personalità del Franco. Ne ritroviamo una lampante riconferma nella posizione assunta nei riguardi del Petrarca e del petrarchismo, dove la satira colpisce solo ciò che è visto come una forma deteriore di imitazione e non già la validità del modello o chi ne aveva profondamente compreso la lezione (in questo caso il Bembo [...]), che vengono, anzi, presentati in maniera antitetica come parte ugualmente necessaria di un unico discorso critico» (Cfr. R. L. BRUNI, *Per una bibliografia delle opere di Nicolò Franco*, cit., pp. 87-88).



chiuso di qualche mandra senza gire più corseggiando et isole et promontori»<sup>85</sup>.

Dopo tali esperienze letterarie il beneventano – uscendo ancora una volta dal canone rinascimentale – torna a produrre satira violenta; in una lettera priva di destinatario scritta a Casale Monferrato nel marzo del 1544 aveva confessato: «Io credo che l'aria di questo paese mi faccia vomitare i pasquini a migliaia»<sup>86</sup>.

Avendo prodotto una raccolta di pasquinate contro Paolo IV, che costituivano, nel clima repressivo della Controriforma, un'ulteriore affermazione della sua libertà intellettuale e del suo costante impegno polemico, fu sottoposto ad un processo inquisitorio e condannato all'impiccagione. Il tragico epilogo della sua vicenda umana è presentato in modo suggestivo dal De Michele:

La notte del 10 marzo 1570 al lume di torce, dopo avere ascoltato devotamente la santa messa, confessatosi e comunicatosi nel carcere di Tordinona, Nicolò, accompagnato dai confortatori, dal provveditore e dal cappellano della compagnia di S. Orsola, veniva condotto al luogo del supplizio. La mattina del dì seguente, l'emulo sfortunato dell'Aretino pendeva da una forca al ponte S. Angelo in Roma, come il più volgare malfattore.<sup>87</sup>

Era dunque questo il prezzo da pagare per aver avuto l'ardire di sollevare, assumendosene con coraggio la responsabilità, una voce di dissenso e per non aver imparato l'arte di «scribere pio calamo [...] etiam de impio Principe»<sup>88</sup>.

<sup>85</sup> Ms. cit. 205r-v.

<sup>86</sup> *Ivi*, c. 120r.

<sup>87</sup> G. DE MICHELE, *Nicolò Franco. Biografia con documenti inediti*, in «Studi di letteratura italiana», XI, 1915, p. 130.

<sup>88</sup> Cfr. J. DE NICASTRO [G. DE NICASTRO], *Beneventana Pinacoteca in tres libros digesta*, Benevento 1720, p. 172.

IL DIZIONARIO DI VINCENZO DE LISIO  
SUL DIALETTO DI CASTELBOTTACCIO TRA GLI SCRITTI  
LESSICOGRAFICI DEL SECONDO OTTOCENTO MOLISANO

1. *L'interesse per la lingua parlata in alcuni saggi e manuali dialettali molisani*

Dopo l'Unità si assiste alla fioritura del parlato<sup>1</sup>. In linea con quanto accade nel resto della nazione tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, anche in Molise<sup>2</sup> vengono raccolti e collezionati alcuni

<sup>1</sup> Sull'italiano che «benché depositato anche nelle pagine illustri di una storia letteraria secolare, più in genere dotato di una storia scritta imponente, dunque lingua antica e ricca, ha alle sue spalle invece una vita ancora breve come lingua parlata dalla generalità della nazione» e una sua «breve o insufficientemente sperimentata vitalità orale sul piano nazionale» cfr. T. POGGI SALANI, *Una tardiva unificazione linguistica*, in S. SOLDANI, G. TURI (a cura di), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea, II. Una società di massa*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 211-247. In particolare, sulle manifestazioni di interesse per una lingua viva e parlata nella didattica linguistica dell'Ottocento, cfr. N. DE BLASI, *L'interesse per la buona pronuncia e per la lingua parlata in alcuni testi didattici ottocenteschi*, in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1997, pp. 29-56.

<sup>2</sup> Il contributo di De Lisio e Martelli, risalente a circa vent'anni fa, sulle esperienze culturali e linguistiche vissute dalla regione molisana nel secondo Ottocento, rimane ad oggi uno degli interventi più qualificati, in P. A. DE LISIO, S. MARTELLI, *Lingua e cultura nell'Ottocento meridionale. Un'area regionale: il Molise*, Salerno, Cooperativa Universitaria Editrice Salernitana, 1978. Si vedano, inoltre, i rapidi cenni agli aspetti linguistici rintracciabili nei lavori dei letterati molisani del secondo Ottocento (Fruscella, Trotta, Ascenzo Marinelli, Ippolito Amicarelli) presenti in R. LALLI, *Vita e cultura del Molise dal Medioevo ai giorni nostri*, Campobasso, Editrice Samnium, 1987, *passim*. Un breve paragrafo, nell'economia dello studio volto alla ricostruzione del quadro d'insieme storico-culturale della regione, è dedicato all'indagine di *Questione della lingua e critica letteraria* negli interventi degli intellettuali molisani del secondo Ottocento, che si mostrano «in sintonia con gli orientamenti che emergevano in campo nazionale», da S. MARTELLI, G. FARALLI, *Molise*,

manualetti lessicografici che provano l'attenzione riservata alla lingua dell'uso. Un ridotto grado di conoscenza accomuna i documenti posti al centro della ricerca, tutti pubblicati autonomamente o su riviste filologiche tra il 1860 e il 1910 circa, uno solo mai dato alle stampe. I saggi e i vocabolarietti rintracciati apportano un interessante contributo alla storia della dialettologia regionale, anticipando agli anni postunitari le attestazioni

---

*Letteratura delle regioni d'Italia. Storia e testi*, Brescia, Editrice La Scuola, 1994, pp.33-35. Si veda pure *La questione della lingua* nella sezione *La cultura* di Sebastiano Martelli nel recente manuale di storia regionale curato da G. MASSULLO, *Storia del Molise, 4 Dal 1650 al 1900, Storie regionali*, Bari, Laterza, 2000, pp. 96-100, dove si prende nota della linea egemone «nella cultura linguistica e letteraria molisana, quella cioè di un moderno classicismo-purismo aperto a istanze politico-ideologiche liberali» (p.98). Un utile, per quanto rapido consuntivo, sugli studi delle «varietà linguistiche parlate nel Molise» di cui si lamenta la carenza di documentazione, talvolta dispersa «in saggi e opere dedicati in primo luogo alla situazione dialettale del vicino Abruzzo», è stato di recente proposto da F. AVOLIO, *Le ricerche dialettali sul e nel Molise*, nell'introduzione a N. L. BAGNOLI, M. DISCENZA, G. FARALLI, *Dizionario dialettale. Lessico comparato dei comuni molisani compresi nelle valli interne del Biferno del Trigno e del Volturno*, Moli.G.A.L. Molise Gruppo di Azione Locale – Campobasso, Venafro, Edizioni Vitmar, 2001, pp. 9-12, realizzato nell'ambito del Programma Comunitario di Sviluppo rurale «Leader II». Avolio passa in rassegna i contributi d'interesse dialettologico di epoca ottocentesca, le grandi opere di geografia linguistica, le monografie e le raccolte lessicografiche degli ultimi decenni che hanno contribuito ad ampliare il profilo linguistico della regione, includendo alcuni dei dizionari «nati al di fuori dell'accademia» prodotti più recentemente, per porre in risalto i pregi e le novità del *Dizionario* presentato, con cui si tenta di ovviare ad «alcuni difetti comuni alla maggior parte dei lavori "amatoriali" di lessicografia dialettale (...): da un lato, la predominanza di personali, a volte stravaganti sistemi di trascrizione (...); dall'altro, il fatto che tali dizionari non ricoprono che alcuni settori del lessico di un dialetto, e soprattutto non sono il risultato di ricerche apposite, ma unicamente del ricordo, nostalgico, di chi li ha redatti (...)» (p. 10). Vengono illustrate le modalità di raccolta dei dati, di trascrizione degli stessi mediante «un sistema grafico coerente», di ripartizione del territorio in tre zone omogenee e l'utilità di un CD-Rom interattivo in grado di fornire «la pronuncia di ognuno dei lemmi raccolti» (p.11). Tra le fonti citate, solo il *Vocabolario* del Cremonese, come si avrà modo di accertare qui di seguito, rientra tra i lavori presi in esame dall'indagine che ora si propone. Più recente l'utile griglia di ventinove tratti fonetici, morfosintattici e lessicali che sempre Avolio ha proposto all'interno di un quadro sintetico dei principali fenomeni connotanti le varietà linguistiche corrispondenti alle zone dell'Alto Molise, Basso Molise e Medio Molise: cfr. F. AVOLIO, *Il Molise*, in M. CORTELAZZO, C. MARCATO, N. DE BLASI, G. P. CLIVIO (a cura di), *I dialetti italiani. Storia struttura uso*, Torino, UTET, 2002, pp. 608-627.



del favore tributato alla lingua viva<sup>3</sup>. Per tali ragioni queste pubblicazioni si profilano, pur nelle loro edizioni spesso modeste e sintetiche, come momenti significativi ed apprezzabili di quella realtà linguistica, fin qui poco esplorata e conosciuta, che reclama maggiore interesse specie da parte di chi si occupa di storia della lingua.

*La lingua parlata di Montagano nel Sannio*<sup>4</sup> di Nicola Maria Fruscella<sup>5</sup> (1866) prova come si siano estese al Molise le discussioni postunitarie sulla lingua dell'uso; al rapporto tra lingua e dialetto è dedicato il breve paragrafo *I Parlari di Molise*<sup>6</sup> che fa parte del *Sommario di una monografia della Provincia di Molise*<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup>Anticipando le produzioni molisane di segno dialettale alla fine dell'Ottocento, bisognerà rivedere l'ipotesi comunemente accolta che ha registrato soltanto agli inizi del Novecento l'interesse preminente verso il dialetto, nell'esperienza poetica degli autori regionali più qualificati. Su tali argomenti, fondamentale resta il contributo di L. BISCARDI su *La letteratura dialettale molisana tra restauro e invenzione*, Isernia, Marinelli Editore, 1983, che ha il merito di aver scandito i tempi della vicenda letteraria che prende le mosse dalla silloge *Sciure de fratta* di Eugenio Cirese del 1910 e di aver proposto un *excursus* storico che, partendo dall'interesse delle monografie locali di metà Ottocento e dall'esperienza rigorosamente filologica di Francesco D'Ovidio, ripercorre le tappe delle prove poetiche più significative, da Giuseppe Altobello (1869-19319) a Michele Cima (1884-1932) fino alla presenza determinante di Eugenio Cirese (1884-1955), per proseguire con Giovanni Cerri (1900-1970) ed altri autori minori. Per quanto Biscardi accenni al dibattito sulla diffusione della lingua italiana apertosi dopo la relazione di Manzoni al ministro Broglio del 1868, tuttavia, fatta eccezione per la lezione imprescindibile di D'Ovidio, tace dei casi molisani, di quei lavori lessicografici oggetto del nostro lavoro, prodotti a ridosso proprio del concorso per i vocabolari dialettali, pure ricordato da Biscardi, del 1890. Per una rassegna dei principali poeti dialettali molisani, in un recupero del valore della tradizione linguistica locale, si rinvia al volume curato da M. GIRAMEGNA, *Letteratura dialettale molisana (Antologia e saggi estetici)*, Campobasso, Edizioni Cultura & Sport, 1993.

<sup>4</sup> Firenze, Tip. Galilejana di M. Cellini e C., 1866, pp. 22.

<sup>5</sup> Cfr. Fruscella Nicola Maria, in A. TIRABASSO, *Dizionario Biografico del Molise*, Oratino, Tipografia de «La Squilla del Molise», 1932, p. 100; Fruscella Nicola Maria, (Montagano, 1846-1904) in B. BERTOLINI, R. FRATTOLILLO, *Molisani: milleuno profili e biografie*, Campobasso, Edizioni Enne, 1998, pp. 167-168; cfr. in particolare M. D'ALESSIO, *L'interesse per la lingua negli scritti di Nicola Maria Fruscella. Il saggio sulla lingua parlata di Montagano nel Sannio*, in R. FRATTOLILLO DI ZINNO, M. D'ALESSIO, *Lingua e dialetto a Montagano nel Sannio tra passato e presente*, Campobasso, Edizioni Enne, 2003, pp. 113-205.

<sup>6</sup> In L. A. TROTTA, *Sommario di una monografia della Provincia di Molise*, Napoli, Tip. S. Pietro Maiella, 1878, pp. 64 (pp. 59-60).

<sup>7</sup> Cfr. C. PADIGLIONE, *Rassegna bibliografica – Sommario di una Monografia della Provincia di Molise di Luigi Alberto Trotta*, Napoli 1878 in 4<sup>o</sup>, in «Archivio Storico delle Province

(1878) di Luigi Alberto Trotta<sup>8</sup>; lo stesso Trotta si occupò di lingua parlata in quattro saggi, di cui abbiamo rinvenuto soltanto il *Terzo saggio di voci del vernacolo di Toro*<sup>9</sup> (1889) ed il *Quarto saggio della parlata di Toro comparata con la toscana vivente*<sup>10</sup> (1891); il *Vocabolario del dialetto agnonese*<sup>11</sup> compilato da Giuseppe Cremonese<sup>12</sup> nel 1893 è il documento più conosciuto, già segnalato e studiato<sup>13</sup>; gli *Appunti e note per il Dizionario della lingua parlata in Castelbottaccio col ricordo di alcune notizie del paese compilato da Vincenzo De Lisio*<sup>14</sup>, finora del tutto

---

Napoletane», a. III (1878), fasc. I, Napoli, Stabilimento Tipografico del cav. F. Giannini, pp. 636-637, che segnala come Trotta faccia «brevi cenni dello stato della Provincia nei secoli della sua esistenza per quanto concerne la statistica, la corografia, la storia, il commercio e la coltura. In particolare, osserva che il lavoro «non è che di sessantaquattro pagine; non pertanto l'autore ha saputo in esse comprendere quanto era necessario per la piena conoscenza della materia che svolge: e però egli ricorda gli uomini illustri, che fiorirono nella Provincia di Molise, ne descrive i monumenti, non che i pochi edifici degni di osservazione, né traslascia di parlare dei dialetti e del perché i paesi del Molise si ebbero quelle denominazioni».

<sup>8</sup> Cfr. Trotta Luigi Alberto, in A. TIRABASSO, *Dizionario Biografico del Molise*, cit., p. 275; Trotta Luigi Alberto, (Toro, 1835-1921) in B. BERTOLINI, R. FRATTOLILLO, *Molisani: milleuno profili e biografie*, cit., pp. 355-356.

<sup>9</sup> Estratto dagli *Studj letterarj e morali*, tomo V, fasc. 14, s. n. t., 1889, pp. 12, poi in Modena, coi tipi della Soc. Tip. Antica Tipografia Soliani, 1889. Qui, in una nota introduttiva, viene segnalato che questo saggio «fu preceduto da altri due, dallo stesso chiarissimo autore pubblicati negli *Opuscoli religiosi letterarj e morali* (Serie IV, Tomo VI, pag. 67-71 e Tomo XII, pag. 237-242) ed è il più elaborato ed importante», (p. 1).

<sup>10</sup> Estratto dagli *Studi, Letterarii e Morali*, tomo VI, fasc. 18, poi in Modena, coi tipi della Soc. Tip. Antica Tipografia Soliani, 1891, pp. 34.

<sup>11</sup> Agnone, Tipi Gabriele Bastone, 1893, pp. 153.

<sup>12</sup> Si veda il numero speciale *In memoria del Dott. Giuseppe Cremonese*, n. 1823, 30 marzo, m. 1896, 30 maggio del giornale «Il Nuovo Risveglio», Supplemento al numero 13 del 3 giugno 1896, che contiene gli elogi funebri di parenti ed amici del medico e letterato agnonese.

<sup>13</sup> Cfr. E. GIAMMARCO, *Dizionario Abruzzese e Molisano*, 4 voll., 1 A/E 1968, 2 F/M 1969, 3 N/R 1976, 4 S/Z 1979, Roma, Edizioni dell'Ateneo, p. IX e V. MARMO, M. MARTINELLI, L. MENDIA, *Per una storia dell'ideologia dei Vocabolari Dialettali Italiani*, in *Lessico e semantica*, Società di Linguistica Italiana, Atti del XII Congresso internazionale di studi, Sorrento, 19-21 maggio 1978, a cura di F.A. Leoni e N. De Blasi, Roma, Bulzoni, 1981, p. 436, nota 11 e in *Appendice*, p. 453.

<sup>14</sup> Si tratta di due volumi manoscritti rintracciati presso la Biblioteca dell'Archivio di Stato di Campobasso: vol. IA/N pp. 318, vol. II, O/Z s.n.p. Sul compilatore del vocabolario cfr. M. D'ALESSIO, *Il profilo letterario e politico di Vincenzo De Lisio nell'Ottocento molisano*, in «Rivista Storica del Sannio», a. XII (2005), III serie, n. 1, pp. 155-180.



ignorati e solo marginalmente segnalati, sono collocabili cronologicamente, in mancanza di dati di riferimento più precisi e in ragione del carattere di opera *in progress*, tra il 1888 ed il 1910 circa<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Sono esclusi da questo quadro complessivo i noti studi di Francesco D'Ovidio (si ricordano *Lingua e dialetto*, in «Rivista di filologia e istruzione classica», I, 1873, fasc. XII, giugno, pp. 565-583, poi in *Saggi critici*, Napoli, presso Domenico Morano, 1878, pp. 437-465; *La fonetica del dialetto di Campobasso*, in «Archivio Glottologico Italiano», IV, 1878, pp. 145-184 e ancora *Per il dialetto di Campobasso*, in «Studi di filologia romanza», IX, 1903, pp. 707-713 (dove D'Ovidio contesta l'articolo di Goidanich *Intorno al dialetto di Campobasso*, apparso in *Miscellanea linguistica in onore di Ascoli*, Torino, Loescher, 1901, pp. 403-413) che già da tempo hanno attratto l'attenzione degli studiosi: si veda P. BIANCHI (a cura di), *Francesco D'Ovidio. Scritti linguistici*, Napoli, Guida Editori, 1982, che ha il merito di raccogliere i principali scritti di D'Ovidio d'argomento linguistico e di riproporre l'interesse per la figura del filologo e critico molisano, a suo parere non indagata in maniera esaustiva; cfr. pure R. LALLI, *Francesco D'Ovidio. Ricerche, storia, personaggi e luoghi del Molise*, Campobasso, Amministrazione Provinciale di Campobasso, Editrice Sannium, 1990, di cui segnaliamo la *Cronologia di scritti e opere di Francesco D'Ovidio*, alle pp. 223-230. Biscardi, nella già menzionata *La letteratura dialettale molisana*, ricordando il magistero esercitato da D'Ovidio sui poeti dialettali molisani tra Otto e Novecento, che ha indirizzato verso «una trascrizione fonetica, lessicale e sintattica del dialetto filologicamente scrupolosa» (p. 31), sottolinea pure come la lezione seria ed il rigore metodologico da lui discesi, assunti come «esemplare e privilegiato riferimento» abbiano per certi versi rappresentato una sorta di freno all'autonomia poetica. Ovviamente va ribadito che la posizione di D'Ovidio costituisce un momento imprescindibile nel discorso linguistico che si svolge tra Manzoni e Graziadio Isaia Ascoli; pertanto il suo lavoro si caratterizza per esiti ben più noti e indagati, per la storia della lingua, collegati alla sua «operazione moderatrice (che) si concretizza nella ipotesi di adottare come norma il fiorentino, secondo le indicazioni di Manzoni, ma corretto dalla lingua della tradizione letteraria», rispetto a quelli dei documenti su cui intendiamo appuntare l'attenzione. Sulla posizione «ispirata a un sostanziale moderatismo tendente a contemperare l'ammirazione profonda che nutriva per Manzoni, comprendente anche le sue teorie linguistiche, con le radicali contestazioni formulate da Graziadio Ascoli, sulla base di una indiscussa competenza scientifica e di un impianto critico intellettuale decisamente più moderno di quello manzoniano, su questo terreno», si rinvia a L. STRAPPINI, *D'Ovidio Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 41, 1992, pp. 584-588; a F. BRUNI, *Introduzione* a P. BIANCHI (a cura di), *Francesco D'Ovidio. Scritti linguistici*, cit., pp. 8-29 e a C. GRASSI, *Introduzione* a G. I. ASCOLI, *Scritti sulla questione della lingua*, con introduzione e nota bibliografica di Corrado Grassi, Torino, Giulio Einaudi editore, 1975, pp. XI-XXXVII. Tra i contributi molisani attenti al dibattito sui problemi linguistici contemporanei, merita un rapido cenno



Il «gran polverone»<sup>16</sup> sollevato dalla relazione del Manzoni del 1868 vede da ogni parte sostenitori ed oppositori alla soluzione fiorentina proposta. I più forti contrasti sorgono nella valutazione del rapporto tra lingua scritta e lingua parlata. Molti avvertono la spinta ad allontanarsi dai canoni imposti dalla tradizione purista ed accademica, che individuava nei classici una guida ed una fonte di esempi e di stile irrinunciabili. Il graduale avvicinamento alle forme dell'uso corrente, la valutazione del concetto evolutivo del linguaggio portano molti studiosi a ribadire in maniera forte l'opzione per le forme vive del linguaggio parlato. L'orientamento filotoscaneggiante che raccoglie sotto l'adozione di «toscano» una lingua «di tipo sostanzialmente fiorentino», ma «toscana» perché «rappresentativa di una realtà regionale più vasta» (P. Marri), e che individua nell'uso vivente toscano quella purezza d'accenti, quella vivacità e freschezza di forme adatte ad esprimere italianamente ogni cosa, trova anche in Molise alcuni convinti sostenitori.

Nel 1866 Nicola Maria Fruscella dà alle stampe un saggio su *La lingua parlata di Montagano nel Sannio*. Il lavoro di Fruscella si collega a quella serie di vocabolari e manualetti dialettali che, raccogliendo voci locali raffrontate con quelle toscane, tentavano di mostrare, secondo gli apprezzamenti del Manzoni a proposito dei vocabolari comparativi dialettali, il fondo comune tra i vari dialetti italiani e quello toscano.

Attraverso precise osservazioni sui fonemi vocalici e consonantici del dialetto nativo, nonché sulle affinità lessicali e sui «modi e voci dell'uso di Montagano», Fruscella, malgrado la giovane età (era nato nel 1846)<sup>17</sup> e la formazione da autodidatta, dimostra di possedere una certa competenza linguistica. Le sue analisi linguistiche riflettono l'adesione alle

---

pure il volume di A. MARINELLI, *Alcuni saggi di lingua parlata su vari argomenti didattici e letterari*, Napoli, Morano, 1880, che presenta interessanti riflessioni sull'«importanza e la necessità di una lingua viva ed efficace, che i nuovi tempi richiedono». In particolare, si segnala come l'elaborazione critica dell'autore in merito ai fatti di lingua sia costantemente attraversata da preoccupazioni d'ordine civile: cfr. P. A. DE LISIO, S. MARTELLI, *Lingua e cultura nell'Ottocento meridionale*, cit., pp.201-237, dove viene annotato come Marinelli riconduca il suo discorso linguistico «alla linea classicistico-puristica del Puoti», con attenzione particolare all'unità politica e linguistica della nazione.

<sup>16</sup> Sul gran numero di sostenitori ed oppositori che risposero da ogni parte d'Italia all'intervento di Manzoni si veda C. MARAZZINI, *Il «gran polverone» attorno alla Relazione manzoniana del 1868*, in «Archivio Glottologico Italiano», LXI, 1976, pp. 117-129.

<sup>17</sup> Notizie biografiche più precise si ricavano dalle indicazioni della nota 5.

contemporanee discussioni sulla lingua: si basano sul riconoscimento della supremazia del modello fiorentino vivente e propongono il riferimento costante del lessico o della fraseologia dell'idioma locale al corrispondente toscano. La comparazione continuamente registrata con le forme toscane testimonia la proiezione costante al «buon uso toscano» ed avvalorata la posizione di vantaggio che la Toscana aveva assunto, rispetto alle altre regioni d'Italia, nel processo che vide la formazione su base toscana dell'italiano.

Il paragrafo su *I Parlari di Molise* della monografia pubblicata da Luigi Alberto Trotta nel 1878 contiene le premesse teoriche alle successive compilazioni di elenchi di voci dialettali di Toro. Per quanto sia ascrivibile a Trotta l'interesse tipico dello studioso di provincia per ogni aspetto della storia culturale e demologica del proprio paese di origine, non gli si può non riconoscere una certa apertura ai più ampi processi culturali della nazione.

La preoccupazione iniziale di Trotta è quella di «non trasandare la disamina della lingua parlata», essendo «immagine pensiero e storia patria». Con un'analisi accorta, poi, lo studioso espone le sue convinzioni sulla condizione degli italiani, riguardo alla lingua. Afferma in maniera preliminare che ogni italiano «il toscano eccetto, è obbligato a conoscere, e insieme a parlare quasi due favelle, la volgare del luogo, in cui vive e la nazionale comune all'intero paese: e questa duplicità gli offre proficua l'occasione di studiare le differenze specifiche, onde l'una dall'altra si distingue». Ammette, quindi, l'esistenza di una lingua comune e, nello stesso tempo, riconosce la sovranità dell'uso, giudicando positivamente il fenomeno di «rimescolamento tra lingua e dialetti». Passando poi più specificatamente alla sua regione, Trotta afferma che «in Molise non vi ha dialetto», riferendosi, evidentemente, ad un dialetto unico, esteso e corrente in tutta l'area regionale. Con un certo errore di prospettiva, Trotta sostiene che «vi si parla il vero italiano», ma del tutto irriconoscibile e contaminato, nella purezza delle sue parole, dalla «multiforme pronunzia» che induce «chi ode il parlare di un comune e poi di un altro a credere di udire lingue diverse». Oltre al «fondo puro delle voci italiane» Trotta segnala, con un'attenzione tipicamente ottocentesca definita «la tonalità risorgimentale» delle collezioni dei vocabolari dialettali successivi all'Unità, l'origine nobile di alcune parole dal greco, dal latino o anche dal francese, spostando così le sue considerazioni più sul versante etimologico che non propriamente linguistico. Avverte, comunque, l'esigenza di uno studio e di una rassegna



delle varie parlate dei comuni molisani: a questo proposito riferisce il buon saggio di dialetti locali presenti ne *I parlari italiani* (tra cui va segnalato anche il suo contributo<sup>18</sup>); sostiene, quindi, che «questa mischianza vorrebbe essere disaminata mediante un lavoro comparativo sopra i parlari di ciascun comune di Molise». Il richiamo alle varie forme dialettali sollecita la verifica e l'adozione di una norma unica e comune a più parlanti.

La prefazione del 1889 al *Terzo saggio di voci della parlata di Toro* lascia scoprire con chiarezza la posizione di Trotta riguardo al modello linguistico da adottare. L'adesione al modello toscano segna il carattere specifico del lavoro di comparazione, continuamente perseguito, volto a trovare il corrispondente fiorentino ad ogni termine dialettale locale. Così Trotta esordisce:

Questo terzo saggio di voci, raccolto dalla bocca del popolo di Toro, ho potuto riscontrare col linguaggio vivente toscano, in una non breve dimora fatta nel Casentino.

Per avvalorare il metodo seguito, Trotta riferisce non solo di aver soggiornato personalmente in Toscana (seguendo esempi ben più noti, dal Carena al Manzoni), ma, al fine di acquistare «sicurezza filologica», di essersi anche servito di un libro di P. Antonio Bartolini «dove l'invenzione storica e la festività del racconto si appaja ad una lingua pura, pittoresca e di non triviale toscanità»<sup>19</sup>. Dal confronto costantemente ricercato, il dizionarietto di Trotta sembra connotarsi per la volontà di accertare il fondo comune tra il dialetto di Toro e la lingua toscana. La realtà lessicale

---

<sup>18</sup> Cfr. G. PAPANTI, *I parlari italiani in Certaldo alla festa del V centenario di Messer Giovanni Boccaccio*, Livorno, coi tipi di Francesco Vigo, 1875, Ristampa anastatica, Bologna, Forni Editore, 1972, in cui all'invito di Papanti a tradurre la novella *Il Re di Cipro*, I g. IX, del *Decamerone* nelle parlate locali, per la provincia di Molise risposero Vincenzo Labanca per Agnone; Francesco D'Ovidio per Campobasso; Giuseppe Castaldi, Guglielmo Levante per Larino; Vincenzo Venere per Limosano; Gaetano Caraba per Montenero di Bisaccia; Pasquale Cinelli per Morrone del Sannio; Domenico Farina per San Martino in Pensilis e proprio Luigi Alberto Trotta per Toro (pp. 303-309).

<sup>19</sup> Trotta precisa che il volume di Bartolini a cui si riferisce è *Un esposto e una figliastra per un saggio di voci e maniere di dire casentinesi*, Firenze, Tipografia del Vocabolario, diretta da G. Polverini, 1874, di cui ha avuto notizia dal professore P. Alfonso Cocchi «che sa unire l'adempimento scrupoloso de' proprj doveri all'amore più geniale delle grazie meglio fine e recondite del toscano idioma, di cui coglie il più bel fiore, nella presente sua stanza al convitto di Strada presso Arezzo», in L. A. TROTTA, *Terzo saggio di voci della parlata di Toro*, cit., p. 1.



oggetto di studio e di interesse è legata alla descrizione di oggetti domestici, delle attività del popolo, della vita dei campi, dei giochi fanciulleschi: lo scopo preminente di questo genere di vocabolari dialettali, come si è già annotato, è quello di porre in rilievo il fondo comune tra i dialetti, con un'attenzione particolare per quei settori della vita pratica che più necessitavano di uno strumento di comunicazione unitario e popolare. Fermo sostenitore del prestigio della lingua toscana, Trotta suggerisce di arricchire il patrimonio della lingua «pigliando dall'erario toscano, (...) per dipingere le idee più alte»: la preoccupazione sembra riguardare non solo il modello linguistico da proporre ai parlanti, ma anche la fonte letteraria da indicare agli scrittori. Gli esempi lessicali sono dedotti dalle voci di più largo uso e dai buoni scrittori toscani (Targioni-Tozzetti, Fanfani, Bartolini): è riconoscibile quella posizione moderata, già segnalata<sup>20</sup>, che tempera l'interesse per l'uso presente, la lingua parlata, attraverso la raccolta di definizioni ed esempi attuali (non mancano richiami a modi dire, a certe locuzioni verbali, di cui viene riportato il corrispondente toscano, come *fare a scaldamano/a mano rossa in Toro*) con quello per l'uso passato, degli autori dei secoli d'oro della letteratura italiana. Trotta opta, comunque, per l'uso attuale della lingua, convinto «per vivificare la lingua italiana, (dell'utilità di) un lavoro comparativo delle parlate regionali»<sup>21</sup>.

L'importanza del confronto con il linguaggio toscano è provato dallo stesso titolo dato da Trotta al *Quarto saggio della parlata di Toro comparata con la toscana vivente*. La scelta dell'autore di richiamarsi al modello toscano lo porta a proseguire l'opera di compilazione di elenchi di voci dialettali. Trotta rinuncia a velleità da linguista, quando afferma:

Io non presumo di saper la scienza filologica. Il dialetto e l'esperienza, la guida, ora di uno, ora di un altro autore, mi han fatto penetrare nel campo della lingua, e vi ho spigolato, non mietuto.

A questa cauta premessa fanno seguito convinzioni già esposte altrove:

Dal toscano in fuori, chi non sa bene l'idioma nativo, in relazione con quello, non sa né l'uno, né l'altro, e viceversa.

Per quanto alcune considerazioni di Trotta inducano a leggere la sua posizione attestata sulla linea di conservazione del dialetto quale documento

<sup>20</sup> Cfr. R. LALLI, *Vita e cultura del Molise dal Medioevo ai giorni nostri*, cit., pp. 245-246 e B. BERTOLINI, R. FRATTOLILLO, *Molisani: milleuno profili e biografie*, cit., p. 355.

<sup>21</sup> B. BERTOLINI, R. FRATTOLILLO, cit. p. 355.

di civiltà e di storia patria, altre sue osservazioni lasciano emergere la preoccupazione per lo studio e la ricerca di un modello linguistico unitario per tutti i parlanti dell'intero paese. Trotta confessa di non possedere un'adeguata preparazione linguistica, ma si sforza di elaborare una premessa fonetica descrittiva generale, annotando:

Ho volto a desinenza regolare le parole vernacole, dappoichè, a scriverle come sono proferite, occorre uno schema grammaticale per preambolo, che sarebbe costato fatica non lieve in farlo e, fatto, non avrebbe francato la spesa, trattandosi di un angusto territorio linguistico. Si sarebbe visto, come alle vocali son sostituiti i dittonghi di frequente e quelle a questi, e talora, la diversità de' generi, meglio che determinarsi dalla terminazione, è determinata da' dittonghi; per es.: buono masch., bona femm., biello masch., bella femm., fognandosi l'ultima vocale; confondersi nelle uscite del plurale la proprietà de' dittonghi raccolti con l'altra de' distesi, e dire: parecchj, occhj, per parecchi ed occhi. E ne' pronomi personali si dice: la mogliera me', tosc., la me' mogli, dove poi si dice: la camicia se', e in toscano, la su' camicia. Hanno l'uscita latina nomi che ne sono privi in latino: ficora, fichi, pòzzora, pozzi... Senza dire lo strazio che si fa delle conjugazioni de' verbi e dell'uso degli ausiliarj: così ho dovuto uscire, per son dovuto; ho dovuto rimanere in casa, per son dovuto, me li ho guadagnati, per me li sono, ecc.; parimenti: sono mangiato, per: ho mangiato; son finito di dire, per: ho finito.

Segnala, poi, altre caratteristiche condivise con i dialetti meridionali:

Solecismi e cacofonia sono, da ultimo, due cose congeneri; sono, come due tristi e perversi, una coppia e un paio. Ma le vocali aperte prevalgono alle chiuse, e la z è sempre aspra<sup>22</sup>.

Dopo aver lamentato i limiti della sua preparazione linguistica, Trotta, riconoscendo l'utilità «del ritardante e faticoso lavoro filologico, essendo l'interpretazione il premio di ricerche lunghe e comparate», si dichiara un forte sostenitore degli studi glottologici:

Lo studio della lingua è studio d'esattezza e verità, non d'immaginazione; esso ci fa conoscere ed amare le tradizioni, la lettura degli scrittori puri e considerati, le idee popolari.

È evidente il richiamo alla verifica sul campo dell'uso vivo di una lingua, secondo un'ottica che riconosce nella spinta evolutiva un elemento essenziale dello sviluppo storico. Le principali fonti del toscano sono

<sup>22</sup> L. A. TROTTA, *Saggio sulla lingua parlata di Toro*, cit., pp. 4-5.



rappresentate dai testi di Rigutini, Fanfani, Alfani, Viani<sup>23</sup>, comuni a quasi tutti i vocabolari dialettali del secondo Ottocento.

Il saggio di Fruscella e i lavori di Trotta rispondono ad istanze di tipo normativo, secondo la tendenza che vede il maggior favore tributato al modello manzoniano nei decenni postunitari. Da questo orientamento prevalente si discostano gli ultimi due documenti che si intende presentare.

Per il *Vocabolario del dialetto agnonese compilato dal dott. Giuseppe Cremonese*<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Ci sembra interessante segnalare una lettera dell'*Epistolario Trotta* conservato su microfilm presso l'Archivio di Stato di Campobasso, indirizzata da Gennaro Finamore a Luigi Alberto Trotta nel 1892. Qui l'autore del *Vocabolario dell'uso abruzzese*, premiato al concorso indetto nel 1890 sui migliori dizionari dialettali, ringrazia Trotta per avergli inviato un suo studio sulla parlata di Toro e gli esprime sentimenti di stima e di amicizia. Il documento offre lo spunto per alcune riflessioni. La prima ci porta a vedere Trotta ben inserito negli ambienti culturali dell'epoca: la corrispondenza intercorsa con gli scrittori più prestigiosi del tempo, tra i quali spiccano i nomi di Cantù e Tommaseo (per cui si rinvia alle lettere e ai documenti inediti rinvenuti e raccolti da N. PIETRAVALLE, *Cara Italia, tua Molise*, Napoli, 1983, - su Luigi Alberto Trotta e gli album rossi della corrispondenza, alle pp.133-146 -) ci dà conferma della rete di rapporti e dello scambio di opere e di pareri critici che collegava studiosi di varie provincie d'Italia. La seconda considerazione centra l'attenzione proprio su quell'anno, il 1890, quale perno essenziale delle vicende linguistiche di fine Ottocento: si veda la dettagliata ricostruzione della storia di questo concorso, che si deve all'iniziativa di Luigi Morandi, e del lavoro della commissione giudicatrice (composta, oltre che dall'Ascoli, tra gli altri, da Ruggero Bonghi, Francesco D'Ovidio, Cesare De Lollis) operata da T. POGGI SALANI, «Un epigramma della storia». *Ascoli e il concorso per i vocabolari dialettali del 1890-95*, in «Lingua nostra», vol. LVI, Fasc. 1, Marzo 1995, pp. 1-12. Il concorso sollecitato dal ministro Boselli (per il decreto reale 6 marzo 1890, n. 6687, serie III (*Concorso per i vocabolari dialettali*), le norme e la relazione al re, si rinvia al *Bollettino ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica*, a. XVII, n. 19, 8 maggio 1890, pp. 662-668) nasce dalla volontà di promuovere i dizionari dialettali regionali, sebbene in una prospettiva che abolisca i dialetti e sostituisca la lingua nazionale. I dati raccolti, quindi, attestano non solo i contatti esistenti tra la provincia ed i principali centri di cultura, provano, pure, come l'interesse per i dialetti rispecchi sintomaticamente le mutate condizioni linguistiche nazionali.

<sup>24</sup> Nel citato supplemento del «Nuovo Risveglio» pubblicato in occasione della morte di Cremonese, si legge a firma di Enrico D'agnillo: «L'opera più importante, l'opera che gli procurò la stima e le lodi di molti uomini illustri, quali il de Gubernatis, lo Zumbini, il D'Ovidio, il Pellegrini ecc., fu la compilazione di un *Vocabolario del Dialetto Agnonese*, un originale e notevolissimo lavoro di filologia, ricercato ed apprezzato ovunque,



vanno ripetute le osservazioni ed i giudizi critici formulati da Giammarco, il quale ha constatato come sia uno dei pochi dizionari dialettali di area molisana presi generalmente in esame.

Nella prefazione Cremonese espone i motivi che lo hanno spinto alla registrazione e trascrizione delle voci dialettali agnonesi:

Nel considerare, da parecchi anni, che le voci del dialetto dei nostri avi (...) andavano man mano scomparendo e fra non molto si sarebbero perdute affatto (...) a scopo storico, ci venne in mente l'idea di raccoglierle, ordinarle e commentarle per trasmetterle alla posterità in un piccolo Vocabolario (...). Eppure crediamo di non fare opera del tutto vana, cercando di strappare all'oblio le ultime voci d'un dialetto sannitico.

Cremonese, quindi, si mostra chiaramente convinto della necessità di raccogliere la testimonianza del dialetto, prima che questo scompaia del tutto. È facile riconoscere nelle premesse di Cremonese i fini condivisi con altri vocabolari descrittivi che, partendo dalla constatazione «dello stretto rapporto che intercorre tra la lingua e la cultura di un popolo» intendono «dare un quadro della cultura materiale e delle tradizioni popolari di una località attraverso il dialetto, privilegiando sul terreno delle scelte lessicali quei settori che riguardano più da vicino gli usi, i costumi e le industrie domestiche locali»<sup>25</sup>. Lo stesso compilatore illustra, poi, le difficoltà incontrate per la raccolta dei termini «nella maniera di scriverle»: il ricorso ad una «ortografia empirica», a cui allude lo stesso Cremonese, costituisce il limite di fondo registrato da Giammarco, in quanto mostra come l'autore «difetta di un sistema razionale e costante per la trascrizione dei suoni, ricorrendo spesso ad espedienti grafici che rendono impossibile la percezione esatta del fonema»<sup>26</sup>. Cremonese specifica

---

massimamente in Germania. Per la compilazione di questo Vocabolario, *remarquable contribution aux études philologique*, in cui l'Autore, notando tutte le voci esistenti nel dialetto, ne mette a raffronto la radice con quella della lingua italiana, latina, greca e degli altri idiomi antichi, fu nominato, nel 25 giugno dell'anno scorso, Membro Laureato della Facoltà di lettere del *British Athenaeum* (Ateneo Britannico) – Istituzione universitaria Elettiva per l'avanzamento delle scienze e delle arti». Vengono inoltre pubblicate due lettere, una di Angelo De Gubernatis, l'altra di Flaminio Pellegrini, «tra le tante che l'illustre estinto ricevette da ogni angolo d'Italia, a proposito del suo *Vocabolario dialettale* (...) (che) dimostrano in quanto pregio era tenuto Giuseppe Cremonese, dai primi letterati che vantì l'Italia».

<sup>25</sup> V. MARMO, M. MARTINELLI, L. MENDIA, *Per una storia dell'ideologia dei Vocabolari Dialettali Italiani*, cit., pp. 436-437.

<sup>26</sup> E. GIAMMARCO, *Dizionario Abruzzese e Molisano*, cit., p. IV.

pure che per indagare la natura di queste voci, «per rintracciarne possibilmente l'origine a meglio specificarle (...) ci parve indispensabile mantenere fra la parola dialettale e la radice rinvenuta i rapporti di senso e di suono, riconosciuti necessari per l'etimologia d'ogni vocabolo». Anche nel dizionario agnonese, quindi, si immette il tentativo di rivendicare l'origine nobile di quella specifica realtà linguistica, latina o anche greca o persino legata al gruppo etnico di sostrato. Cremonese dichiara ancora di sapere «di non aver fatta opera di profitto scientifico, o di grande utilità pratica», ma sostiene con fermezza lo scopo del suo lavoro, «raccolgere cioè le ultime voci del dialetto parlato dai nostri avi lontani, e trasmetterle ai tardi nepoti, in memoria».

## 2. *Gli Appunti e note per il Dizionario della Lingua parlata in Castelbottaccio di Vincenzo De Lisio nella storia della dialettologia regionale*

Molti elementi accomunano al *Vocabolario agnonese* il *Dizionario della Lingua parlata in Castelbottaccio* di Vincenzo De Lisio, essendo anch'esso classificabile tra i vocabolari descrittivi<sup>27</sup>. Sembra opportuno presentare il vocabolario nei suoi caratteri più generali, soprattutto per sottoporlo all'attenzione degli studiosi di lingua e di tradizioni popolari.

Si tratta di due volumi manoscritti, in discreto stato di conservazione, il primo, numerato sempre a mano, di trecentodiciotto pagine, sul dorso porta l'indicazione *A-N*, il secondo, non numerato, ma quasi di uguale consistenza, va dalla lettera *O* alla *Z*. Il lavoro, piuttosto ponderoso, è incompleto, come si può facilmente verificare scorrendo l'elenco delle voci dialettali: molte, infatti, sono apposte solo quali entrate ad articoli non compilati. La pagina di frontespizio porta, con caratteri calligrafici diversi e quasi decorativi, il titolo descrittivo e complesso dell'opera: *Appunti e note per il Dizionario della Lingua parlata in Castelbottaccio col ricordo di alquante notizie del paese* e l'indicazione *compilato da Vincenzo De Lisio*. In caratteri più piccoli si legge pure «Nacque il 9 dicembre 1833; morì l'11 gennaio 1919». Questi dati escludono, chiaramente, che l'estensore della nota sia lo stesso scrivente ed insinuano il dubbio su possibili interventi di altri. Le indicazioni cronologiche in nostro possesso, nonché le notizie sulla produzione poetica e letteraria<sup>28</sup>, assicurano

<sup>27</sup> Cfr. V. MARMO, M. MARTINELLI, L. MENDIA, *Per una storia dell'ideologia dei Vocabolari Dialettali Italiani*, cit., pp. 436-438.

<sup>28</sup> La personalità di Vincenzo De Lisio ci è nota prevalentemente per la sua attività poetica giovanile ed il lungo impegno politico. Tirabasso ricorda De Lisio come «avvocato,



l'identificazione tra il De Lisio poeta e il De Lisio compilatore del dizionario<sup>29</sup>.

I due volumi manoscritti da De Lisio non presentano alcuna datazione e, non potendo contare su più certe indicazioni bibliografiche, bisognerà

profondo letterato e poeta, autore di belle opere»: tra queste le composizioni giovanili *Le lucciole, armonie giovanili*, 1857 e *Fiori campestri. Canti popolari e lirici*, 1859, *L'Ecclesiaste in verso libero italiano*, 1902. Sappiamo che De Lisio inviò la sua traduzione del *Cantico dei Cantici* nel 1868 al Tommaseo, pregandolo di aiutarlo «di consigli in questo buio e faticoso sentiero delle lettere», e ne ricevette un parere non troppo entusiastico: «In qualche locuzione, attenendosi a interpretazione più fedele che quella della volgata o più conveniente al sentire moderno, mi pare che meriti lode la versione di Lei; ma l'andare è troppo moderno», riportato da A. DE RUBERTIS, *Niccolò Tommaseo nelle sue relazioni con alcuni letterati molisani*, in «Rassegna Storica del Risorgimento», a. XXV, fasc. VII, luglio 1938, XVI, p. 980. Apprendiamo pure che «prese parte alla vita amministrativa, come Consigliere Provinciale e Membro della Deputazione» (si veda V. De Lisio, *Poche parole su la costruzione di un novello palazzo di prefettura in Campobasso*, 1862, Campobasso, Salomone, 1863 e V. De Lisio, *Su la proclamazione di consigliere provinciale del mandamento di Civitacampomariano*, 1872. *Fatti e osservazioni*, Campobasso, Fratelli Colitti, 1872). Degna di nota è l'opera di raccolta e pubblicazione dei contributi di poeti e letterati molisani (tra cui Luigi Mucci, Leonardo Girardi, Pasquale Albino, Luigi Pannunzio, Carlo Pepe) che De Lisio curò insieme a Luigi De Marco: *L'Arpa Sannita – Strenna per la Pasqua del 1857 compilata a beneficio de' poveri*, Napoli, Stamperia e calcografia, 1857. Altre notizie su De Lisio si sono mutate da un articolo a firma di Censino DEL VIZIO, *Il Sannio letterario e scientifico. Poeti nostri del Risorgimento, Vincenzo De Lisio*, in «Luci Molisane», a. I, 1935, n. 7-8-9, apr.-mag.-giugno XIII, pp.5-6: qui si legge che, fra le opere di De Lisio «innumerevoli le altre sue produzioni liriche rimaste allo stato di manoscritti e che varrebbe la pena di dare alle stampe unitamente a tutte le voluminose opere di carattere folkloristico da lui abbozzate, ma non pubblicate. Tra queste è interessantissimo un poderoso e completo studio sul dizionario della lingua parlata in Castelbottaccio, magnifico contributo alla conoscenza degli usi e costumi nostri e della stessa lingua italiana». Nell'articolo dal titolo *Corregionali illustri. Vincenzo De Lisio animo gentile di poeta*, rinvenuto senza indicazioni più precise, Carlo Sardelli, dopo aver ricordato come De Lisio, laureatosi a Napoli prima in giurisprudenza, poi in lettere e filosofia, ottenesse diplomi da varie accademie italiane, annota: «Una discreta mole di lavori manoscritti ed abbozzati sono la testimonianza della attività letteraria del Nostro; tra gli altri diversi volumi della «Miscellanea», una raccolta di reminiscenze paesane ed interessante uno studio sul «dizionario della lingua parlata in Castelbottaccio».

<sup>29</sup> Possibili incertezze sono legate all'anno di morte: alcune fonti riferiscono il 1909 (cfr. S. MARTELLI, G. FARALLI, *Molise*, cit., p. 32; B. BERTOLINI, R. FRATTOLILLO, *Molisani*:



far luce su altri indizi ed elementi per fissare plausibili limiti cronologici alla raccolta e alla trascrizione del materiale lessicografico. Il primo aiuto ci viene dai versi e dai brani riportati dall'autore sul risvolto della copertina e sulla *sguardia* bianca che precede il frontespizio. Leggibili come una sorta di prefazione apposta dall'autore, sono spie interessanti dei propositi di lavoro e dello stato d'animo con cui De Lisio affronta l'*impasse* iniziale del repertorio di voci dialettali di Castelbottaccio: in particolare, le parole di Pindemonte ad Omero<sup>30</sup> lasciano intuire che lo studioso è avanti negli anni e teme di non portare a termine il lavoro altamente impegnativo che lo attende.

Un indizio certo attiene al possibile anno di avvio dell'opera. Sul giornalino pubblicato a Lupara negli ultimi anni dell'Ottocento dallo stesso De Lisio, «La Mosca», si leggono due articoli dedicati al *Saggio di uno studio sopra la lingua parlata di Castelbottaccio*<sup>31</sup>. I lemmi della lettera «A» pubblicati sul periodico riproducono fedelmente le voci presenti sul primo dei due volumi manoscritti<sup>32</sup>. Perciò in questi anni 1888-1890 De Lisio mise mano al suo lavoro lessicografico<sup>33</sup>. Sul secondo volume è apposta

---

*milleuno profili e biografie*, cit., p. 104), mentre da altre indicazioni, tra cui il riferimento presente sul *Dizionario*, così come la pubblicazione di alcuni opuscoli legati agli incarichi amministrativi (cfr. *Il monumento a Gabriele Pepe in Campobasso*, Campobasso, G. Colitti e figlio, ottobre 1914, in cui De Lisio, impossibilitato a partecipare alla cerimonia come sindaco di Castelbottaccio, indirizza a D'Ovidio alcune parole di compiacimento per l'iniziativa: «Se la tarda età vietami il godimento di presenziare alla grandiosa manifestazione di cui fosti anima e vita, il mio spirito è con voi tutti, nel giorno memorando in cui la patria innalza il monumento a Gabriele Pepe», p. 31), abbiamo potuto ricavare che, in realtà, è il 1919. Il dato diventa importante non solo per acquisire indicazioni cronologiche precise, ma per risalire con maggiore probabilità all'anno, o meglio agli anni in cui gli *Appunti e note per il Dizionario* furono pensati, preparati e compilati.

<sup>30</sup> «...già il mio capello imbianca./E questo, or' or metto, è mar sì largo/che paventar vegg'io, non su la nave/s'affacci a me l'invidiosa Morte/Pria, ch'io del corso al fin cali la vela».

<sup>31</sup> «La Mosca», a. I, n. 8, 5 dicembre 1888, e «La Mosca», a. II, n. 2, 19 gennaio 1889.

<sup>32</sup> Con maggiore precisione, segnaliamo che la voce *Aulivo*, *pl. Aulivere* del primo articolo è presente nel manoscritto originale alle pp. 63-64 e, del secondo articolo, *Abbaffà*, a p. 4 e p. 6, *Abbiento*, alle pp. 10-11, *Aco*, *pl. Acura*, alla p. 18.

<sup>33</sup> Altri indizi confermano gli anni segnalati tra il 1888 ed il 1890 come quelli in cui De Lisio avviava il suo repertorio lessicale. In una nota posta nell'appendice sugli «Appunti glottologici» di cui correda il lavoro, a proposito della lettera *Esse* De Lisio scrive, infatti: «Leggo sulla Tribuna del 13 luglio 1893 (...)». Più importante risulta un articolo, sui cui contenuti si tornerà in seguito, apparso nel 1895 a firma di De Lisio sull'illustre «Rivista

inizialmente una data, il 1906, che forse indica l'epoca della compilazione di entrambi i tomi. Il riferimento cronologico più utile, invece, a fissare il termine *ad quem* del lavoro svolto da De Lisio si ricava dall'articolo compilato sotto la voce *cumeta*, dove si trova un ricordo personale legato all'anno 1910:

cometa. 1910. Il ritorno della Cometa di *Harver* ha messo molti in grave apprensione, credendosi che la sua coda avrebbe toccata la terra e prodotto il finimondo. La notte tra il 19 e il 20 maggio che era l'ultimo del (...), è passata come le altre. Si andava verso S. SW: io ci ho riso e, con me, tranne poche femminelle, non ci ha creduto nessuno<sup>34</sup>.

Le indicazioni cronologiche fornite forse non sono prive di interesse. Non è infatti impossibile che De Lisio abbia intrapreso la sua opera sulla spinta del bando del concorso, già ricordato, sui dizionari dialettali del 1890: diversamente, si dovrebbe pensare ad una concomitanza temporale del tutto fortuita, ma poco attendibile. Tra le motivazioni a compilare un dizionario dialettale, come dichiara egli stesso in apertura, c'è sicuramente l'amore per il proprio paese che «spinge a studiarlo anche nelle più piccole varietà del linguaggio»; ma, forse, vi rientra anche la partecipazione ad un movimento d'interesse più ampio che, attorno a quegli anni, vede pure in Molise la pubblicazione di brevi studi, oggetto appunto della nostra indagine, sulla lingua parlata di alcuni piccoli centri, studi che riteniamo fossero ben noti al letterato De Lisio. Le parole di Ruggero Bonghi sull'importanza della lingua dell'uso, tratte dalle *Lettere critiche* e ospitate all'inizio del dizionario ne danno un'ulteriore conferma: «L'uso non dà solo il senso, ma tutte le sfumature anche de' sensi: sfumature che a parole non si possono spiegare, e che si devono sentire».

L'estensione temporale di circa vent'anni, fissata per la raccolta e sistemazione del materiale lessicografico, potrebbe sembrare piuttosto ampia. Ma sarà sufficiente pensare alla difficoltà, innanzitutto, di rintracciare e raccogliere le voci, nonché ai mezzi a disposizione dell'autore, che confida esclusivamente sulla sua indagine diretta, per rendersi conto delle ragioni per cui tale impegno non fu mai portato a termine. In particolare, la

---

delle Tradizioni Popolari Italiane» diretta da De Gubernatis, dal titolo *La Santa Croce*, a. II, 1 gennaio 1895, pp. 143-147. Siamo stati messi sulle tracce di questo contributo dallo stesso De Lisio che, riproducendo nell'articolo quanto contenuto sotto la stessa locuzione nel volume manoscritto, ne annota con precisione sul dizionario il riferimento a stampa.

<sup>34</sup> *Cumeta*, vol. I, pp. 146-147.



trascrizione manuale di questo repertorio, mai giunto a pubblicazione, ci permette di ricostruire in maniera piuttosto attendibile le fasi del lavoro di raccolta e di compilazione dei vocaboli dialettali. Da alcuni indizi evidenti abbiamo potuto ricavare come l'autore stili, inizialmente, un elenco delle voci e dei modi di dire propri della parlata del suo paese, senza peraltro fornirne un'appendice alfabetica; passi, in un secondo momento, alla compilazione dei singoli lemmi, trovandosi però spesso limitato dal corpo dei righi bianchi attribuiti in precedenza e obbligato a rinviare ad altri luoghi, attraverso un complicato sistema di segni di richiamo. Di qui i caratteri di parzialità ed incompletezza del metodo seguito, spesso affidato a espedienti grafici ed a soluzioni estemporanee, poco convincenti. Anche De Lisio mostra di essere fuorviato «da fini ed intenti che esorbitavano il capo specifico dell'indagine, spaziando in quello dell'etimologia e trascurando, invece, problemi più concreti e di maggiore utilità, quali quelli della trascrizione fonetica, e di una più razionale esposizione ed organizzazione del materiale»<sup>35</sup>. Per quanto manchino allo studioso strumenti tecnici adeguati, o proprio in ragione di tale carenza, risulta tanto più encomiabile il suo tentativo lessicografico. Particolarmente degni di apprezzamento sono gli *Appunti glottologici* di cui De Lisio correda il vocabolario, in quanto provano una certa competenza linguistica, applicata, specificamente, allo studio dei fonemi vocalici e consonantici delle voci dialettali registrate. De Lisio, infatti, si sofferma sui fenomeni di alterazione di vocali, consonanti o sillabe delle parole (*Protesi, Epentesi e Paragoge*, per l'aumento di lettere, *Aferesi, Sincope, Apocope* per fenomeni di diminuzione). Quindi osserva: «Oltre di questi aumenti, diminuzioni e trasposizioni di sillabe e lettere che alterano sensibilmente il senso delle parole, vi sono nella pronuncia delle lettere istesse, tali alterazioni, che cambiano addirittura la fisionomia primitiva della parola, e in tal modo, da non più riconoscerla. Per ravvisarla è necessario lo studio delle mutazioni fonetiche, non disgiunto dalla filologia; quantunque vi sieno delle parole così travisate per troncamenti, aggiunzioni, tramutamenti di lettere, e alterazioni di pronuncia, da smagare nella ricerca. La conoscenza di molte lingue, è vero, aiuta i dotti; ma è pur vero che questi – vittime molto spesso delle loro idee preconcepite – si sbizzarriscono nel campo della fantasia – e abbracciando le nuvole per Gerione – giungono a interpretazioni stranissime». Passa da queste premesse, poi, ad illustrare i risultati delle sue osservazioni sulla pronuncia delle lettere, cioè dei suoni.

<sup>35</sup> E. GIAMMARCO, *Prefazione a Dizionario Abruzzese e Molisano*, cit., p.VII.



Le considerazioni portate in merito ai fenomeni vocalici e fonosintattici, nonché le numerose esemplificazioni di specifici fenomeni linguistici riscontrabili nella parlata di Castelbottaccio attestano nel compilatore del dizionario il possesso di alcune nozioni teoriche e della capacità di applicarle ad un'indagine dettagliata, spesso capace di individuare e segnalare, pur difettando del sistema di trascrizione dei suoni, tratti comuni agli altri dialetti meridionali.

### 3. Le attestazioni demologiche sulle tradizioni molisane nel Vocabolario di De Lisio

Ancor più valido si presenta il *Dizionario* di De Lisio quale fonte generosa di notizie sul mondo popolare molisano. Ogni lemma, infatti, è l'occasione non solo per annotazioni erudite, ma anche per momenti descrittivi e divagazioni rievocative di usi e tradizioni del paese natio. Di qui il dispiegarsi di un orizzonte demologico che, in realtà, sopravanza le originarie preoccupazioni linguistiche.

Molte sono le notizie che De Lisio fornisce. Quelle storico-amministrative date sulla contrada *Cannavina*<sup>36</sup>, intrecciandosi con la ricostruzione precisa delle vicende ereditarie private ad essa legate, si rivelano particolarmente interessanti.

Nome della contrada presso le case dell'abitato ad Est estesa non più che tomola (...) pari ad ettare (...); e appartiene interamente allo scrittore di questo Dizionario dialettale e a' suoi nipoti Francesco e Luigino De Lisio. Era del Barone D. Francesco Cardone, e toccò in porzione a sua figlia Clotilde moglie di Giuseppe De Martino, giusta l'Istrumento di divisione degli Eredi Cardone del 22 luglio 1816 per Notar Gaetano De Majo del fu Vincenzo di Napoli (Registrato ivi il 24 detto. Fol. 92 – casella I – Vol. 57 – (...)). La detta Donna Clotilde Cardone, vendè, fra gli altri beni, la *Cannavina* a mio avo Vincenzo De Lisio con Atto del 14 settembre 1817 per Notar Vincenzo Torzilli del fu Pietro di Guardialfiera, le cui Schede Notarili oggi (1903) si conservano presso il Notaro Raffaele Cieri di Civitacampomariano. Al fondo venne assegnato il prezzo di Ducati 530 (₤.) e con l'indicazione Catastale Sezione B. n. 784. Questo fondo, alla morte di mio avo, venne, per divisione bonaria, assegnato metà a mio zio Giuseppe, e metà a mio zio Luigi Arciprete De Lisio. Zio Peppe donò le sue tom. 4.2 .0 a me e a mio fratello Ercole con atto per Notar Ranalli di Busso de (...) e alla sua morte, ce lo dividemmo, entrando nel possesso della propria quota. Lo zio Arciprete donò similmente, con Atto per Notar De Oto di Castelbottaccio del (...) *tutti i suoi beni presenti*

<sup>36</sup> *Cannavina*, vol. I, pp. 92-93.

a me e ad Ercole. Ma Ercole non ha voluto mai sapere di dividere le tom. 4.2.0 e dalla morte delle zio se la gode interamente. Allo spirare del trentennio ho intentato giudizio presso il Tribunale di Larino, affidando la causa all'Avv. Comm. Filomeno Zappone. Ho ottenuta una Sentenza con la quale si dichiara che tutti i beni stabili che possedeva l'Arciprete dell'epoca della donazione dovevano andar divisi, in parti eguali fra me e mio fratello; dovevo io solamente provare che la *Cannavina* in quel tempo si apparteneva allo zio Arciprete. Ma a chi diamine si apparteva (*apparteneva*)? Dovrei spiegar tutto – ma fortunatamente – perché il tacere è onesto – la carta è finita. Serva questo per guida a' miei figli .....

A proposito di *Quavaliere* apprendiamo con interesse:

Nel Mandamento di Civitacampomariano il primo che ebbe ad ottenere l'onorificenza di *Cavaliere della Corona d'Italia* fui io. Dopo di me – più di dieci anni dopo – Giuseppe De Rubertis di Lucito, Tommaso Gravina di Castelluccio Acquaborrana (ora Castelmauro), Francesco Pepe di Civitacampomariano, Luigi Suriani di Lupara, Antonio Perrotti di Gildone, Giovanni Olivieri di Lucito, Enrico Colesanti di Larino (...) e nello scorso gennaio 1906 Nicola Caprara di Civitacampomariano<sup>37</sup>.

Ci vengono date informazioni precise sulla toponomastica del paese. Il larghetto di *Capo d'oca* è:

Larghetto dell'abitato di Castelbottaccio ai pie' del Palazzo già baronale, verso Sud. Una volta era più ampio, ora ristretto abbastanza dalla fabbrica della casa di Loreto Pepe e da quella dell'Arciprete Rainelli, che lo hanno deturpato. Aveva, e ha pure al presente tre vicoletti che non spuntano, a' quali nel Censimento del 1901 si è dato il nome di *Vico Fosse del grano* – *Vico dell'allegria* – *Vico della torre* – *Vico della pace*. Il vico è detto *Fosse del grano*, a ricordare che nel *Larghetto Capo d'oca*, e propriamente ove trovasi la casa di Loreto Pepe, stavano delle grandi fosse scavate nel tufo, dove si conservava il grano della Cappella di S. Maria della grazia. Quello della torre perché corrispondente ad una delle torri che erano a guardia del paese, oggi rabberciata a casa presso l'abitazione di Luigi Listorti di Minco d'Anselmo. Fu detto *Capo d'oca*, perché gli abitanti del larghetto erano gli *şcemi*? Allora si è fatto bene a conservare l'antico nome, che indica anche oggi la qualifica della gente che vi abita...<sup>38</sup>.

Si legge pure:

Chiamasi *lu Cannale* quel larghetto all'entrata di Terra antica, sotto il

<sup>37</sup> *Quavaliere*, vol. II, s. n. p.

<sup>38</sup> *Capo d'Oca*, vol. I, pp. 96-97.

Palazzo, a capo della Strada che mena alla Chiesa; e ciò perché nel muro – detto passamano – vi è incastrata un pezzo di pietra, con la scritta 1746, dove trovasi infisso un anello di ferro, al quale – al tempo de' Baroni – si poneva la berlina, e vi si esponevano i ladri, gli ubbriachi e i malandrini<sup>39</sup>.

La voce *Cappella* è l'occasione per ricordare che nell'abitato vi sono due Cappelle: «quella di S. Rocco al Largo Municipio, e l'altra detta di Cicco Santella, a Via Terra antica. Da poco è stata costruita la Cappella di san Dodo sull'Aia»<sup>40</sup>, così come dal lemma *Fonte* veniamo a sapere che in paese «Dicesi Via fonte quella che oggi è il Corso Umberto I (1905), detta pure V. dell'Annunziata e che dalla taverna arriva alla Croce, e mena al Pozzo della terra e alla Fonte vecchia»<sup>41</sup>.

Tra i ricordi sulle famiglie illustri, De Lisio tratteggia un rapido profilo biografico della *baronessa* Donna Errichetta Cardone:

Così si faceva chiamare, e così chiamavano a forza o a buona voglia Donna Errichetta Cardone, una delle tante figlie del Barone di Castelbottaccio, maritata col Signor Gennaro Volpi di Pollice in Provincia di Salerno. Ebbe diverse figlie femine (sic), e un solo maschio, Don Diego, un bevitore esimio, (...) da cui sette figli maschi, Gennaro, Achille, Michele Raffaele, morti nella più schifosa miseria, - Luigi e Vincenzo che stettero per qualche tempo al municipio, - ed Errico, cretino e che per raggiri fu Maestro di scuola elementare nel Comune, incretinendo quattro generazioni- Birbante e stupido<sup>42</sup>.

De Lisio immette anche la descrizione dettagliata delle fasi e delle modalità di molti giochi dei fanciulli: fra i tanti si ricordano i *vriccioli*, «cinque pezzettini di pietruzza o mattone arrotondate, - o nocciuoli, - *prete de hjume*. Si gittano a terra, o meglio si lasciano cadere di mano, e poi si raccolgono con destrezza in diverso modo (...)»<sup>43</sup>; la *boca*, «Piastrella. E' un mattoncello, o una pietra piana da potersi facilmente tenere in mano, e slanciarsi con arte ad un dato segno. Giuoco fanciullesco e anche di giovani (...)»<sup>44</sup>; a *ghionda cavallo*<sup>45</sup>.

<sup>39</sup> *Cannale*, vol. I, pp. 90-91.

<sup>40</sup> *Cappella*, vol. I, p. 98.

<sup>41</sup> *Fonte*, vol. I, p. 180.

<sup>42</sup> *Baronessa*. vol. I pp. 68-69.

<sup>43</sup> *Vriccioli*, vol. II, s.n.p. Segue la descrizione del gioco, praticato per lo più dalle bambine.

<sup>44</sup> *Boca*, vol. I, pp. 74-75.

<sup>45</sup> Vol. I, pp. 202-203.



Ci viene restituita la conoscenza, poi, delle più diffuse credenze magico-rituali e di molti usi locali legati alle feste popolari. Tra le pratiche magiche e superstiziose apprendiamo che il *maluocchio* è:

Iettatura, malia. Ritiensi essere una certa forza intenzionale capace di contrariare il bene. Si sospetta del malocchio ove taluno non dica: *Sant' Martino!* A chi stia ordendo la tela, impastando il pane, o tingendo i panni, se i fili s'ingarbugliano e l'ordito vien tutto nodi, - se la pasta non rigonfiassi o il pane viene mal cotto - e se l'indaco invece di dare un bel turchino *fa lupo*, n'è causa il malocchio. Così nel veder un bel bambino fra le braccia di qualcuno, se non si dice *Sant' Martino!*, o *Di' la benedica!* il bambino incomincia a *infermuri*, a smagrire (...). Peggio poi se è *maluocchio ferrato*, così detto quando è fatto da un uomo, il quale, di solito, porta addosso il coltello, o per lo meno tiene i ferri sotto alla scarpa. Allora il povero bambino è spacciato, e non vi è medic'arte che valga a salvarlo. - Ecco perché le donne ricorrono a' rimedi preventivi, e per *contromalocchio* attaccano al petto del bambino una fettuccina nera con un cornicello a una manicciuola d'osso, di corallo o d'oro, con l'indice e il mignolo squadrate, e fa il gesto di Vanni Fucci<sup>46</sup>.

Così viene descritta la *fattura*:

Malia. La fattura sconvolge la mente, cambia i propositi, trasmuta i pensieri, toglie la libertà de' sentimenti, e costringe, fuor voglia, ad amare. «Da chi desia il mio amor tu mi richiami, e chi mi ha in odio vuoi che adori ed ami». La fanno i magari e le fattucchiere, apprestando alla vittima designata cenere da' capelli suoi, arsi, aggrovigliati a quelli del passionato amante, - polvere d'ossa di morti, - infusioni di rospi, e succhi di erbe afrodisiache. Questo crede il popolo. *Rides?* E chi sa se altri - come noi ridiamo della fattura e de' filtri tessali - non riderà pure di noi per la credenza nelle suggestioni ipnotiche?<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> *Maluocchio*, vol. I, pp. 248-249.

<sup>47</sup> *Fattura*, vol. I, pp. 172-173. Per notizie più ampie sulle credenze magico-rituali si rinvia al ricco contributo bibliografico di G. DI IORIO, S. BARILE, *Saggio di bibliografia sul folklore magico nel Molise*, in AA.VV., *Maghi incantesimi e scongiuri. Storie di maghi e di magia nel Molise*, Associazione per lo Studio delle Fonti Storiche del Molise, Venafro, Vitmar Grafika, 1988, pp. 117-129. Per serietà scientifica ed ampiezza d'analisi, resta a tutt'oggi un riferimento bibliografico obbligato il repertorio di A. M. CIRESE, *Saggio di bibliografia delle tradizioni popolari molisane*, in *Saggi sulla cultura meridionale. I. Gli studi di tradizioni popolari nel Molise*, Roma, De Luca Editore, 1955, pp. 103-154. Di accentuato interesse il qualificato intervento di G. DI IORIO, *Berengario Galileo Amorosa, il folklore ed un promemoria sui contributi alla conoscenza del mondo popolare molisano*, in G. PALMIERI, A.

De Lisio mostra di possedere anche una buona capacità di evocazione di figure molto care all'immaginario popolare, collocabili a metà strada tra fiaba e leggenda: tra queste ricorda il *lupommenaro*:

Il popolo fantasioso ritiene tale chi è stato concepito nella notte di Natale (...)<sup>48</sup>.

Particolarmente ricchi di fascino appaiono ai nostri giorni certi «mestieri di una volta». Le descrizioni rese ci fanno entrare nel vivo della vita del paese, aiutandoci a cogliere le reali componenti della sua struttura sociale. Sotto la voce *banno o buonno* leggiamo:

Bando, ordine notificato pubblicamente a voce. Nel 1870 il Sindaco mise, in uso, come si fa in molti comuni, di far precedere alla voce del banditore, degli squilli di tromba: morto il vecchio Messo Ferdinando Rainelli, si smise. *Lu Grato à menato lu buonno ca nisciuno jess' a rinfont a la Font'vecchia, ca se non se paga la multa.* L'Esattore e il Tesoriere Comunale fanno, all'epoca della scadenza di pagamenti gridare il bando dall'Inserviente: *Tutt' che jessero a pagà la Fundijara, lu Canone, la Tass' de famiglia, la Tass' de le pecure, la Cinz' d' la Cappella- lu grano de lu Mont' frumentario- ca se no avete la cuazione. = Pe ordeno de lu Sinneco tutte che pulessero 'nannz'a la casa ... che cacciassero li puorci da lu pajese ... che levassero le prete 'n miezz' a la vi' ... ca se non avete la contravvenzione.-*

---

SANTORIELLO (a cura di), *Berengario Galileo Amorosa*, Atti del Convegno, Riccia, 18 luglio 1987, Riccia, Associazione Culturale «Pasquale Vignola», 1989, pp. 67-94, in cui si ripercorre la vicenda culturale degli studi sul mondo popolare molisano, con dovizia di informazioni sui fatti folklorici locali. Si vedano, in particolare, i riferimenti alle monografie municipali prodotte tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, nelle quali «l'attaccamento al proprio paese ed alla cultura che questo esprime, consente agli autori, tesi alla ricostruzione storica, archeologica ed amministrativa del luogo, di dare sufficienti informazioni sul mondo popolare tradizionale» (p.82). Notizie d'interesse demologico si ricavano da altre monografie pubblicate in tempi a noi più vicini, alle quali ha dedicato un saggio G. PALMIERI, *Le monografie municipali molisane. Una rassegna della recente produzione (1990-1995)*, Estratto da «Rivista Storica del Sannio», a. II (1996), 3<sup>a</sup> serie, n. 4, pp. 245-255: nel variegato panorama dei lavori esaminati si fa un rapido cenno, tra l'altro, ad un breve opuscolo su *Castelbottaccio. Miscellanea*, Campobasso, Edizioni «Nuova Letteratura», 1991, pubblicato a cura dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Castelbottaccio (nota 39, p. 252).

<sup>48</sup>*Lupommenaro*, vol. I, p. 241. Su lupi-mannari, fate, streghe ed altri esseri fantastici del folklore narrativo si veda almeno M. GIOIELLI, *Fiabe, leggende e racconti del Sannio*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 1993, di cui è utile pure la *Bibliografia* di riferimento, alle pp. 587-597.



Il pescivendolo, i venditori forestieri di frutta, paste ed altro fanno avvisato il pubblico col bando del Serviente Comunale, cui danno quattro soldi, o l'accontentano con l'equivalente della merce che vendono: - *Chi vo' lu pesce che jass' a la chiazza*; e poi in tuono più basso innanzi alle case de' soliti ad acquistarne, indica il prezzo. *Chi vo' le maccaruni a otto soldi lu chilo che jass' a la casa de Denio* (e allora sono di Limosano), - *a la Chiazza ... Chi vo' le pummodore a du solde lu chilo ... le lacce ... Chi vo' cagna' l'ora vecchia cu l'oro nuovo che jass a la casa de Tubi* (ivi alloggia l'orefice Vincenzo Camarchioli ...). *Chi vo' cagna' presutt' e galline a cannavella che jassa a la taverna di Cola de Manzio*. E in così dire il Serviente allunga la penultima sillaba delle parole della preposizione: *cannaveee.lla,- man...zio*. Si usa pure menare il bando per la ricerca di qualche animale perduto: *Chi avess' trovato nu puorch'... che lo ripurtass'* (s'intende l'andasse a dire) *a lu Sinneco ca à lu rijalo*. Per qualche altro oggetto perduto, invece de *lu bann'*, si fa dire *da lu preute 'n coppa a l'autare*: come chi avesse trovato *'na chiave ... 'na giacchetta, ecc. ecc.* - In italiano pure starebbe meglio richiamo.- Dante Inf XIV, 149 - anzi dirò meglio *grida*, come dicevano gli antichi<sup>49</sup>.

Il *ciarallo*<sup>50</sup>, invece, era il «Serparo: colui che, non solo non ha paura delle serpi, ma le incanta – *le ingiarame'* – le prende e mostra di aver con esse domestichezza e confidenza (...)». Il *sanapurcella* era il «Castraporcelle.

<sup>49</sup> *Banno e buonno* vol. I, pp. 68-69. L'esempio del *banno* ci sembra mostri, meglio di tanti altri, non solo la ricchezza e varietà del materiale a cui De Lisio ha attinto direttamente, ma, soprattutto, la sua capacità di riprodurre mimeticamente il ritmo vivo della verbalità popolare. Sulla storia dei rapporti tra linguistica e demologia, intesa come linguaggio della cultura popolare, si rinvia a G. B. BRONZINI, *Demolinguistica: proposte e indicazioni*, in *Linguistica e antropologia*, Società di Linguistica Italiana, Atti del XIV Congresso Internazionale di Studi, Lecce 23-25 maggio 1980, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 11-39.

<sup>50</sup> *Serparo*, vol. I, pp. 122-123. De Lisio pubblica un articolo intitolato *Il ciarallo e le serpi* sulla prestigiosa «Rivista delle Tradizioni Popolari italiane» di De Gubernatis, a. II, f. 3, febbraio 1895, pp. 224-227: il compendio si ritrova pure in *Il ciarallo*, in «Molise», a. I, n. 1, giugno 1977, pp. 76-80, che si pone tra i contributi molisani di maggiore interesse storico-antropologico rintracciabili sulle riviste ottocentesche di tradizioni popolari. L'articolo è stato riprodotto recentemente, V. DE LISIO, *Il ciarallo e le serpi*, in «L'Arcoiaio. Rivista molisana di tradizioni popolari e scienze umane», n. 8, luglio 1999, pp. 19-22. Sull'argomento cfr. AA. VV. *I rettili e gli anfibi nel folklore e nelle tradizioni nel Molise*, in «Almanacco del Molise», 1987, vol. I, Campobasso, Edizioni Enne, 1987, pp. 147-157 (riferimenti a De Lisio a p. 150). Si vedano pure i riferimenti storici sul *ciarallaro* presenti nel *Bilancio di un Comune molisano per il 1727* (Montorio nei Frentani), Chieti, Marchionne, 1953, alle pp. 112-113 e le note sul *ciaraulo* in P. BACCARI, *Appunti sul folklore molisano*, Napoli, Edizioni Miccoli, 1930, pp. 53-55.



Da noi viene, da molti anni, un tal Pasquale Calma di Macchiagodena, dove ce ne stanno altri quattro o cinque che esercitano quest'arte del norcino»<sup>51</sup>.

Le informazioni che si ricavano altrove portano un interessante contributo documentario anche alla conoscenza della cultura materiale. Si trovano, infatti, molte descrizioni di vestiti e cibi: in particolare, tra i dolci tipici delle feste sono descritti le *cangelle*<sup>52</sup>, i *ciciarielli*<sup>53</sup>, il *piccillato*<sup>54</sup>.

È chiara la volontà dell'autore del dizionario di trasmettere notizie altrimenti difficilmente reperibili, relative alla sua storia personale, a quella della sua famiglia e, più in generale, a quella della sua comunità di appartenenza. De Lisio mostra una certa consapevolezza dei mutamenti in atto anche nell'istruzione. Considerando i cambiamenti in corso nell'insegnamento dell'italiano, ad esempio, ritiene importante riferirci del metodo proposto ai suoi tempi per l'insegnamento della lettura attraverso *la Santa Croce*<sup>55</sup>, per tramandarne il ricordo:

<sup>51</sup> *Castraporcelle*, vol. II, s.n. p.

<sup>52</sup> «Così chiamano le cialde, cioè quelle schiacciatine composte di fior di farina, la cui pasta fatta quasi liquida, si restringe in forma di ferro, e cuocesi su la fiamma. Si chiamano così perché le palettine del ferro che formano lo stampo sono incise a quadretti, e le cialde portano perciò la forma di *cancella*», vol. I, p. 91.

<sup>53</sup> «Grano allessso, unto al granone; talora insieme a' ceci o alle cicerchie. Dicesi pure semplicemente *lu grano allisso*, o *l'allissa*. - *Li Ciciarielli de Sant'Antuono* si distribuiscono, per divozione nel mattino del 17 gennaio- giorno della festa di Sant'Antonio Abate, che si ritiene il protettore dei porci (...), vol. I, pp. 124-125.

<sup>54</sup> «Buccellato. Rinomati quei di Lucca, come le stacciate di Pisa e di Livorno, i panforti di Siena, i panettoni di Milano e di Genova. In Castelbottaccio dicesi piccillato; è di rito nella Pasqua di Risurrezione ed è un tortano di pasta lievitata (...), vol. II, s.n.p.

<sup>55</sup> *Santa Croce*, vol. II, s.n.p. Sostanzialmente fedele al manoscritto originario si presenta l'articolo pubblicato sulla rivista di De Gubernatis. Solo l'introduzione che qui riportiamo risulta ampliata e molto chiara nelle premesse con cui si avvalorava quanto già affermato: «Mentre la pedagogia, con metodi svariati, inventa sempre nuove macchine per la confezione più celere di bambini istruiti, io ricordo la vecchia *Santa Croce*. Su quel libriccino – così detto dalla figura a capo della prima pagina – imparammo a leggere quando andammo a scuola fino alla prima metà di questo secolo e anche un decennio dopo; merita, perciò, tutta la riconoscenza del nostro affetto e un posticino nella letteratura del *Folk-lore*. Ecco come la insegnava nel mio paesello – intorno al 1840 – il maestro della *Scuola Pia*, un vecchio prete, il quale – con lo stipendio di ducati trenta (127.50!) all'anno – faceva lezione proprio a tempo perduto, e accordava a noi scolari più feste che non avremmo desiderate», *La Santa Croce*, in «Rivista delle Tradizioni Popolari Italiane», cit., p. 143. A riscontro dei ricordi di De Lisio sull'istruzione ricevuta all'altezza degli

L'abbicci'. Ecco come si insegnava un mezzo secolo fa. Il maestro, *lu mastro*, faceva fare innanzi tutto a *lu scularo* il segno della croce, e lo scolaro diceva: *Santa croce mitteme a legge e 'mbarà*. Il maestro domandava: *Comme ze chiama la prima lettera de la Santa Croce*, - e il piccino, sospirando rispondeva - *ha*. - *Comme fa la pecura?* - R. *Be*. - D. *La mezza luna*. R. *Ce*. - D. *La trippa arrivutata*. R. *De*. - D. *La cecatella*. R. *E*, anzi *Gè*. - D. *La mazza tagliata?* - R. *eff*. - D. *Comme ze chiama l'acchiale?* - R. *ge*. - D. *La seggelella?* - R. *Hacca*. - D. *Lu puntillo?* - R. *i*, anzi *hi*. - D. *Comme zi dice la curnacchia?* R. *cappa*. - D. *La mazza de lu mastro?* R. *ell'* - D. *Lu treppide?* - R. *emm*. - D. *lu du piedi?* R. *enn*. D. *L'uocchio de lu vove?* R. *o*. - D. *Paparuolo?* R. *pe*. - D. *Cuculo?* *cu*. - D. *Tocca l'aseno* .. R. *err*. - D. *La serpuccia* - R. *ess*. - D. *pane pezzente*. R. - *te*. con l'*e* molto largo. - D. *Lu puorch'* - R. *hu. hu.* - D. *La furcella* - R. *ve*. - Dopo senz'altre domande si seguitavano a leggere le lettere *hichziche* (x), *i grieco* (y), e *zeta* (z) (...).

A proposito della *scola* De Lisio inserisce alcuni suoi ricordi personali:

Scola pia dicevasi la scuola pubblica pe' bambini. Quasi sempre, anzi, sempre, il Maestro di Scuola pia era un prete, anzi ordinariamente l'Arciprete del paesello; di rado qualche altro, e ciò quando l'Arciprete non ne avesse avuto voglia; e allora si nominava un *quidam* che s'intendeva di didattica come l'arciprete: cioè non ne sapeva nulla.

Accanto a notizie indirette sui compensi riservati ai maestri e su altri aspetti riguardanti l'educazione dei fanciulli in quei tempi, come gli orari di scuola, ad esempio, e i testi di lettura in uso, tra cui il *Libro delle Vergini* e le *Sette trombe*, De Lisio prosegue rimproverando l'abitudine del maestro

---

stessi anni, si possono leggere le pagine di un altro studioso molisano, Giuseppe Maria Zampini. Nel volume autobiografico *Da la scuola a la vita. Tocchi di penna* di Giuseppe Maria Zampini, professore di Lettere italiane nel Liceo di Montecassino, Torino, Tipografia Giulio Speirani e figli, 1886, dedicato al maestro Nicola Maria Fruscella (1846-1904), tra i tanti ricordi di scuola Zampini rievoca i *Metodi vecchi* (cap.V, p. 138-175) e i *Metodi vecchi e nuovi* (cap.VI, pp. 176-206). In particolare, racconta come aveva imparato a leggere: «Quand'ero bambino, mi mettevano un librettuccio in mano, e mi mandavano a scuola. La maestra, con un risolino sostenuto, mi chiamava, si metteva il libro su le ginocchia, e: - Dammi la mano - diceva. Io alzavo la sinistra. - No; questa è del diavolo; la diritta è dell'angelo! Io, pieno di paura, a sentire che una delle mie mani era del diavolo, la ritiravo subito, nascondendola, e davo la diritta, un po' rassicurato, che almeno avevo un pochino anche de' l'angelo. La maestra pigliava ne la sua mano la mia mano, e: Di' con me: *Santa Croce*, aiutami a' mparà: A, B, - e così fino al zita. Oggi non usa più la *Santa Croce*: son venuti fuori altri libri, che insegnano il leggere con più o meno facilità, secondo l'attitudine e la buona volontà del ragazzo, e la pazienza del maestro (...)



del paese, il sacerdote Don Luigi Pepe di obbligare gli scolari «a fare tutti i servizietti di casa, spazzare, prendere la legna (...)»<sup>56</sup>. Per tale motivo, ricorda come nel 1860 «appena scoppiata la Rivoluzione, centinaia di persone si recarono in massa dall'Intendente Trotta di Campobasso per reclamare contro il Maestro, e di bel genio lo tolsero dalla carica, senza pagargli neppure l'ultimo anno di stipendi, perché scandalosamente per tanti anni aveva rubato tanti stipendii al Comune»<sup>57</sup>.

Come si è tentato di dimostrare con gli esempi proposti, i dati raccolti consentono di recuperare importanti notizie su aspetti poco noti della cultura e dell'istruzione nelle regioni meridionali, sul finire dell'Ottocento.

De Lisio si avvale non solo di una capacità di documentazione attenta e precisa ma indugia spesso in momenti descrittivi. In alcune occasioni tale disposizione descrittiva prende il sopravvento, come è possibile verificare leggendo il racconto dell'*utemo*: dando respiro alla sua vena letteraria, l'autore, sotto questa voce ricostruisce un vivace bozzetto di vita paesana, facendoci rivivere l'atmosfera allegra e chiassosa del paese nell'ultimo giorno di Carnevale. Riportiamo l'avvio del racconto:

È l'ultima sera. Frotte sfrenate di ragazzi e giovinastri percorrono l'abitato, battendo sconquassate casse di petrolio, agitando con fracasso campane e campanelle di bovi e capre, strepitando e vociando sguaiatamente: *E' muort'.. è muorto!* (...). Nella piazzetta il vento sponde per l'aria le faville di un falò, dove si è combusto un Carnevale di paglia; e intorno al rogo si suona – si salta – si strepita – si grida pazzamente: *E' muort'... è muort'...*<sup>58</sup>.

Riteniamo che la materia folklorica in più luoghi disseminata nel *Dizionario* di De Lisio costituisca una interessante attestazione demologica sui fatti della cultura regionale. Rappresenta, infatti, una fonte preziosa, inedita, che arricchisce ed amplia il patrimonio di conoscenze sulle tradizioni popolari e sulla trasmissione di credenze e pratiche della cultura orale.

#### 4. Alcune considerazioni conclusive sui documenti lessicografici proposti

A conclusione dell'indagine proposta, alcune considerazioni proveranno a sintetizzare le ragioni che, a nostro giudizio, rendono degni d'interesse i documenti lessicografici presentati.

<sup>56</sup> *Scola pia*, vol. II, s. n. p.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Utemo*, vol. II, s. n. p.



In primo luogo, la ricognizione e classificazione di questi significativi documenti della storia linguistica e culturale provinciale rispetta la prospettiva molteplice, invocata da Bruni<sup>59</sup>, in relazione alla storia linguistica nazionale: secondo un'ottica policentrica, i lavori degli studiosi molisani documentano il ruolo svolto dalle realtà locali e i modi di diffusione della lingua italiana nella regione. La produzione molisana di interesse linguistico negli anni postunitari è affine a quella che si registra in molte altre parti d'Italia<sup>60</sup>. Anche i saggi e i manualetti molisani documentano, infatti, la tensione verso il possesso di uno strumento comunicativo nazionale più efficace e più valido, rispecchiando l'esigenza di proporre ai parlanti un modello linguistico unitario, e riflettono l'intenzione di offrire repertori di forme lessicali, «tradotte» dal dialetto alla lingua. I dati raccolti lasciano intuire la forza di un elemento persistente di discussione, nell'articolarsi dei dibattiti, ossia l'orientamento «unitario» della questione della lingua, così come l'attenzione dichiaratamente mostrata per la lingua parlata e viva prova in particolare l'importanza del ricorso all'uso, quale elemento irrinunciabile di una lingua comune. All'interno di tale prospettiva, il metodo comparativo tra i diversi dialetti italiani con il linguaggio toscano si riconduce ai criteri suggeriti da Manzoni, già nella lettera al Carena nel 1847 e poi ripresi con le osservazioni a proposito del *Sentir messa* di Tommaso Grossi, allo scopo di ovviare all'ostacolo costituito dalla varietà di idiomi regionali alla costruzione di una lingua comune<sup>61</sup>.

Alcuni tra gli scrittori molisani, Fruscella e Trotta in particolare, si muovono sulla linea che riconosce il prestigio della lingua toscana, ampiamente sentito nella coscienza comune, confermando i loro studi, o

<sup>59</sup> Ci riferiamo alle osservazioni raccolte da Bruni nella sua illuminante *Introduzione* al volume *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, Einaudi, 1992, pp. XIX-XXXIII.

<sup>60</sup> Cfr. L. SERIANNI, *Dialetti e repertori dialettali*, in Id., *Il secondo Ottocento*, in F. BRUNI (a cura di) *Storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 89-94, che ricorda alcune iniziative, tra cui il *Parallelo fra il dialetto bellunese rustico e la lingua italiana* (1873), di Giulio Nazari e rileva che nei primi anni del Novecento «quasi tutte le grandi aree dialettali italiane sono ormai illustrate da uno o più dizionari». Menziona, tra questi, «quelli compilati da J. Pirona (1871; friulano), D. L. De Vincentiis (1872; tarantino), A. Tiraboschi (1873; bergamasco), G. Casaccia (1876, 2' ediz. rifatta; genovese), G. Finamore (1880; abruzzese), L. Accattatis (1895; calabrese), I. Nieri (1901; lucchese)», (p. 92).

<sup>61</sup> Cfr. A. MANZONI, *Lettera sulla lingua italiana al Cav. Cons. Giacinto Carena*, in T. MATARRESE (a cura di), *Alessandro Manzoni. Scritti sulla lingua*, Padova, Liviana editrice, 1987, pp. 194-212.

anche le brevi prefazioni che li precedono, quanto il problema linguistico fosse fortemente avvertito sul piano pratico. Sono pertanto avvicinabili ad altri vocabolari dialettali normativi<sup>62</sup> che seguono largamente il modello manzoniano, per intervenire a modificare la realtà linguistica. Come è noto, in una diversa prospettiva si colloca l'intervento di Graziadio Isaia Ascoli che si esprime «contro ogni intervento linguistico normativo, che finirebbe per inceppare il progresso culturale della nazione» e contro «l'accentramento del potere linguistico predicato dalle tesi fiorentine»<sup>63</sup>. I saggi e i dizionarietti molisani nascono nel momento in cui si dibatte sull'opportunità di sostituire l'uso vivente all'*autoritas* dei buoni scrittori.

Infine, le considerazioni esposte ci sembra valgano a correggere in parte i giudizi di valore su alcuni fenomeni della storia culturale della regione. Non si possono trascurare, riteniamo, come irrilevanti i segnali che si traggono da questi lavori «minori». Più in generale i testi raccolti portano a rivedere l'ipotesi ampiamente accreditata di un Molise attraversato unicamente da esperienze linguistiche e culturali fedeli alla tradizione ed alla lezione del purismo, prevalente nelle province meridionali. Rivelandosi preziose attestazioni dell'interesse per il problema dell'apprendimento e della diffusione della lingua comune, provano la vicinanza agli orientamenti contemporanei. Per quanto si presentino come spunti isolati, non dispiegati in organiche sistemazioni sui termini più

---

<sup>62</sup> Si rinvia a A. STUSSI, *Lingua, dialetto e letteratura*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1993, per la ricostruzione dello sviluppo degli studi dialettologici *Dall'unità nazionale a oggi* (pp. 43-57), e soprattutto per i riferimenti ad alcuni vocabolari allestiti a partire dalla metà dell'Ottocento «ancor oggi fondamentali per molte parlate» (Morri, *Vocabolario romagnolo-italiano* del 1840; V. DI SANT'ALBINO, *Gran dizionario Piemontese-italiano* del 1859; P. MONTI, *Vocabolario dei dialetti della città e diocesi di Como* del 1845) e per il richiamo ad «un contiguo genere di ricerche, quelle di letteratura popolare, (che) tocca proprio negli stessi anni, tra il '70 e l' '80, mete altissime testimoniate dalle sintesi diversamente fortunate del Rubieri e del D'Ancona e dai *Canti popolari del Piemonte* del Nigra». L'indagine più mirata sui vocabolari dialettali resta quella, più volte citata, svolta da M. MARMO, M. MARTINELLI, L. MENDIA, *Per una storia dell'ideologia dei Vocabolari Dialettali Italiani*, cit., pp. 423-454, (in particolare *Dagli anni dell'Unità alla fine dell'Ottocento*, alle pp. 433-438): ribadiamo come proprio l'utile distinzione qui operata tra vocabolari ispirati ad un modello normativo da proporre ai parlanti e vocabolari con fini descrittivi sia stata da noi accolta e replicata per segnalare i caratteri preminenti delle raccolte molisane.

<sup>63</sup> Sulla acuta analisi di Ascoli condotta nel noto *Proemio*, si rinvia ancora alle illuminanti pagine di C. GRASSI, *Introduzione a G. I. ASCOLI, Scritti sulla questione della lingua*, cit., pp. XI-XXXVII.

avanzati delle polemiche sulla questione della lingua, pure questi documenti lessicografici, ricollocati in una rete a maglie larghe, sottraggono forza, a nostro parere, al ribadito concetto di «moderatismo linguistico», generalmente applicato alle opere di molti letterati molisani di fine Ottocento, e propongono nuova rilevanza ai termini sociali e civili del problema linguistico.



UOMINI NELLA VITA, PERSONAGGI NELLA NATURA:  
 COSCIENZA DEL NARRATORE E SPAZI DESCRITTIVI  
 IN ALCUNE PAGINE DI GADDA E PIRANDELLO

*La coscienza sono gli altri in noi*: così il Gregorio Alvimani de *L'Esclusa*: e l'analisi della fenomenologia letteraria, da Bachtin in poi, vuole che, nella costruzione del personaggio, il primo *altro* sia il narratore stesso, artefice di quell'universo parallelo in cui il personaggio viene a definire la sua coscienza e la sua stessa esistenza.

Pirandello non si sottrae mai, ancora prima del saggio *L'Umorismo*, prima sistemazione provvisoria della sua poetica, a questa costante narrativa per la quale, se il nucleo ispirativo coincide con l'istanza di ricerca gnoseologica del personaggio, sul piano dell'intreccio s'instaura una complementarità tra narratore e personaggio, o meglio, uno scambio continuo di piani complementari.

Per avvalorare tale presupposto teorico, è necessario posizionarci in un osservatorio privilegiato, ovvero sul terreno degli intertitoli dei due romanzi *Il Fu Mattia Pascal* e *Uno, Nessuno e Centomila* (per i quali si useranno le abbreviazioni FMP e UNC).

La funzione degli intertitoli è stata troppo finemente analizzata da Giancarlo Mazzacurati, nella sua prefazione ai due romanzi<sup>1</sup>, per poter aggiungere ancora qualcosa; basta sottolineare come, coerentemente al processo di «sbriciolamento della trama», in UNC si trovino più intertitoli all'interno di un'unità ancora provvisoriamente definita come libro, mentre un solo titolo per capitolo era ancora la norma del FMP.

Importa piuttosto mettere in luce la funzione ugualmente biunivoca e bipolare degli intertitoli: momento di pre-visione della vicenda narrata, che spesso evade dalla sua funzione per diventare una sorta d'apologo:

<sup>1</sup> L. PIRANDELLO *Il Fu Mattia Pascal*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993; L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1994.

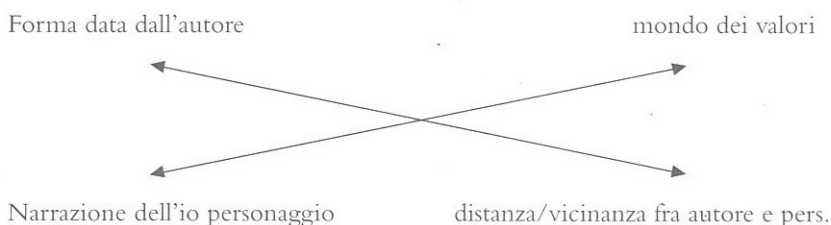
*fabula docet*. Uno spazio di definizione dell'azione del personaggio, bloccato però dall'intervento della coscienza del suo autore, che chiude ogni possibilità di sviluppo. In quest'itinerario «per via negationis», dove nulla è quello che sembra, si definisce il rapporto e lo iato tra Pirandello e i suoi personaggi.

Questo metodo d'esplorazione critica va avvalorato tenendo ancora presenti le indicazioni di Bachtin<sup>2</sup> sulla «forma artistica come forma di un contenuto, ma interamente attuata nel materiale e quasi saldata ad esso». Secondo il critico la forma deve essere studiata in due direzioni:

1. Dall'interno dell'oggetto estetico puro, come forma architettonica assiologicamente orientata sul contenuto (sull'evento possibile) e riferita ad esso
2. Dall'interno nella totalità compositiva materiale dell'opera.

Le singole parti diventano così i pilastri costitutivi del sistema narrativo.

Questa dualità è presente in Pirandello e accompagna la dialettica tra autore e personaggio per cui si potrebbe proporre il seguente schema:



Se nell'accezione e nel campo della forma comprendiamo gli intertitoli, capiremo come lo schema riproponga la Weltanschauung pirandelliana. Non vi è infatti comunicazione, a livello narrativo, tra autore e personaggio, nel senso che quest'ultimo, inconsapevolmente, non può uscire dalla gabbia del tessuto narrativo in cui l'autore lo ha imprigionato. Il personaggio, dal suo *interno narrativo* interagisce e media con i valori della società borghese. Dall'altro, nel suo straordinariamente novecentesco, *cantuccio* (con buona pace di Manzoni), l'autore, al riparo della sua forma, irride e non comunica con quel mondo di valori presunti, sempre messi in discussione ed esame sulla base della *distanza* a cui tiene i suoi personaggi.

Tutto questo si regge su un filo sottile finché la trama lo consente: e quando il romanzo conclude? Nella conclusione stessa rivela il suo non essere omologo alla vita: perché la vita *non conclude*.

<sup>2</sup> M. BACHTIN, *Estetica e Romanzo*, Torino, Biblioteca Studio, Einaudi, 1997, p. 20 e seg.

Non è nostra intenzione tornare, nella funzionalità dello schema che ci sembra valida, alla discussione sui *topoi* della poetica pirandelliana.

Da questo punto di vista però si può tentare una scomposizione in sezioni narrative più sistematica di quanto si sia fatto finora: l'idea portante è che Pirandello abbia assimilato le conclusioni, o parti di esse, di FMP e UNC, alla funzione extra-narrativa che hanno gli intertitoli. Se infatti ci poniamo in FMP all'altezza del capitolo XVIII, Capoverso 575, (dove, giustamente Mazzacurati parla in nota della presenza di una sorta di autoparodia) notiamo che il cambio del fronte temporale, da Mazzacurati sottolineato solo per l'ambivalenza dell'espressione a mò di epitaffio *io sono il Fu Mattia Pascal*, sia già attivo con il passaggio da un passato prossimo e remoto, con cui si registrano gli ultimi incontri di Mattia ancora in bilico sul suo passato, ad un passato prossimo di consuetudine:

*Abbiamo discusso a lungo insieme sui casi miei, che invece di riferirsi ad una circostanza precisa indica piuttosto una consuetudine, fino all'uso manifesto di un presente che sembra fissare il personaggio in uno spazio esterno alla narrazione in cui, finalmente, la distanza dalla consapevolezza del suo autore diventa veramente minima: egli mi dice, io gli faccio osservare, mia moglie è di Pomino, non saprei proprio ch'io mi sia, mi reco a vedermi morto.*

Dall'amplificazione di analisi che del processo di frammentazione dell'io è operata in UNC, si genera ovviamente quella dello spazio meta-narrativo: poche righe sono dedicate ancora ad Anna Rosa e poi si dà la stura al ragionamento filosofico esistenziale. Qui, pur ritenendo valida la traccia esegetica di Mazzacurati, che cerca di spiegare minutamente il significato delle diverse immagini, ci sembra che proprio l'affollarsi di pure immagini, dove persino l'uso dei verbi sembra un incidente dovuto alla incapacità del linguaggio umano di adattarsi alle cose, indichi il superamento dello spazio narrativo, l'intenzione dell'autore di manifestare che non solo la vita non conclude, e quindi non è contenibile in un romanzo, ma che la vita non ha neppure la misura cui possono tendere i pensieri umani.

In quanto pertinenti uno spazio meta-narrativo, intertitoli e conclusioni dei romanzi possono essere quindi funzioni equivalenti.

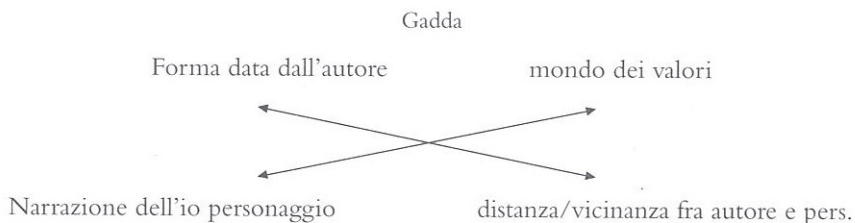
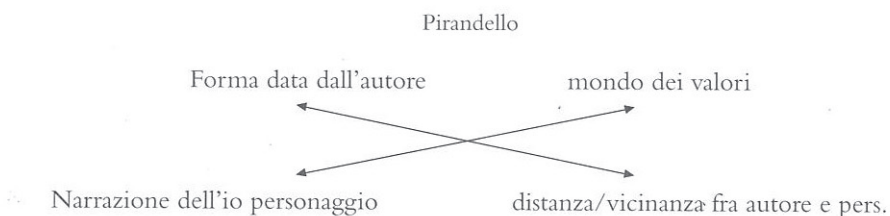
È nostra intenzione provare a sperimentare la speculare ed opposta applicabilità di questo canone critico ad un modello «eccentrico» ed eslege, per più motivi, nel panorama del romanzo italiano del Novecento. L'autore è Carlo Emilio Gadda: il fronte di analisi, la sua *Cognizione del dolore*.

L'istanza critica sottesa è la seguente: che rapporto di distanza e specularità tra autore e personaggi esiste in un universo narrativo diverso da quello pirandelliano, dove gli spazi statutari di extratesto sono piuttosto

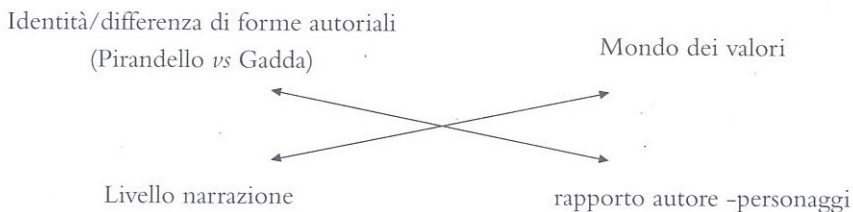


pianificati? È possibile ravvisare dei momenti di vero «slittamento» delle sequenze narrative nella direzione di spazi in cui gli assunti dell'autore sospendano o assolutizzino l'azione, orientandola alla riflessione o alla previsione di quanto avverrà successivamente?

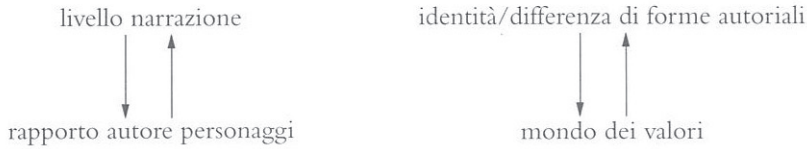
L'obiettivo, una volta messi in parallelo i due universi semantici autoriali



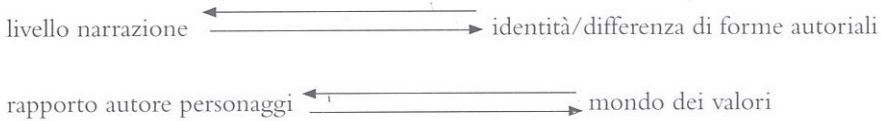
è verificare se sia possibile ottenere quest'altra relazione, ponendo specularmente una sull'altra le forme coincidenti:



Il modello di analisi così instaurato tra le tre opere consente lo spostamento sul terreno della poetica e della visione della vita dei due autori. Infatti, ruotando di sessanta gradi in senso orario il modello dal campo «mondo dei valori», lo schema di analisi si configurerà secondo una corrispondenza tale da stabilire come dal livello della narrazione derivi il rapporto dell'autore con i suoi personaggi; quindi come dalla differente distanza dell'autore e dal suo differente lessico derivi il suo mondo dei valori;



e infine come queste differenze si possano ulteriormente mettere in rapporto fra loro per confrontare scrittori diversi



Nel saggio introduttivo di Gianfranco Contini, che accompagna la *Cognizione* fin dalla prima edizione<sup>3</sup>, il critico, cui va sicuramente il merito di aver aperto il fronte dell'attenzione della critica letteraria italiana sullo scrittore, mira a collocare il romanzo nell'ambito della tradizione del *pastiche* linguistico, delineando un panorama di collegamenti con altre esperienze di scrittori di grande precisione, con il risultato di un'analisi a tutto tondo di un settore della letteratura italiana del Novecento a torto spesso trascurato.

L'analisi di Emilio Manzotti<sup>4</sup>, centrata sul titolo quale sonda conoscitiva dell'arcipelago della scrittura gaddiana, ha il pregio di riportare in superficie tutti i modelli letterari che agiscono come detriti in fermentazione ed energie da distillare nella scrittura della *Cognizione*. Federico Bertoni<sup>5</sup>, d'altro canto, rilegge il substrato semantico gaddiano alla ricerca degli archetipi fondanti della psiche dell'autore. Particolarmente rilevanti appaiono al critico le parti in cui viene riportato sulla pagina il pensiero della madre e del figlio. Queste riflessioni coincidono con una sorta di descrizioni<sup>6</sup> «commentate», che risultano già ad una prima lettura molto funzionali al nostro assunto, in quanto al loro

<sup>3</sup> Per prima edizione intendiamo la prima edizione in volume *La Cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963.

<sup>4</sup> E. MANZOTTI, *La cognizione del dolore*, in *Letteratura Italiana Einaudi-Le opere vol.IV tomo II-La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996.

<sup>5</sup> F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, PBE Nuova Serie, Torino, Einaudi, 2000.

<sup>6</sup> Vale la pena riportare, a titolo di bagaglio critico, la definizione che Genette fornisce della descrizione: *la narrazione si interessa di azioni o di eventi considerati come puri processi... la descrizione invece, indulgiando su certi oggetti o esseri colti nella loro simultaneità, e anzi considerando i processi stessi come spettacoli, sembra sospendere il corso del tempo e contribuisce a dilatare il racconto nello spazio*. G. GENETTE, *Figure II - La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1985, p. 3.

interno la distanza tra autore e personaggi sembra rifrangersi e specchiarsi, ed in alcuni tratti addirittura essere annullata:

*dalla terrazza, nelle sere d'estate, ella scorgeva all'orizzonte lontano i fumi delle ville<sup>7</sup>, che immaginava popolate, ognuna, della reggiora, col marito alla stalla, e dei figli. Le ragazze, a frotte, tornavano dall'opificio, telai, o incannatoi, o bacinelle di filanda: biciclette avevano riportato i garzoni dall'incudine: o erano rivenuti dietro il padre con dondolanti buoi dal campo, ed egli reggeva e raffrenava pel timone il suo carro basso, a brevi sponde inclinate ed aperte con piccole ruote dagli assali unti e taciti, ricolmo dell' avere e del lavoro, dei fusti e dell'erbe: sul cui monte posavano come dimenticate le stanche falci, nell'ombre di sera.*

*Prole rustica venuta senza numero dal lavoro al fuoco, a un cucchiaino: alle povere scodelle slabbrate che ne rimeritavano il giorno.....*

*Prole rustica, leva del perenne pane: crescessero, amassero. Si considerava alla fine della sua vicenda. Il sacrificio era stato consumato. Nella purità; di cui solo Dio è a conoscenza. Si compiaceva che altri ed altre avessero a poter raccogliere il senso vitale della favola, illusi ancora, nel loro caldo sangue, a crederla verità necessaria. Dall'orizzonte lontano esalavano i fumi delle ville. Di lei nessuno avrebbe più recato lo spirito, o il sangue, nei giorni vuoti.<sup>8</sup>*

*Il figlio, dal terrazzo, rivide quegli anni: la gente: alberi e monti, campane arrovesciate a menare il torrione della gloria. Donde sacre onde nei timpani, come acqua lustrale secondo l'opinione poetica dell'abate Zanella; e gli parve impossibile che la sua vita fosse venuta filmandosi di un simile schiocchezzaio.<sup>9</sup>*

Federico Bertoni si sofferma sulla capacità di Gadda, a proposito di

---

<sup>7</sup> Nella ricerca bibliografica pur aggiornata che si è cercato di mettere in campo, non si è trovato alcun riferimento critico alla derivazione di questo *incipit* descrittivo dal verso finale della Bucolica I: *et iam summa procul villarum culmina fumant/maioresque cadunt altis de montibus umbrae*. Eppure, al di là dell'evidente «aura» del *genius loci*, che fa delle ville fumanti una caratteristica ineludibile del paesaggio brianzolo, il riecheggiamento virgiliano appare certo anche perché non è isolato nel contesto della descrizione, ma viene svolto almeno attraverso due procedimenti retorici; la citazione all'*incipit* della descrizione a cui fa da *pendant* la citazione alla fine dell'inserito descrittivo, quasi a delineare una struttura ad anello; nonché l'uso dell'*amplificatio*, per cui nella reiterazione della frase si trova il verbo *esalavano*, mentre il verbo vettore *scorgeva* presente nella prima citazione è eliminato, e la figura è assorbita totalmente nel paesaggio, divenuto a sua volta dimensione allegorica.

<sup>8</sup> *La Cognizione del dolore*, ed.cit., paragrafo I parte II, p. 136.

<sup>9</sup> *Ivi*, ed. cit., paragrafo IV parte II, p. 204.



queste descrizioni e di altre che riporta, di operare una frantumazione del paesaggio e dei suoi elementi dinamici; poco sottolineati appaiono invece altri aspetti, quali l'uso di metafore di straordinaria quanto criptica efficacia.

I caratteri di Gonzalo e della madre sono opposti fra loro, ambivalenti e complessi; tuttavia le due descrizioni si fondano sulla metafora cristiana del sacrificio e dell'espiazione con al fondo il simbolo dell'acqua, elemento di rinascita, di vita nuova. L'immagine lustrale, anche se può apparire paradossale a Gonzalo, e figlia di una cultura non condivisa, si presta ad una lettura metatestuale (si pensi come anche le terre di Brianza siano elementi in emersione da un paesaggio liquido e lacustre) e diventa il segno della presenza dello scrittore-medium. Che scompone e riunifica, sconvolge e riadatta a un senso altro, parallelo e concomitante con il senso originario.

Un solo brano «descrittivo» di Pirandello servirà da cartina di tornasole:

*l'ospizio sorge in campagna, in un luogo amenissimo. Io esco ogni mattina, all'alba, perché ora voglio serbare lo spirito così, fresco d'alba, con tutte le cose come appena si scoprono, che sanno ancora del crudo della notte, prima che il sole ne secchi il respiro umido e le abbagli. Quelle nubi d'acqua là pese plumbee ammassate sui monti lividi, che fanno parere più larga e chiara, nella grana d'ombra ancora notturna, quella verde plaga di cielo.*<sup>10</sup>

E quindi, in via di conclusioni provvisorie

1. La capacità di descrizione di Pirandello parte dal personaggio che dice *io* per dissolversi nella Natura, come se questa, nel suo essere completamente distante dal personaggio, finisse per ribadire la condizione di estraneità dell'uomo nel mondo, con l'unica necessaria conseguenza, ed orizzonte escatologico in senso lato, del dissolvimento dell'uomo incapace di darsi una definizione in una Natura sempre mutevole eppure sempre uguale a sé stessa.

Nella descrizione gaddiana, invece, è la Natura a scomporsi a seconda dello sguardo-vettore di chi la osserva; eppure la scrittura sfrangiata di Gadda la controlla continuamente, la riunifica, sicché essa diviene l'unico orizzonte semantico che presiede all'esperienza. Quel paesaggio, e non un altro, è il connotato visivo dell'esperienza esistenziale dei personaggi.

<sup>10</sup> *Uno, nessuno e centomila*, ed. cit., libro VIII Capitolo IV. La digressione sul paesaggio, finemente analizzata nelle note da Mazzacurati con puntuali imandi anche al *Fu Mattia Pascal*, ha la funzione di accompagnare e veicolare il processo di scomposizione dell'io del personaggio. Ad avvalorare la funzione degli intertitoli, si noti che ci troviamo nel paragrafo che *Non conclude*.

2. Ne consegue, a livello di *soglie*, se ci è consentita la definizione di Genette, che la struttura degli intertitoli pirandelliani tende continuamente ad infittire la metatestualità e il dialogo tra personaggio, autore, e lettore ipotetico; laddove le strutture gaddiane, che a prima vista sembrano svolgersi con coerente semplicità, rivelano a nostro giudizio un'attenzione combinatoria non casuale, che proviamo a condensare nello schema che segue

## PARTE PRIMA

Paragrafo I	Paragrafo II	Paragrafo III	Paragrafo IV
Incipit storico-cronologico <i>In quegli anni, tra il 1925 e il 1933....</i>	Incipit di descrizione paesaggistica con focalizzazione iniziale su un solo elemento e poi digressione di natura botanica <i>Al passare della nuvola, il carpino tacque</i>	La visita del medico. Campo semantico medico scientifico in cui si inseriscono squarci di descrizione del mondo esterno e una significativa descrizione interna del ritratto dell'antenato <sup>11</sup>	Il dialogo tra il medico è mediato dalla descrizione del paesaggio

## PARTE SECONDA

Paragrafo I	Paragrafo II	Paragrafo III	Paragrafo IV	Paragrafo V
Incipit con focalizzazione sulla figura della madre sola nella casa caratterizzata da frequenti flash-backs e dalla figura retorica della tripla anafora <i>Vagava, sola, nella casa</i>	Il figlio compare in un paesaggio notturno caricato di simbolismi di natura astrologica <i>L'alta figura di lui si disegnò<sup>12</sup> nera nel vano della porta - finestra</i>	Tematicamente capitolo centrale del libro. La risoluta affermazione iniziale è mediata da squarci lirici di paesaggio, volutamente antitetici <i>Nessuno conobbe il lento pallore della negazione... ...Occhi e riccioli di bimbi nei sereni giardini</i>	Ancora i pensieri di Gonzalo, che alla fine del paragrafo uscirà di scena, sono inseriti in un paesaggio singolarmente in sintonia con il suo animo <i>Il figlio, sul terrazzo, deposto il vassoietto sul piastrino della balaustra prese con gli occhi alla tristezza dei colli a sorbire il caffè...</i>	L'unico paragrafo in cui cambia il punto di vista, non più della madre o del figlio, ma delle due guardie notturne, deputato a creare la struttura da finale giallo <i>I due cugini assoldati per la notte dal Cav. Trabatta</i>

<sup>11</sup> La descrizione del ritratto del generale Pastrufacio ci sembra un inserto manzoniano di grande efficacia, ispirato, ma con gusto tutto gaddiano, al momento in cui Don Rodrigo si trova di fronte ai ritratti degli antenati. Gadda opera una metafora rovesciata straordinaria: l'ingegnere rimira il ritratto, austero, freddo e in penombra dell'antenato proprio mentre si trova in una situazione di malattia fisica e morale che sembra evocare il disagio spirituale di Don Rodrigo di fronte a *un suo antenato guerriero, terrore de' nemici e de' suoi soldati, torvo nella guardatura, co' capelli corti e ritti, co' baffi tirati...* in A. MANZONI *I Promessi Sposi*, cap.VII.

<sup>12</sup> L'uso del verbo «disegnare» fa emergere la figura del personaggio dallo sfondo ed



3. Tali osservazioni servono a ribadire come la scrittura di Pirandello sia intesa ad un obiettivo di pura visione teatrale; la vicenda di FMP e di UNC può essere elevata a rappresentazione ad uso di uno spettatore ideale nel suo complesso; la scrittura della *Cognizione* è un processo a complessità crescente, i cui singoli fotogrammi si rivelano solo *nel testo stesso*, possono acquistare autonomia dai personaggi e, nelle descrizioni «commentate» in particolare, finiscono per avvalorare una dinamica secondo cui il vero centro focale sembra continuamente spostarsi dall'effettivo oggetto dello sguardo alle impressioni del soggetto che guarda.

Il paesaggio viene inteso e trasferito sulla pagina come un mezzo di «alleggerimento» del discorso e di fluidità della scrittura, un ideale luogo a gravità zero, dove si rende percepibile il nesso tra l'uomo e il corso del suo destino.

Descrizioni e titoli gaddiani, intertitoli e descrizioni pirandelliane assurgono quindi ad ideali punti di convergenza intono ai quali si struttura la forma narrativa. Tuttavia, per i capitoli pirandelliani e anche per quelle espressioni che abbiamo visto, il polo di tensione tende fuori, verso la scena; mentre per *l'ingegnere*, nelle digressioni e negli «anticipi» al testo si tende ad annullare il discrimine tra narratore e personaggio nel registro di una polifonia e di una pluralità di piani complementari di dissolvenza (diremmo proprio in senso cinematografico) paesaggistica, i cui connotati si potranno ritrovare in Pavese e negli scrittori del Neorealismo.

Il sistema speculare rovesciato proposto all'inizio, quindi, può validarsi e trovare realizzazione solo a patto che si ribadisca la differente distanza del retroterra autoriale rispetto ai personaggi.

Pirandello pone tra sé, Mattia e Moscarda l'argine invalicabile di una scena *in fieri*; mentre nel continuo scambio prospettico, e proprio in forza della complessità della scrittura e dell'espressione, ci sembra che Gadda operi un'osmosi così pressante con i personaggi della *Cognizione* da essere loro, in particolare nei momenti di «distensione» della scrittura.

Alienazione, incomprendibilità, articolazione problematica dei registri linguistici rischiano allora di apparire degli stereotipati *cliché* se non si considera l'inversione delle coordinate della realtà propria del

---

è notevole come il quadro sia iniziato al termine del paragrafo precedente nel segno della figura retorica della sinestesia: d'improvviso, nell'aria vespertina di settembre oggetto del suo sguardo, la madre sente il fischio del treno e quindi il figlio si disegna sulla porta.



romanzo<sup>13</sup> come espressione di un soggettivismo, e di un'adesione all'io dei personaggi e al loro vissuto, forse non più verificatasi nel Novecento, e che proprio nel confronto con Pirandello può avvalorarsi a contrasto.

Come si può verificare nella descrizione iniziale del *Serruchon*, che si vuole citare come epilogo cercando di vagliare lo straordinario bagaglio di figure retoriche di cui Gadda si serve:

*Il Serruchon, da cui prende nome l'arrondissement (spagnolismo) come dal più cospicuo dei suoi rilievi, è una lunga erta montana tutta triangoli e punte, quasi la groppa-minaccia del dinosauro (similitudine): di levatura pressoché orizzontale salvo il giù e su (antinomie spaziali) feroce di quelle cuspidi e relative bocchette, portelli del vento. Parete altissima e grigia incombe improvvisa sull'idillio, con cupi strapiombi: e canaloni, fra le torri, dove si rintanano fredde ombre (sinestesia) nell'alba, e vi persistono, coi loro geli, per tutto il primo giro del mattino. Dietro nere cime il sole improvvisamente risfolgora: i suoi raggi si frangono sulla scheggiatura del crinale e se ne diffondono al di qua verso il Prado, scesi a dorare le brume della terra, di cui emergono colline, tra i velati laghi (metafora).*

*Qualcosa di simile, per il nome e più per l'aspetto, al manzoniano Resegone.*

(l'inserito citato presenta la figura retorica della reticenza; ma Gadda gioca molto con questa figura e la rovescia, perché prima sembra negare il rimando geografico, poi addirittura esprime il *nomen loci*) *Ivi alcuna più ardita torre (con mattutine campane) lacera (verbo costruito con sinestesia, perché è la mole fisica della torre e insieme il suo suono ad emergere dalla nebbia) il velo dorato delle nebbie (metafora in corrispondenza con la precedente); il vapore, un biocolio bianco (allitterazione in B), dilunga in un filo; si smarrisce; sibila (allitterazione in S) per lontani rimandi tra le colline, e rigiri (anastrofe); porta la stipata, nera folla (metafora collettiva) degli uomini poveri (struttura a chiasmo: aggettivo+aggettivo+nome +nome + aggettivo) che ne traboccano verso gli opifici e le fabbriche o, sul poco fiume, il maglio.*

Gadda non ha bisogno di chiudere i suoi personaggi nella «stanza della tortura» pirandelliana, secondo la celebre definizione di Giovanni Macchia; al filtro della sua soggettività, la parola prende corpo tra resoconto del vissuto trascorso, sogno e psicodramma del presente, suggestione del futuro, ad evocare, con Montale, la vita come *scialo di triti fati / vano più che crudele*.

<sup>13</sup> A questo punto vale la pena di ricordare la bellissima espressione di Umberto Eco, che potrebbe assurgere a metafora interpretativa ideale soprattutto della *Cognizione*: *i segni letterari possono essere un'organizzazione di significati che, anziché servire a designare un oggetto, designano istruzioni per la produzione di un significato*. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990, p. 21.

## LE TRE ANIME DI CARMINE ABATE

La minoranza *arbëreshe* è costituita da centomila persone suddivise in cinquanta piccoli comuni del Sud Italia, tra cui Carfizzi, o Karfici, nel Crotonese.

È qui che il 24 ottobre 1954 è nato Carmine Abate, uno dei massimi esponenti della *Ausländerliteratur*, un movimento letterario fiorito nella Germania Federale nel 1980, intorno alla *Polikunst*, un'associazione di *Gastarbeiter*, lavoratori ospiti, con una particolare vocazione artistico-letteraria.

Abate può essere considerato un figlio dell'emigrazione; suo padre, infatti, emigrò in Francia, prima ancora che in Germania, nel 1958, quando lui aveva appena quattro anni. L'assenza della figura paterna segnerà in modo indelebile l'infanzia dell'autore, la cui educazione sarà affidata a sua madre, Eugenia, e al vicinato (*gijtonia*), che nella comunità *arbëreshe* è considerato parentela allargata.

È in questo ambiente socioculturale che il giovane Abate inizia a sviluppare quella che Gino Chiellino chiama «memoria biculturale» e ad incontrare le prime difficoltà nell'esercitare il diritto ad un'istruzione democratica.

La costrizione al pendolarismo per frequentare la scuola media, il proseguimento degli studi e l'auspicata scalata socioculturale voluta a tutti i costi dal padre saranno argomenti fondamentali per «confezionare», a distanza di anni, il suo racconto pubblicato in tedesco con il titolo ossimorico *Das ferne nahe Idol*<sup>1</sup>, inserito in antologie e nella raccolta *Den Koffer und weg!* (Kiel, Neuer Malik, 1984) prima di confluire insieme ad altri editi e inediti in *Il muro dei muri* (Lecce, Argo, 1993).

<sup>1</sup> *Il vicino idolo lontano*, nell'edizione italiana *L'Idolo lontano lontano*.

Questa raccolta di racconti in tedesco segnerà l'ingresso ufficiale di Abate nella *Minderheitenliteratur*<sup>2</sup>. Contestualmente inizieranno i suoi primi esperimenti di plurilinguismo, che saranno poi riproposti nei corrispondenti testi in edizione italiana.

È questo il caso de *L'idolo lontano lontano*, testo in cui «la scrittura è modulata sul racconto favolistico o meglio sul racconto mitico; mitica è la figura del padre»<sup>3</sup>.

Infatti, dopo una contestualizzazione socioambientale come incipit, è sulla figura paterna che s'incentra l'intera storia, esemplificativa del «percorso narrativo» intrapreso dall'autore:

Quando ero bambino, le strade al mio paese erano ancora ciottolose e più in là, dove finivano i vicoli stretti e le case decrepite e calde, l'erba divorava i burroni e così le ortiche e i fichi selvatici. Di giorno esploravo con gli altri bambini del vicinato i dintorni del mio mondo e, chissà perché, era sempre primavera inoltrata con l'afa come al solito corposa e la paglia ammucchiata davanti alle stalle. Poi le mamme, poco prima che il sole sparisse dietro il Ciccotto, ci chiamavano in coro: «Vittò eja Carminù eja Mariù eja». E noi, dopo l'ultima lotta sulla paglia, sudati e cotti al sole, andavamo a casa con le ginocchia sporche e graffiate [...]. E lui, mio padre, seduto accanto a me, mi dava un pizzicotto affettuoso. [...] Dopo cena andava al bar [...]. Si stava fuori fino a quando le due cicale del palo della luce smettevano di cantare. Conoscevamo il rumore dei passi di nostro padre, mia sorella ed io, e ci affrettavamo ad aprirgli la porta. «Ahi i piscanelli!» ci diceva abbracciandoci. «Mi avete aspettato anche stasera?» E ci dava le caramelle che aveva vinto a carte e la buona notte (pp. 11-12).

Questa introduzione rappresenta un mondo contadino in cui la famiglia di tipo patriarcale costituiva veramente il nucleo fondante dei valori etico-sociali che favorivano la coesione e il rispetto delle norme comportamentali.

È in questo quadro neorealista che si inserisce il racconto autobiografico di Carmine Abate, storia comune a tanta gente del Sud. Significativa è la sensazione che prova l'autore nel rievocare alcuni episodi:

Non come un sogno, ma come un vecchio film in bianco e nero: così si alternano le immagini sfocate della mia infanzia (p. 12).

<sup>2</sup> «Letteratura delle minoranze»; questa e le altre traduzioni nelle note a piè di pagina sono mie.

<sup>3</sup> S. MARTELLI, *L'identità plurale nella narrativa di Carmine Abate*, in Atti del convegno su «Le lingue dello straniero», Fisciano, 6-7 aprile 2000, Napoli, Liguori, 2003, p. 100.



Sono immagini che scorrono a ritroso nel tempo e si fermano al periodo in cui l'autore aveva quattro anni, cioè al momento della prima emigrazione di suo padre il quale, andando a lavorare «[...] sottoterra in un paese lontano lontano [...]», lasciò un vuoto che sua madre cercava di colmare raccontandogli «[...] le uniche due favole che sapeva, quella del piccolo cece e quella di Jugallo [...]» (p. 13).

*L'idolo lontano lontano* sembra un sussidiario scolastico per via dei continui riferimenti geografici e socioantropologici, spesso affidati ad un «noi narrante» in discorso diretto:

[...] sulla carta geografica appesa al muro, [...] ognuno di noi cercava la città del proprio papà e ne trapuntava il nome di rosso: Ludwigshafen Amburgo Francoforte Colonia... [...]. «Lo sapete, signora maestra, che Amburgo è la seconda città della Germania e ha un porto enorme sulla riva dell'Elba, a cento chilometri dal mare?» [...]. Sapevamo mille piccole cose sulla Germania, noi, i figli dei germanesi (p. 14).

Il ritorno del padre per le feste di Natale diventa il più atteso evento dell'anno, non solo perché Natale è ovviamente sinonimo di regali, ma anche e soprattutto perché in tale occasione si richiude il cerchio familiare rimasto aperto durante l'assenza del capofamiglia. Ma tale è la gioia per il ricongiungimento da trasformare il «mito» in miraggio:

Mi svegliai di soprassalto nel cuore della notte, più volte, con la paura che quell'ombra nel letto della mamma, accanto al mio lettino, non fosse mio padre. E se lo avesse ucciso? [...]. Poi mi facevo coraggio e lo chiamavo con un filo di voce: «Papà, papà...» nessuno mi rispondeva, né il papà, né lo sconosciuto. [...] Lui era troppo stanco per sentirmi. I giorni successivi scorrevano tranquilli [...] (p. 15).

In questa prima parte del racconto la prosa scorre in modo abbastanza fluido anche grazie ad un lessico che è quello quotidiano, familiare, del piccolo paese di Carfizzi, luogo emblematico di una comunità agropastorale di origine *arbëreshe* della Calabria, in perenne lotta per la sopravvivenza non solo fisica, ma anche morale e culturale. L'io narrante non è un semplice testimone, bensì il protagonista quasi assoluto, circondato da figure familiari di contorno.

In questo racconto emerge anche una caratteristica tipica dei personaggi di Abate: la grande determinazione che sfocia spesso in caparbia. Lo dimostra la confessione del padre, tesa ad aumentare l'autostima del figlio:

Un giorno ho giurato che se avevo un figlio non doveva fare il bracciante sotto padrone, né il terragerista. L'ho giurato. Non importa se ora sudo sangue sotto i tedeschi: tu stai studiando (p. 20).

Si tratta di un giuramento che, reso con quella frase ipotetica costruita con l'imperfetto indicativo in luogo del congiuntivo e con il termine «terragerista» attinto da *I Germanesi*<sup>4</sup>, dà credibilità al personaggio.

Denso di significato è l'amaro epilogo costituito dal momento dell'approdo del figlio nella città anseatica:

Essere il primo non mi era servito, non serve a niente essere i primi, meno che niente essere i primi tra gli ultimi. Partii anch'io [...]. Mi svegliai ad Amburgo. [...] «E tu che fai qui?» Chiese smarrito, come chi presagisce un mare di guai. [...] «Credi che qua è la Merica? [...] Devi sudare sangue, devi. Ho lavorato una vita per te. [...] Che cosa è servita la mia emigrazione, eh? Che cosa, di, che cosa?». [...] Di fronte a lui non c'ero io, il figlio, ma la prova vivente del suo fallimento. [...] «Domani riparti col rapido delle otto [...] perché l'emigrazione è come una malattia inguaribile e una volta presa non te la toglie più di dosso». Lo guardai per qualche attimo negli occhi. [...] Eccoli lì, il mio vecchio idolo, malato di emigrazione, vicinissimo, che avrei potuto distruggere, volendo. Finalmente vicino. E dal letto [...] lo rassicurai con un filo di voce: «Domani torno. Domani...» (pp. 20-22).

Il padre rappresenta la figura primigenia da cui si dipartono quasi tutte le storie della produzione letteraria di Abate. In questo caso, egli simboleggia, allo stesso tempo, un passato di miseria, un presente di sacrifici e privazioni e un futuro di speranza e di riscatto. Una speranza che, come si è visto, si stava infrangendo nel momento stesso dell'apparizione improvvisa, inaspettata del figlio nella casa-baracca di Amburgo, contrassegnata dal disagio, dallo smarrimento, dal disappunto del genitore. Poi il figlio diplomato – metafora dell'«emigrazione intellettuale» – riparte per l'Italia, ma l'espatrio forzato è solo rimandato, perché ai personaggi di Abate non è consentito di spezzare il circolo vizioso dell'emigrazione. L'autore stesso è passato attraverso questa esperienza.

La discriminazione razziale è sicuramente uno dei fenomeni collaterali più odiosi ed esecrabili legati all'immigrazione. Tale aspetto non poteva

<sup>4</sup> C. ABATE, M. BEHRMANN, *I Germanesi. Storia e vita di una comunità calabrese e dei suoi emigranti*, Cosenza, Pellegrini, 1986; ediz. orig. tedesca: *Die Germanesi. Geschichte und Leben einer süditalienischen Dorfgemeinschaft und ihrer Emigranten*. Mit einem Nachwort von Norbert Elias, Frankfurt / Main, Campus Verlag, 1984.

certo sfuggire ad Abate che, in questo breve racconto, ci fornisce una testimonianza viva, forse reale, di un episodio di razzismo gratuito in cui, come al solito i «personaggi sono uomini e donne in presa diretta, attraverso quel grande crogiuolo di mondi che è la Germania riunificata, con la questione attualissima delle 'differenze', del loro difficile convivere, fatto di scariche elettriche e di fascinazione, di reciproca diffidenza e di tentativi, sempre precari, di saldatura»<sup>5</sup>:

Mi aveva abbordato all'ingresso del Milly Vanilly. «Hai roba?» così a bruciapelo. E io: «Roba? Non conosco neanche il colore della roba che mi chiedi.» Non mi piaceva quel locale. Già due volte un *barbarossa* grande e grosso, che spesso ne controllava l'entrata aveva sbarrato il passo a me e al mio amico Vittorio: «Niente stranieri qui, mi dispiace!» [...]. Ma io, testardo come un mulo, insistevo: dentro, per scoprire che forse non tutti al Milly Vanilly erano bastardi (p. 23).

Per descrivere le difficoltà di comunicazione dell'emigrato, Abate gioca timidamente la carta del plurilinguismo:

Nessuno mi notava o forse sì. Pronunciavo solo le parole «*Bier*» e «*Bitte*» quando pagavo, e il cameriere (magari italiano come me) rispondeva «*danghe*». La bionda si era seduta accanto a me e aveva accettato volentieri il tè che le avevo offerto. «Ti avevo preso per un tunisino, scuro e riccio come sei... pazienza!» aveva detto [...] (p. 23).

Abate punta il dito contro i pregiudizi individuandoli non solo in ambienti xenofobi, ma anche nelle istituzioni. In questo caso, il confine tra verosimiglianza e verità è molto labile:

Dunque, la biondina occhispendi doveva ragionare all'incirca così: poiché conosco già un tunisino che spaccia droga ed è riccio e scuro, tutti i tunisini spacciano droga e tutti quelli ricci e scuri sono tunisini. [...] La biondina muoveva le mani con arte: la sua forza espressiva era accentrata tutta nelle mani. Gli occhi erano spenti, voglio dire senza luce, senza vita, assenti. [...] All'improvviso quattro grosse mani mi bloccano sulla sedia. «Venga un momento con noi, polizia!» Mi disse uno dei due uomini mostrandomi un distintivo. [...] Controllarono il passaporto; poi mi chiesero increduli: «Lei è italiano?» «Sì perché?» E mentre si allontanavano: «Ci scusi, l'avevamo scambiata per un tunisino» (pp. 24-26).

In questo breve racconto di denuncia sociale emergono ancora pochi elementi significativi dal punto di vista lessicometrico: due vocaboli

<sup>5</sup> S. GENSINI, *Il difficile convivere*, in «Lettera dall'Italia», n. 38, Roma, Treccani, 1995.



tedeschi, «Bier», «birra», «Bitte», «prego» e uno germanese, «danghe», «grazie».

Notevole, invece, mi sembra il dato umano offerto con maestria attraverso il dialogo tra i due sconosciuti, ciascuno rinchiuso nella propria gabbia di emarginazione, l'una di tossicodipendente, l'altra di emigrato. Un'emarginazione che è sinonimo di spaesamento, ma anche di *Entfremdung*, «straniamento».

E proprio il titolo *Gabbie*, non casuale, emblemizza perfettamente l'estraniamento a cui vanno incontro gli emigrati nel momento in cui si tramutano in «Germanesi» ed assumono dunque quello *status* sociale per il quale non diventano tedeschi in Germania e non sono più considerati italiani in Italia.

Il racconto è «giocato su un duplice registro fra il surreale e l'estrema concretezza dei dettagli»<sup>6</sup> e ha come protagonista Zu<sup>7</sup> Pietro, un emigrato calabrese della prima generazione, che dopo tanti rimandi ha perso ormai ogni speranza di poter ritornare definitivamente al suo paese, dopo ben ventiquattro anni di «esilio». Tanta è la sua voglia di autoemarginarsi che, un bel giorno, decide di recidere ogni legame con i compaesani e, per nascondersi, inizia l'attività di allevatore per hobby. Infatti, sul filo del nonsenso

[...] al *Fischmarkt* aveva acquistato tre conigli, tre galline e un gallo, e, per non destare l'ilarità della gente nel pullman, li aveva trasportati in taxi, pagando per il trasporto più di quanto avesse pagato per l'acquisto (p. 116).

Poi il pessimismo di Abate produce un raro esempio di scoramento, sfociante talvolta in un processo di alienazione che matura nell'emigrato il quale, per varie cause, non riesce ad integrarsi nella società ospitante. In questo caso egli si estrania autoisolandosi e identificandosi con gli animali che tiene nelle gabbie:

Zu Pietro accumulava tante di quelle uova bianche e scure che certe sere, la baracca sembrava un angolo di supermercato. [...] Poi, però le uova sparivano come per incanto. Dove andassero a finire, Saverio lo aveva scoperto per caso un venerdì pomeriggio: arrivato con molto anticipo, aveva visto lo zio deporre con cura le sue uova nel bidone della spazzatura [...] (p. 42).

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> «Zu» è una forma dialettale calabrese della parola «zio». Con variante vocalica essa è usata in altre aree geografiche meridionali e comunque rappresenta una forma di rispetto verso uomini anziani.

Quello di Zu Pietro è qualcosa di più di un comportamento anomalo, irrazionale; la sua «arte dei pazzi» prelude a qualcosa di tragico, di funesto. Infatti, se alle uova deposte tra la spazzatura associamo il significato biopsicosimbolico di origine della vita si intuisce subito che quell'atto è interpretabile come volontà di annichilimento. E a conferma di questa tesi giunge, purtroppo, il suicidio dello sfortunato protagonista, che «suggella» il suo fallimento gettandosi nelle gelide acque tedesche. Come si è potuto notare, in questa storia, virante dal comico al patetico e poi al tragico, Abate ha usato un registro linguistico medio-basso. Questa tendenza caratterizzerà un po' tutta la sua scrittura.

«In questo collage di storie di vita a disegnare il periplo di un viaggio accidentato e sofferto tra identità e integrazione»<sup>8</sup> non poteva certo mancare la componente erotica, qui ben raffigurata nel racconto *I seni di Lucilla*. Lucilla rappresenta la donna emancipata, colta. Grazie alla sua anagrafe culturale può permettersi di snobbare le opere dei Gastarbeiter:

«Oh no! Non mi parlare di poesie scritte da Gastarbeiter. Saranno i soliti piagnistei... [...] Non mi interessa. No, no... per carità! [...] Io non ho niente a che fare con i Gastarbeiter... vivo in un'altra realtà... incontro gente di un certo livello... soprattutto conosco molto bene il tedesco... non ho niente da spartire con i Gastarbeiter... [...] L'unico Gastarbeiter che conosco sei tu» (pp. 88-89).

Salvo poi rivelarsi agli occhi sorpresi e delusi di Ferdinando, una *Belle de jour* che per pagarsi gli studi si esibisce in un *peep-show* a luci rosse di San Pauli ad Amburgo:

Ferdinando cominciò a intravedere sul letto girevole le cosce lunghe della Girl, il ciuffo di peli neri del pube, la pancia grassoccia, i seni enormi, con i capezzoli grossi come la punta del suo mignolo. [...] Lucilla era lì. E si toccava, come da copione, i seni, le cosce e con la lingua si leccava le labbra; poi si girava e mostrava il culo a tutti quegli occhi allupati. [...] Ferdinando era allibito. Era proprio Lucilla la Peep-Show-Girl. Non era stato un sogno [...] (pp. 110-111).

Scrutando l'universo umano col piglio dell'antropologo e attingendo a piene mani ai dati della realtà intorno a sé, Abate ci ha offerto una morale della favola secondo la quale la conoscenza della lingua del paese di accoglienza può rappresentare «la chiave d'accesso a una società che

<sup>8</sup> S. MARTELLI, *L'identità plurale*, cit., p. 99.

funziona, ricca di mezzi e di opportunità culturali, che ti lascia vivere bene se accetti *in toto* le sue regole e le sue contraddizioni [...]»<sup>9</sup> e che aiuta a superare «il muro dei muri» dell'indifferenza, della diffidenza e della paura quotidiana dell'altro.

*Il ballo tondo*<sup>10</sup> esce nel 1991, dopo la caduta del muro di Berlino, in un momento in cui sulle coste meridionali italiane approdano migliaia di Albanesi in fuga dalla miseria, ripercorrendo le rotte che furono già dei loro antenati, profughi, nel lontano XV secolo. In questo primo romanzo di formazione, che segna l'esordio di Abate nella narrativa italiana, si intersecano mirabilmente elementi mitici e fantastici, koinè e sincretismo. Riacciandosi a *I Germanesi* l'autore racconta *ab ovo* il mondo degli *arbëreshe* di Calabria tra storia e sociologia intrecciandolo con le vicende della famiglia di Francesco Avati, un «germanese» soprannominato il «Mericano» per un presunto viaggio in America, in verità mai effettuato. Del *cast* fanno parte in qualità di coprotagonisti: nani Lissandro, il nonno custode della tradizione *arbëreshe*, al quale è affidata l'educazione di Costantino in assenza del padre; Carmelo Bevilacqua, un insegnante illuminato amante della tassidermia e dell'antropologia, ma attratto soprattutto da Lucrezia, una delle due sorelle di Costantino; l'altra è Orlandina. Poi irromperanno nella trama il rapsodo Luca Rodotà, depositario di un'epoca e di un mondo che va scomparendo sotto l'urto del modernismo rappresentato da Isabella, la bella e sensuale «Romana» che suggellerà la fine della formazione di Costantino prima della morte di nani Lissandro e, con lui, della memoria storica del suo popolo.

Questo *Bildungsroman*, ad un'attenta rilettura, denota una certa simmetria nell'architettura sintattica con *Il muro dei muri* e *La moto di Scanderbeg*. Con essi, infatti, *Il ballo tondo* costituisce anche una trilogia fondata sulle tematiche care ad Abate: ricerca e conservazione della propria identità culturale, salvaguardia della memoria storica del popolo *arbëreshe*, difesa della lingua, delle tradizioni, dei rituali religioso-liturgici etc.

Il difensore di questi valori è rappresentato da nani Lissandro, il quale, evocando il Padron 'Ntoni verghiano, prende in carico Costantino, per supplire all'assenza forzata del Mericano e dar corso al rito di iniziazione, oltre che di formazione. Infatti

<sup>9</sup> S. GENSINI, *Il difficile convivere*, cit.

<sup>10</sup> C. ABATE, *Il ballo tondo*, Genova, Marietti, 1991; II ediz. italiana, Roma, Fazi, 2000; edizioni tedesche: *Ballo tondo-Der Reigen*, Kiel, Neuer Malik, 1993-2000; *Der Hochzeitstanz*, München, Piper Verlag, April 2001. Cito dalla seconda ediz. italiana.



[...] fu il nonno, nani Lissandro, a condurlo alla fiera estiva della Marina, sostituendo anche in questo il Mericano che, dopo la nascita del figlio, era stato costretto ad emigrare in Germania. E così da quel giorno gli occhi di Costantino s'ingrandirono ancora di più, come quando di mattina ci si sveglia da un lungo sonno, inondati all'improvviso da un fascio di luce. Questo fascio di luce era il racconto di nani Lissandro che gli faceva scorgere delle radici storiche e mitiche [...] (p. 13).

I raggi di questa luce, che oserei definire dantesca, illumineranno tutto il percorso formativo di Costantino, costruito all'insegna del ricordo e della continua alternanza di passato e presente, vero storico e *fiction*.

I frequenti tuffi nella storia credo rappresentino delle sollecitazioni della memoria collettiva tese a mantenere vivo il ricordo delle origini. Abate insiste sul tasto della difesa della propria identità nella diversità, minacciata dal modernismo imperante proteso verso l'omologazione forzata dell'altro e la violazione del diritto delle minoranze etno-linguistiche ad un'istruzione democratica e bilingue.

L'autore non teme di sconfinare nel levisimo quando per affrontare proprio il problema della proibizione delle lingue minoritarie, alloglotte, come appunto l'*arbëresh*<sup>11</sup> – messe all'indice durante il regime fascista – ricorre alla figura burbera del maestro Stratigò, anziano *arbëreshe* di Shën Kolli<sup>12</sup>, possibile *alter ego* del maestro Magalone, con cui condivide la cattiveria e lo zelo nel volere a tutti i costi far rispettare la legge, fino al punto di

[...] punire con secche bacchettate sulle mani quegli scolari cui sfuggiva un *gje*, un *qetu*, un *vre* a bassa voce, rivolto a qualche compagno. Il rumore delle bacchettate contro i banchi, quando i bambini istintivamente evitavano i colpi, si sentiva anche nelle altre aule. Ma il maestro ripeteva le bacchettate mancate, sordo ai pianti e alle giustificazioni degli scolari che gridavano: «Mi va la bocca, non l'ho fatto apposta, më vete goja, mi va la bocca!» (p. 25).

A ripristinare i diritti della minoranza albanese, sulla quale aleggia costantemente «l'aquila bicipite», interviene una figura antitetica al maestro Stratigò, così presentato fisiognomicamente da Abate:

<sup>11</sup> Una variante arcaica dell'albanese moderno che Abate, *ex professo*, spiega, con una delle sue efficaci similitudini, alla stampa svizzera di lingua tedesca: «Sie sind wie zwei Geschwister, die in zartem Alter auseinander gerissen wurden und sich nie mehr gesehen haben»; «Essi sono come due fratelli che, strappati l'uno dall'altro in tenera età, non si sono mai più rivisti»; T. BENEDIKTER, «Gjaku, jion, i shprishur rron»: unser vergossenes Blut lebt. Gespräch mit dem Arbëreshe Carmine Abate, in «Pogrom 186», Dezember 1995, Januar 1996.

<sup>12</sup> San Nicola dell'Alto (Cz).

Carmelo Bevilacqua di Belcastro, [...], era un giovanotto roseo e grassoccio, con gli occhiali dalle lenti spesse che gli lasciavano un segno rosso sul naso sudato quando se li levava. [...] Da buon maestro, per prima cosa si volle interessare dell'ambiente socioculturale in cui si trovava a insegnare. Ciò che più lo incuriosiva era Hora in quanto comunità italo-albanese, questione, aspetto, problema, fenomeno [...] da cui non si può prescindere per una corretta impostazione dell'insegnamento dell'italiano inteso in un certo senso come seconda lingua [...] (pp. 26-27).

Questo personaggio, *alter ego* di Carmine Abate, collaborerà con nani Lissandro sino a diventare il vero precettore di Costantino. L'irruzione di quest'uomo colto nella saga innalzerà il registro linguistico e farà assumere al romanzo un positivo valore didattico-informativo. Infatti

[...] lui, *litir*<sup>13</sup> di Belcastro sapeva sugli arbëreshë più di tutti gli abitanti di Hora messi insieme, parroco e altri maestri compresi [...]. E aveva spiegato finalmente che l'Arbëria esiste, eccome! [...]. Arbëria è il vecchio nome dell'attuale Albania, in albanese Shqipëria, il paese delle aquile, appunto, liberatasi nel 1912 dall'oppressione dei turchi. In Italia, però, ci sono decine di paesi in cui si parla l'albanese antico, arbëresh appunto, e questi paesi, che si trovano in Abruzzo, Molise, Puglia, Basilicata, Campania, Calabria, Sicilia, formano la «piccola Arbëria» (p. 49).

La maturazione e i progressi scolastici di Costantino fanno il paio con le velleità amorose del professor Bevilacqua, che non perde l'occasione per unire l'utile al dilettevole, omaggiando Leopardi e manifestando i suoi sentimenti per Lucrezia attraverso un crescendo cromatico atto a realizzare il primo esempio di climax, arma retorica tipica di Abate:

Costantino imparò ad usare il teorema di Pitagora, la bussola, l'atlante, risolse i problemi sui volumi dei solidi e recitò a memoria «Silvia, rimembri ancora / quel tempo, della tua vita mortale», mentre il signor maestro trafiggeva con i suoi dardi focosi il cuore di Lucrezia che impazziva sotto la camicetta di nylon, e te *zjarri i zëmërës*, nel fuoco del cuore, bruciavano emozioni e desideri che si esternavano sotto forma di colori sul suo viso, ora bianco, ora rosa, ora rosso (p. 49).

Il rapporto tra Lucrezia e Carmelo Bevilacqua diventa piuttosto burrascoso dopo un'antipatica contestazione subita da quest'ultimo durante l'inaugurazione del busto di Scanderbeg. A riportare l'armonia tra i due

<sup>13</sup> Latino, italiano (non albanese).

innamorati provvederà il Mericano, tornato all'improvviso dalla Germania. La magia di fissare finalmente la data delle nozze per il Natale dell'anno seguente gli riesce, ma il vecchio, saggio Lissandro, uno dei classici personaggi-guastafeste di Abate che hanno la precisa funzione di aggiungere un pizzico di *pathos* alla trama, afferma:

«È inutile che t'illudi. Questo fidanzamento finirà male». [...] I invitati bevevano alla salute della famiglia Avati e duellavano con grossolani brindisi a rima baciata. [...] Alla fine il Mericano era ubriaco fradicio. [...] Quella sera, a pagarne le spese fu Carmelo Bevilacqua. [...] Al primo schiaffo gli volarono gli occhiali; al secondo gli volò il basco blunotte. E così restò immobile e incredulo, lo sguardo da gufo miope sospeso nel vuoto, a sentire la risata degli altri invitati, fino a quando due bambini gli consegnarono il basco e gli occhiali con una stanghetta rotta (p. 126).

Sono queste le prime avvisaglie della predizione del vecchio, anche se al momento Abate le fa sembrare innocue ricorrendo all'arma dell'ipocrisia:

Il giorno seguente, il Mericano non si ricordava più nulla, ma si fidò del racconto fattogli dalla moglie [...] e chiese scusa al maestro, con grande soddisfazione di Lucrezia. Il maestro rispose da gentiluomo: non si era offeso affatto, disse; [...]. Anzi coglieva l'occasione per ringraziarlo, perché grazie a quello e gli altri conviti aveva ritrovato la sua tranquillità perduta, il calore della gente, cioè il sorriso (p. 129).

In questo, come in altri testi, si rileva la tendenza di Abate a spiegare l'indole dei personaggi o il loro vissuto a trama già abbondantemente dipanata, mediante categorie psicologiche che vanno dalla retrospezione all'introspezione. Nella fattispecie tale procedura è applicata al Mericano per spiegare l'origine del suo soprannome, cumulando lunghe serie di proposizioni coordinate asindeticamente sul modello kafkiano:

Dopo il servizio militare, è andato a Genova per imbarcarsi: il rametto d'ulivo è nella valigia. Appena sceso dal treno si accorge di non avere più il portafoglio con i soldi e il passaporto. [...] E come può imbarcarsi senza biglietto? [...] A Genova nove mesi, nove mesi lunghi come nove anni: con l'intenzione di risparmiare i soldi per l'imbarco, lava i piatti nei ristoranti, dorme alla stazione, lavora al porto, dorme sulla spiaggia, vende sigarette di contrabbando, dorme in pensioncine sudicie. Ma i soldi gli bastano solo per mangiare (p. 130).

In Abate c'è sempre questo continuo alternarsi tra bene e male, tra fortuna e sfortuna, che si rincorrono lungo i destini dei personaggi, spesso



secondo un modello deterministico, ma senza intaccarne l'orgoglio forgiato dall'abitudine alla sofferenza e al sacrificio. Il frequente ricorso alla numerologia potrebbe nascondere un'influenza oraziana; si consideri, a tale proposito, l'ode<sup>14</sup> nella quale è presente un evidente richiamo al valore magico attribuito dagli antichi Caldei ai numeri.

Dopo questo *flashback*, la tanto temuta profezia del nani Lissandro vede, purtroppo, la sua realizzazione e il romanzo si tinge di giallo sconfinando nel genere poliziesco. La causa scatenante è l'annuncio a sorpresa dell'ormai insofferente, annoiato maestro nel corso di un incontro d'amore con Lucrezia:

Quest'estate ho sostenuto un esame al Ministero degli Esteri... una idea che covavo da tempo... mi è andata bene, andrò a insegnare in Somalia... lì c'è gente che ha bisogno di me (p. 137).

Al pianto di lei, il maestro, umiliato ed offeso per la scarsa considerazione delle sue lodevoli iniziative, in una metamorfosi inaspettata, diventa violento. E questa palingenesi dimostra come Abate sia capace di trasformare i suoi personaggi, *in itinere*, per piegarli alle esigenze «contingenti» del romanzo. Anche per Lucrezia vale lo stesso discorso; è in gioco il suo onore e quello della famiglia. Appresa da lei la triste notizia, nani Lissandro, assunto al ruolo di giustiziere, minaccia: «Io l'ammazzo, io l'ammazzo» (p. 139).

La storia subisce, quindi, un improvviso rallentamento di ritmo, un rilassamento che segnala un breve, temporaneo ingresso nel romanticismo:

Quella notte pareva fatta apposta per gli innamorati: nel cielo scintillavano stelle compiacenti e la luna tonda come un melone sorrideva, [...] i grilli, poi! Oh, i grilli canterini invitavano allo stordimento dei sensi. I vicoli scuri erano pregni dei respiri tranquilli di chi in quel momento sognava una notte fatta apposta per gli innamorati; passando sotto le finestre socchiuse si sentiva l'odore dei fiati (p.140).

Dopo questo salto di genere narrativo, *Il ballo tondo* da *Bildungsroman* diventa un vero e proprio *thriller* mozzafiato con tanto di *suspence* alla Alfred Hitchcock e paradossale finale:

Un'ombra si fermò per qualche istante a udire il proprio e altrui respiro sotto la luna e poi riprese a camminare rapida e agile. Salì le scale della casa del maestro. [...]. Più tardi si sentì un gemito [...] e l'ombra se ne tornò sui

<sup>14</sup> «Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi / finem di dederint, Leuconoe, nec Babilonios / temptaris numeros [...]», *carm.* I 11, 1-3.

suoi passi, godendosi, senza fretta, la notte fatta apposta per gli innamorati. Il maestro brancolò nell'oscurità della camera da letto, tenendosi il petto con le mani; poi cadde a terra sfinito, strisciò lungo il corridoio, giunse nella stanza d'ingresso e aprì il portone socchiuso spingendolo con la testa. Infine raccolse tutto il fiato che aveva ancora nei polmoni e gridò nella notte: «Aiuto, sono morto!» (p. 141).

Segue la guarigione e la successiva partenza del maestro per la Somalia e, quindi, il superamento della fase adolescenziale di Costantino. Proprio l'emancipazione dal maestro, andato in Somalia come volontario, e il contestuale amore sbocciato per Isabella, figlia di emigrati nella capitale, sono i due eventi convergenti che simboleggiano la piena maturità raggiunta da Costantino. E forse proprio perché cresciuto, Costantino attira su di sé i sospetti del tentato omicidio del maestro Bevilacqua. È Isabella ad informarlo delle dicerie, rompendo gli indugi:

«Si dice che sia stato tu a trafiggere questo maestro [...] ma io non ci credo» (p. 158).

Siamo, così, di nuovo di fronte alle abili contrapposizioni costruite da Abate volgendo uno sguardo alla psicologia dei personaggi, coinvolti in un gioco antinomico di vero-falso.

Intanto Costantino si trova in una situazione difficile, nel ruolo di capofamiglia per costrizione, dopo la nuova partenza del padre per Ludwigshafen. Egli deve proteggere la famiglia non solo dalle malelingue di Hora, ma anche dalle superstizioni della madre:

«A noi va sempre male, lo hanno fascinato il maestro, era cambiato da così a così, dietro c'è il malocchio di chi so io, degli invidiosi che, se è vero che esiste una giustizia a questo mondo, dovranno fare una botta come Trabekku» (p. 160).

Il temuto fenomeno paranormale chiamato malocchio è ancora oggi ben radicato nella credenza popolare del Sud Italia, non solo nelle *enclaves* albanesi, a testimonianza dell'interculturalità e del sincretismo resi possibili attraverso gli scambi e i contatti forzati o spontanei. Un esempio di scambio forzato potrebbe essere simboleggiato dal regalo di Natale del nani a Paolino:

[...] nani Lissandro [...] voleva fare un regalo a Paolino disse. Una bella aquila a due teste da portare in Trentino. [...]. Paolino quando l'ebbe tra le mani, disse: «G'azie», facendo l'eco alla madre: «*Thuaj gracje manit!*». La girò e

la rigirò. [...]. Infine, si convinse che fosse una gallina di legno. Infatti, disse: «Butta pula», e la fece ruzzolare giù per le scale [...] (pp. 163-164).

Quest'ultimo episodio, analizzato in profondità, sembra simboleggiare le difficoltà che incontra la trasmissione culturale tra le varie generazioni, specie se tra loro distanti. Infatti, il gesto di Paolino che scaraventa l'aquila di legno per le scale potrebbe essere letto come rifiuto di una cultura che non gli appartiene o non sente sua. È come se egli rifiutasse il passaggio di consegne dal bisnonno a lui; è un voler rinnegare il passato e ciò che esso rappresenta, impedendone di fatto la tradizione. E ciò è palesemente antitetico rispetto alle aspettative conservatrici di Orlandina, qui nella doppia veste di madre biologica e madrelingua.

La fine del romanzo, virando nel fiabesco, offre un esempio concreto di plurilinguismo. Il testo registra un salto di qualità sul piano linguistico; è Viatrice Sciales, una donna di umili origini, beneficiata dal Mericano, a darcene un esempio tangibile, in perfetto tedesco:

«Ich bin mit meinem Mann gekommen, um euch mein Haus zu verkaufen». Insomma, l'accompagnatore era il marito ed erano venuti a vendere la vecchia casa del Palacco. [...] Era il turco padrone di due ristoranti e di un *Imbiss*<sup>15</sup>, a Mannheim. È gentile ed educato [...] assaggia il vino del Castello e dice *super*, il caffè forte di zonja Elena e dice *sehr gut*<sup>16</sup>, persino la salsiccia di maiale [...] e dice *lecker*<sup>17</sup>. Quanto vuole?, chiede il Mericano impaziente. Il prezzo della carta bollata per l'atto di compravendita, risponde Viatrice Sciales prontamente (pp. 179-180).

Passando da De Amicis a Manzoni, riecco Carmelo Bevilacqua e Lucrezia rientrare sulla scena a chiudere il cerchio rappresentato dal ballo tondo. Questo matrimonio s'ha da fare, finalmente. È tutto pronto per il lieto evento al quale, purtroppo, mancherà colui che più volte l'aveva propiziato con le sue magnifiche serenate rapsodiche: Luca Rodotà; è morto a novantadue anni, mentre tentavano di sottrargli la *lahuta* e con lui se n'è andato un pezzo di storia *arbëreshe*. Tra poco toccherà ineluttabilmente al povero Lissandro, metafora della fine di un'epoca. Questi, allontanandosi col pronipote sulla spiaggia per andare a ripetere il tradizionale rito del bacio della sabbia, rimane a guardare perplesso quegli invitati-danzatori-cantanti che

<sup>15</sup> «Tavola fredda».

<sup>16</sup> «Buonissimo, ottimo».

<sup>17</sup> «Gustosa, appetitosa, saporita».



[...] «Sembrano delle pecore che belano. Sembrano degli asini che ragliano pestando le fave nell'aia...», [...] « Sembrano delle campane stonate... [...] Sembrano dei fantas...» (p. 212).

Dopo tre similitudini efficacissime sul piano semantico, pronunciate ridendo, alla quarta il nani muore sulla parola «fantasma», tracciando così «das Ethnogramm eines kulturellen und sozialen Aufbruchs»<sup>18</sup>. La morte del nani proprio durante l'esecuzione della *vallja* epitalamica credo debba essere interpretata come una forma di *pietas* dell'autore volta a risparmiargli la pena di assistere a tutto l'ulteriore scempio fatto della cultura e delle tradizioni del suo popolo ad opera della cosiddetta «civiltà dei consumi», annientatrice di valori etici e morali e poco rispettosa dell'alterità.

Paolino crede che il nani stia ordendo uno dei suoi soliti scherzi, perché nella sua scarsa capacità d'astrazione non esiste ancora l'immagine concreta della morte; non può credere né pensare che si possa morire anche ridendo e, quindi, ripete, come aveva sempre fatto quando ascoltava i racconti del bisnonno, per incitarlo a continuare: «E poi? [...] E *pra?*» (p. 213).

L'interrogativo con cui si chiude *Il ballo tondo* è ripreso e sviluppato nel successivo romanzo di Abate, *La moto di Scanderbeg*<sup>19</sup>, che «non credo casualmente ha un incipit che sembra ripartire da quelle parole finali»<sup>20</sup>: «E poi ci raccontò quest'incredibile storia del ragazzino dagli occhi di calamita».<sup>21</sup>

Questo secondo romanzo, con un titolo così bizzarro che incorpora il contrasto tra antico – l'eroe albanese – e moderno, rappresentato da certi personaggi e dalla stessa moto, «è una medicina amara. All'inizio, non pare nemmeno credibile che possa far bene. [...] Le informazioni sulla scatoletta risultano preoccupanti».<sup>22</sup>

La «scatoletta» contiene inequivocabilmente un'opera dell'Abate maturo. Essa raccoglie il testimone lanciato implicitamente da Paolino per passarlo a Giovanni Alessi, emigrato in Germania, figlio di Scanderbeg, non quello del Tempo Grande di cui entrambi hanno ereditato il

<sup>18</sup> R. BUCHELI, *Aus dem Takt: Carmine Abates Familienchronik*, in «Basler Zeitung», 12 novembre 1993: «[...] l'etnogramma di una frattura culturale e sociale».

<sup>19</sup> C. ABATE, *La moto di Scanderbeg*, Roma, Fazi, 1999.

<sup>20</sup> S. MARTELLI, *L'identità plurale*, cit., p. 107.

<sup>21</sup> C. ABATE, *La moto di Scanderbeg*, cit., p. 11.

<sup>22</sup> A. COLASANTI, *Medicamenta contemporanei: Carmine Abate*, in *Rosebud. Una generazione di scrittori italiani*, Quiritta, 2003, pp. 175-192.

soprannome, bensì del famoso rivoluzionario «rosso» che, nel secondo dopoguerra, scorrazzava per le dissestate strade della misera Calabria, a bordo della sua mitica moto Guzzi Dondolino, per organizzare scioperi ed occupazioni di terre buone da coltivare, in perenne lotta contro le ingiustizie, gli abusi e i soprusi perpetrati dai latifondisti o dai maggiorenti della zona. La figura maestosa di Scanderbeg, anche qui, come ne *Il ballo tondo*, campeggia e non abbandona mai i suoi discendenti: il suo spirito ribelle sembra rinascere attraverso le generazioni per incitarle a nuove imprese eroiche.

Il pallone fu scaraventato al di là del muretto che faceva da porta. Lo vidi rimbalzare due, tre volte nell'aria, prima di rimmetterlo in gioco con un colpo di testa all'indietro. Infine, accortosi del mio stupore, con un sorrisetto compiaciuto mi aveva fatto l'occholino e aveva ripreso a giocare (p. 11):

è questo l'identikit psicologico di Stefano Santori adolescente, con le sue doti paranormali. Abate affida il racconto a Giovanni Alessi, uno dei suoi numerosissimi *alter ego* che, ormai trentenne, una volta all'anno viene dalla Germania a visitare sua madre, Lidia, a Hora. L'invenzione di questa storia, di tipo cicломantico, serve a dare la stura ad una serie di racconti che hanno dell'inverosimile, ma nascondono talvolta una realtà ben mascherata dall'artificio letterario.

Un giorno caldissimo di fine giugno, me lo ritrovai sulla moto Guzzi Dondolino, appoggiato alla mia schiena con affetto [...] Con il pollice e l'indice, il ragazzino raggrinzò la pelle della mia nuca e poi, come leggendo tra le pieghe verticali, mi disse con voce seria: morirai a trentasei anni (pp. 12-13);

in questa seconda sequenza narrativa, l'autore attinge nuovamente alla credenza popolare, ora frutto di un retaggio culturale arcaico-moderno, per rendere più verosimile la prima parte del racconto. Cosicché la predizione attraverso la lettura delle rughe, arte divinatoria molto praticata nel mondo dei *Rom*, che Abate sembra conoscere bene, diventa credibile mezzo di persuasione.

In questo romanzo corale non poteva certo mancare un «noi narrante». Ad esso è affidato il compito di fare una presentazione, per così dire, *in absentia*, di Claudia, vero oggetto del desiderio di Giovanni Alessi e personaggio-chiave del *plot*:

Chissà se è ancora così bella, bruna come il padre di Hora, e alta, gli occhi blu, come la madre di Amburgo. Claudia aveva una luce particolare, forse per quel miscuglio di sangue che scorreva nelle sue vene [...] (pp. 13-14).



In questo ritratto di Claudia si trova un accenno implicito alla positività della mescolanza delle razze, che per Abate assume anche un significato di mescolanza di lingue e culture che «produce nuovi sguardi, linguaggi, storie che ci consentono di affrontare con più strumenti la realtà di oggi, potandola di tutti i pregiudizi che le spuntano addosso». <sup>23</sup>

Primavera. Primavera d'intorno nella mia mente, brilla nell'aria lontana, non qui, non ancora. Ti aspetto, afa crudele, ma tu non vieni mai sul serio, tu te ne stai a Hora ai primi di giugno, [...]. Sento la testa che mi gira, i pantaloni che si gonfiano, e corro lungo la stradina tra gli orti, [...] e finalmente sono davanti al mio fico gigante, ne discosto i rami con affetto ed entro nella mia grotta. C'è Claudia, a volte, che mi aspetta (pp. 16-17);

il passo riportato non è stato estrapolato da qualche componimento poetico del filone romantico-pastorale, ma costituisce l'esordio del primo capitolo (*La grotta nascosta*) del romanzo. Oltre ad essere una testimonianza del recente passato di poeta di Abate - che successivamente passerà definitivamente alla narrativa - il passo conferma una caratteristica dell'autore: l'erotizzazione di elementi naturali. Il fico gigante, ad esempio, di primo acchito sembra essere un innocente riferimento botanico, ma il suo accostamento alla grotta gli fa assumere altri valori simbolici.

La contaminazione ariosteica, che lo induce a tratteggiare la «sfuggevolezza» dell'avvenente Claudia, vale ad innescare un processo di identificazione di tale figura femminile con la più celebre Angelica; emerge dunque la grande abilità di Abate nell'alternare sapientemente epopee diverse, incastonandole in psicodrammi di amori difficili, categoria in cui sembrano rientrare proprio i rapporti sentimentali tra Giovanni e Claudia, dominati dalla reciproca gelosia, all'insegna di «un difficile, contrapposto equilibrio, perché nel segno, insieme della ricerca e della fuga, con tale storia di «mordi e fuggi» giostrati a più livelli, nel rapporto tra realtà, sogno, mito, desiderio». <sup>24</sup>

*La moto di Scanderbeg* segna la fine della fase sperimentale e la piena affermazione del suo plurilinguismo che, dopo una lunga fase di collaudo, da sperimentale è diventato sistemico e fa registrare un aumento massiccio anche di germanismi, intercalati e amalgamati in una dimensione binaria. Accanto a ciò riprende nuovo vigore e si consolida l'uso della cosiddetta

<sup>23</sup> F. PRATESI, *L'amico degli emigrati. Intervista a Carmine Abate*, in *World on line*, sito Web.

<sup>24</sup> E. PACCAGNINI, *Se il destino ti offre una fuga*, «Il Sole 24 Ore», 16 maggio 1999.



accumulazione caotica, figura retorica presa in prestito dalla poesia contemporanea. La sua asindetichità serve ad accelerare il ritmo della «catena del parlato» e ad evidenziarne i contrasti:

È da due giorni che mi aggiro nel mio appartamento, sfoglio libri riviste giornali elenco telefonico e lascio tutto alla rinfusa, sul tavolo, già pieno di bicchieri sporchi e bottiglie vuote, sul letto disfatto, sul divano stracolmo di vestiti slip calze camicie pullover, puliti e sporchi. Se Claudia entrasse all'improvviso, direbbe: «Oh mein Gott,<sup>25</sup> svengo!» Da lei è tutto ordinato, picobello<sup>26</sup> [...] (p. 23).

La scrittura di Abate, a tratti, potrebbe essere paragonata ad un infinito calligramma poetico dove il testo è nel contempo significativo, significato ed immagine. La similitudine mi è suggerita dalla caratteristica architettura sintattica fondata su associazioni analogiche ispirate dal mondo reale, ma filtrate e modellate in modo da rientrare nello schema mentale dell'autore. Così il disordine domestico acquista anche una valenza di disordine linguistico e comportamentale, e l'appartamento ubicato in una Colonia nascosta dalla pioggia fitta dà il senso di uno spazio angusto simile a quello della citata caverna nascosta dietro il fico gigante. In buona sostanza, è come se ci trovassimo ad assistere ad un film senza scene esterne, girato con un *cast* minimo di attori.

Alla fine del primo tempo del romanzo il periodo di formazione di Giovanni Alessi non è ancora concluso. Ha abbandonato anche gli studi per sfuggire alla sfuggente Claudia, «metafora della Grande Madre Terra (o della piccola terra d'Arberia), il cui possesso, ai personaggi di Abate, non è mai concesso raggiungere»<sup>27</sup> e per sbarcare il classico lunario è costretto a svolgere lavori umili e niente affatto gratificanti.

Abbandonati i primi lavori manuali, Giovanni viene finalmente assunto *part time* a Radio Italia come giornalista indipendente, o *free-lance*, per occuparsi di tematiche relative all'emigrazione. Questo il suo resoconto di cronista, alimentato più dalla realtà effettuale che dalla fervida fantasia dello scrittore:

Arrivo col mio registratore a tracolla nella Hauptschule<sup>28</sup> della Tiefenstrasse, a München<sup>29</sup>. [...] L'insegnante del corso d'italiano, un giovane

<sup>25</sup> «Oh, Dio mio!».

<sup>26</sup> *Agg.* (fam.): «perfetto». *Avv.* (fam.): «in modo perfetto, alla perfezione».

<sup>27</sup> R. NISTICÒ, *Carmine Abate straniero in Italia*, in «La rivista dei libri», febbraio 2003, p. 9.

<sup>28</sup> Scuola elementare.

<sup>29</sup> Monaco di Baviera.

dai baffi incolti, mi presenta i ragazzi: sono svegli e spigliati, tra di loro parlano in tedesco. [...] Poi faccio le domande che mi ha suggerito il Dottor Tarantino: se i ragazzi si sentono italiani o tedeschi, dove vorrebbero vivere, se notano differenze tra il modo di vivere tedesco e italiano [...] (pp. 27-28).

In questo breve blocco narrativo, che immette nel secondo tempo del viaggio esistenziale di Giovanni Alessi, emergono i tratti dell'*alter ego* dell'Abate professore e il *focus* tematico che investe la *forma mentis* dei figli degli emigrati testata *in situ*<sup>30</sup>:

«Esattamente non si può dire, una persona come si sente, io non lo so bene: qui mi dicono che sono italiana e in Italia mi dicono che sono tedesca» (p. 28).

Questa affermazione salomonica, apparentemente ingenua, rispecchia proprio l'esatto significato del termine «germanesi», con il quale vengono identificati quegli emigrati del Sud Italia «che non sono più né italiani né tedeschi ma esseri sradicati e poi riappaesati, la massa di mutanti del nuovo condominio europeo. Insieme artefici e vittime del benessere che la cosiddetta società affluente rivendica a se stessa, scroccandolo: d'estate i 'Germanesi' sono signori al paese d'origine, d'inverno paria nelle periferie di Altona».<sup>31</sup>

Le risposte dei ragazzi sono varie, ma obbediscono rigidamente allo stile riscontrato nel saggio citato, comprese le affermazioni agrammaticali di alcuni, giustificate dal loro *status* culturale ibrido e dall'identità perduta:

«In Italia è bello, c'è il mare, la sera puoi andare a passeggiare, questo non lo posso fare qua in Germania. Perché ho paura, perché ci sono tanti Nazisti contro gli stranieri, allora da una parte sarebbe meglio in Italia... se non c'era la mafia» (pp. 28-29).

Alcune rappresentazioni di momenti della vita paesana, come quello dei «teatristi» itineranti capaci di impersonare con uguale bravura personaggi mitici come Elena, epici come Rinaldo o contemporanei come Modugno e Celentano, sono esempi di recuperi dalla memoria antropologica della comunità di appartenenza contaminati con materiali di tutt'altra origine.

L'episodio dedicato al «giorno di San Bartolomeo» è un racconto di carattere diaristico affidato all'oralità di Lidia, mamma di Giovanni, altra

<sup>30</sup> In analogia al metodo di ricerca adottato nell'inchiesta socioantropologica *I Germanesi*, a cui esso si ispira.

<sup>31</sup> M. RAFFAELI, *Ex barbari*, «Radio Svizzera», 3 gennaio 1994.



voce di questo romanzo polifonico. Esso riprende, sviluppa ed elabora un tema già trattato ne *I Germanesi*<sup>32</sup>, e rappresenta il «vero» storico, che Abate è solito contrapporre alle sue storie semifantastiche creando una mistura che sa a volte di novella, talvolta di fiaba, e occasionalmente di *thriller*, con un finale spesso incerto e misterioso o caratterizzato da un rimando infinito: un *Trugschluss*.

Nella fattispecie, gli eventi dolorosi, contestualizzati nel secondo dopoguerra, e legati intimamente alla scarsa attuazione della riforma agraria, vengono narrati con una precisione imago tipica:

Lo chiamava il giorno di San Bartolomeo, Scanderbeg, tuo padre, ma era il 29 ottobre, e chi lo può scordare quel giorno maledetto?, col cielo gravido di nuvoloni neri, come in lutto, pronto a piangere. E lui era partito di mattina presto per andare a seminare la sua quota di terra a Maradea. [...] Davanti all'azienda Berlingeri vide parcheggiate tante camionette della polizia e subito capì. [...] I contadini avevano in mano solo zappe. E non sospettavano di niente. [...] Poi l'inferno. [...] I diavoli sparavano dall'alto, sparavano ai ragazzi, alle donne, agli uomini, agli asini. Scanderbeg fece tre viaggi all'ospedale di Crotona, perché i feriti erano almeno venti, alcuni in fin di vita o morti, [...] A sera Scanderbeg tornò a casa distrutto. [...] Piangeva senza lacrime, [...] ma i suoi occhi neri erano asciutti, era un lamento che ti spezzava il cuore. Quando i galli del vicolo cantarono [...] andò a prendere la sua moto. « Non avrò più pace », disse prima di partire, « finché non vedrò il mondo capovolto » (pp. 50-51).

In questa parte del racconto sembrano riproporsi alcune sequenze di un documentario in bianco e nero che si intitolava *Viaggio in Lucania*, girato dal regista Luigi Di Gianni, intorno agli anni Sessanta, su consulenza di Ernesto De Martino. Molte immagini, infatti, sono perfettamente sovrapponibili e la situazione ambientale è a tratti speculare.

In queste pagine, ricche di struggente *pathos* narrativo, Abate è riuscito a dare un'impronta epica alla figura dello Scanderbeg «moderno», e la scena dell'eroe che piange di fronte alla sconfitta sembra appartenere al romanzo cavalleresco o alla poetica omerica, malgrado l'impronta politica.

La moto, in quanto mezzo meccanico attuale in sostituzione del cavallo, l'illustre antenato del Tempo Grande, segna un salto epocale di cinque secoli, e le battaglie da affrontare non sono più contro i Turchi, invasori dell'*Arbëria*, ma contro le ingiustizie sociali, lo stato di miseria atavica che sta favorendo la diaspora delle popolazioni meridionali, prima che *arbëreshe*.

<sup>32</sup> Cfr. cap. 4: *Occupazioni delle terre e riforma agraria*, pp. 42-43.



Lo Scanderbeg rivoluzionario è nient'altro che la metafora della lotta di classe, la fine di un'utopia troppo a lungo coltivata senza mai averne raccolto i frutti. Egli morirà per una stupida scommessa. Ma non si tratta di morte definitiva; il narratore, infatti, lo farà morire solo per alimentarne il mito e renderlo, paradossalmente, immortale nelle coscienze dei suoi cari. Infatti, la sua voce continua ad essere udita attraverso la coscienza critica di Giovanni, qui apparente *alter ego* di Abate giovane:

[...] «Se ti dicono di restare, parti. Se ti dicono di partire, resta» (p. 61).

Claudia, alla quale non piacciono queste «storie ammuffite», consiglia al partner:

«Devi cancellarlo, questo passato catarroso che ti soffoca, fare tabula rasa una buona volta, come ho fatto io [...]» (p. 63).

A Claudia, che esorta Giovanni a dimenticare il passato, il protagonista obietta che il passato si annida nelle «cellule», per cui è incancellabile. Ma il passato, rappresentato da Stefano Santori, l'ex ragazzino dagli occhi di calamita, continua ad interferire con il presente personificato nell'enigmatica Claudia. Giovanni riesce, infine, ad evitarlo, e la sua uscita di scena potrebbe simboleggiare la sconfitta inflittagli dal presente, cioè dalla modernità rappresentata dalla freschezza di due donne in carriera, ossia Claudia e Yvonne che, non a caso, fanno il loro ingresso nella sua vita proprio mentre Santori ne esce.

Con il capitolo *La storia della lucertola*, il romanzo vira momentaneamente verso la favola:

La lucertola se ne stava per i fatti suoi su un masso [...] Forse sognava. Non la volevo svegliare, né tantomeno colpirla. [...] Invece la pietra cadde a piombo sulla lucertola, [...] e le schiacciò la testa (pp. 111-112).

Questo ricordo d'infanzia con inizio *soft* ed esito drammatico, d'improvviso sembra rovesciarsi in una dimensione che va oltre la metamorfosi:

Quella sera mia madre mi raccontò una storia antica, successa proprio ad Hora. Di un uomo morto in guerra che era ricomparso a casa sotto forma di serpente. Non parlava, [...] ma guardava i familiari con occhi supplichevoli, tremava non poco, aveva freddo, era morto in Russia, e allora la vecchia madre disse che lo dovevano tenere con loro, ché quello era il figlio tornato dalla guerra. Lo misero al caldo tra le coperte del cassone e lui si acciambellò

e si addormentò subito. Così fece di nuovo parte della famiglia, usciva dal cassone solo all'ora dei pasti e poi tornava al caldo delle coperte, nel buio (p. 112).

Ad una prima lettura sembra trasparire una certa suggestione indiana o kafkiana in riferimento alla metamorfosi: quando l'io narrante, nel raccontare la sua disavventura alla madre, realizza sillogisticamente di aver ucciso suo padre, Scanderbeg - attraverso l'uccisione della lucertola - ci si accorge di essere entrati in una nuova dimensione: la metempsicosi, altro recupero da stratificazioni antropologico-culturali.

Il ritorno in scena di Yvonne, personaggio indecifrabile nel comportamento e nell'arte, maestra del nudo fotografico, nel quale propone il parossismo dell'eros attraverso l'immagine costante del fico nelle sue istantanee, potrebbe essere interpretato come metafora delle tentazioni del modernismo che avanza. Ma forse è solo uno strumento attraverso cui promuovere il bisogno di un cosmopolitismo che prescindendo dalle etnie specifiche, ma sia rispettoso delle peculiarità storiche, linguistiche e culturali di ciascuna.

È per questo motivo che all'insufficienza, alla «provincialità» dei versi di Montale pronunciati da Giovanni Alessi («Invidia la cicogna / che se va sa dove va / e dove tornerà»)<sup>33</sup> Yvonne contrappone subito un concetto più universale, più abbatiano, del teologo medioevale Ugo di San Vittore:

«L'uomo che trova dolce il luogo natale è ancora un tenero principiante; quello per cui ogni suolo è come il suolo natio è già più forte; ma perfetto è l'uomo per cui l'intero mondo è un paese straniero».

Il terzo tempo del romanzo è il tempo del mito, in cui campeggia lo Scanderbeg del Tempo Grande, autentico «nume tutelare» dei romanzi di Abate, personaggio spesso enfatizzato al limite dell'iperbole.

Con un colpo di scena finale, Abate si presenta sotto le mentite spoglie del redivivo Stefano Santori in veste di storico, per rendere omaggio alla sua opera prima *I Germanesi*, matrice da cui prendono le mosse quasi tutte le sue opere più importanti. A presentarlo in una televisione locale è proprio Claudia, che cerca di dissimulare le sue origini invitando Stefano Santori a rinnegare il passato. La risposta dell'*alter ego* di Abate non si fa attendere: «Lei dimentica che una casa senza fondamenta non regge al terremoto della vita e un albero senza radici non può vivere» (p. 185).

<sup>33</sup> C. ABATE, *La moto di Scanderbeg*, cit., p. 125.



Il triste momento del funerale della madre di Giovanni fornisce l'occasione per legarsi nuovamente proprio a quelle radici strappate con violenza dalla necessità atavica di alimentare la diaspora; ma egli intende obbedire solo alle tentazioni della vita moderna e alle opportunità che essa offre: benessere economico, carriera, donne ecc. Pertanto, pianta in asso tutti gli astanti, testimoni sgomenti di una corallità effimera, a cui non resta, quindi, che l'amaro commento:

Non ha salutato nessuno. [...] Ci è passato in mezzo, con gli occhi stanchi e arrossati, ed è andato dritto nel garage. La moto Guzzi Dondolino è partita al primo colpo. [...] Poi l'abbiamo visto sparire dietro la curva, inseguito dall'ombra lunga della moto di Scanderbeg (p. 197).

E, in questa sparizione improvvisa, mi pare di cogliere l'intenzione di Giovanni di sfuggire per sempre al destino comune, anche a costo di rinunciare alla propria identità. La morte della madre, invece, potrebbe anche simboleggiare la rescissione di quell'ultimo, tenue 'filo d'Arianna' che ancora lo legava alla sua comunità, dopo la morte di Scanderbeg.

Nel 2002, anno di pubblicazione di *Tra due mari* (Milano, Mondadori), Abate sembra voler mettere in sintonia la sua scrittura con la nuova realtà, non più improntata alla conservazione a tutti i costi della propria identità *arbëreshe*, ma alla ricerca di una iperidentità europea. In effetti, il risultato è ancora un romanzo di formazione, ma più aderente al concetto di *Weltliteratur*, insomma è un romanzo che supera gli angusti confini della «scrittura della migranza», considerata, a torto o a ragione, di nicchia, aprendo nuovi orizzonti finora inesplorati. Qui egli, infatti, pare voler prendere le distanze dalle opere precedenti, iniziando un discorso nuovo, aperto a nuove soluzioni linguistiche più in linea con i tempi attuali. Sicché, avendo avuto la percezione del loro superamento semantico, bandisce subito i termini percepiti in senso dispregiativo che hanno di volta in volta accompagnato il mondo dell'emigrazione (*Fremdarbeiter*, *Gastarbeiter*, *Itaker*) perché, come ci informa Carmine Chiellino: «Oggi per quanto riguarda gli Italiani in Germania, ma non solo, si parla correttamente di EU *Bürger* : cittadini dell'Unione Europea». <sup>34</sup>

Anche *Tra due mari* è affidato ad un «io narrante» in formazione, ma questa volta si tratta di una voce ibrida, nel senso che Florian, il personaggio

<sup>34</sup> C. CHIELLINO, *La comunità italiana in Germania come laboratorio di identità europea*, in AA.Vv., *Diaspore europee e lettere migranti*, a cura di Armando Gnisci e Nora Moll. Primo Festival Europeo degli scrittori migranti, Roma, Edizioni Interculturali, 2002.



principale, è figlio di un matrimonio misto italo-tedesco ed è nato ad Amburgo, al contrario di Costantino Avati ne *Il ballo tondo* e di Giovanni Alessi ne *La moto di Scanderbeg*. Da ciò deriva che egli vede la realtà e matura le sue convinzioni secondo una *Weltanschauung* particolare, frutto non tanto del suo DNA, ma piuttosto del suo pendolarismo tra due mondi lontani e contrapposti: quello nordico di Amburgo, freddo e asettico, tipico di una grande città tedesca, e quello mediterraneo di un piccolo paese della Calabria, microcosmo surriscaldato dallo scirocco africano che modella la natura ed il temperamento degli uomini. Florian è emblema vivente di interculturalità e di identità composita. Il suo ibridismo genetico lo spingerà ad effettuare il viaggio inverso rispetto a quello realizzato da sua madre, per andare a scoprire la seconda metà delle sue radici situate a Roccalba, paesino della Calabria «appoggiato come un ferro di cavallo su una collina tra due mari, lo Ionio e il Tirreno» dove vive suo nonno Giorgio Bellusci.

Questa è la cornice in cui si va ad inquadrare questo nuovo romanzo, picaresco, scandito odeporicamente, che la critica ha definito il più maturo di Abate.

Che ne sapevo di lui? Un giorno di luglio fu arrestato e sparì dalla mia vita per anni, senza che nessuno si degnasse di raccontarmi la sua storia. Ero un bambino (p. 9):

è questo il biglietto di presentazione che con un incipit tinto di «giallo» promette al lettore un libro intrigante, di fuoco come l'afa che spira su tutto il romanzo. Il meccanismo narrativo principalmente usato (il *flashback* mascherato da sogno) è ben conosciuto e consolidato in Abate:

A volte, però, se la nostalgia mi prendeva a tradimento durante il sonno, inseguivo l'eco di una voce lontana e all'improvviso precipitavo nel vuoto della notte, fino a quando planavo sudato al suo paese. Nella piazza o nei bar sentivo levarsi il nome e cognome di lui come una folata di vento: «Giorgio Bellusci!» Ritrovavo il suo sguardo sgherroso. Il calore delle sue mani enormi. [...] «Ben arrivato, Florian» mi diceva dandomi un bacio sulla fronte. E di nuovo spariva (p. 9).

Già in queste poche righe si può notare come Abate faccia leva sul personaggio infantile per dare corpo e forza all'*Entfremdung*, ad uno straniamento partecipe che, nell'ottica di un ripristino dei valori etici e morali, presenta una Calabria dinamica, che non soggiace, ma reagisce alla violenza intimidatoria ed ai soprusi. È una regione che, a chi vi giunge

per la prima volta, come Florian, appare a tratti inospitale, selvaggia come ai tempi del Grand Tour di Alexandre Dumas, ai confini dell'ecumene. Ad avvicinare i due «mondi» è chiamata Rosanna Bellusci, donna pienamente realizzata, colta, laureatasi con una tesi su Leopold von Stolberg, simbolo del perfetto bilinguismo su un piano paritario tra italiano e tedesco e non più secondo un rapporto di diglossia, come invece avveniva nelle opere precedenti:

Mia madre annunciava ogni due minuti: 'Klaus, Florian, wir sind gleich da!'<sup>35</sup> e ci indicava un cardo ancora fiorito o i fichi nivurelli, le susine verdelle o le melagrane già spaccate dal caldo, [...]. Mio padre guardava in avanti come un naufrago, con la speranza di avvistare al più presto il cartello arrugginito col nome Roccalba (p. 10).

Cosicché le parole rassicuranti di Rosanna, nella veste di guida, non hanno bisogno di traduzione per chi ascolta, per coerenza con lo *status* sociolinguistico dei locutori, che saranno ben presto coinvolti, a vario titolo, in un ardito progetto di Giorgio Bellusci: ricostruire il Fondaco del Fico, famoso per aver ospitato, in un giorno di ottobre del lontano 1835, nientemeno che Alexandre Dumas, il pittore Jadin e il loro cane Milord.

Ma la realizzazione di questa idea, metafora della ricostruzione del passato, subirà numerosi «incidenti» di percorso, facendo sconfinare il romanzo nella cronaca nera. Qui, grazie all'uso accorto, pianificato, di un linguaggio gergalmente metaforico, tipico delle associazioni mafiose, nell'ambito delle quali le parole subiscono uno stravolgimento semantico tale da creare nuovi rapporti sinonimici, Abate, abilmente, riesce ad affrontare i due termini della questione, «pizzo» e «'ndrangheta». Così, al povero Giorgio Bellusci, titolare di una macelleria a Roccalba, in procinto di acquistare nuovi terreni e iniziare la ricostruzione della vecchia locanda, non resta che registrare il sinistro messaggio:

'Avrete la nostra benedizione, la nostra protezione. Pagherete una piccola percentuale l'ultima domenica di ogni mese. Passo io a ritirare la pila' (p. 28).

Notevole il crescendo nella reazione della vittima, inizialmente debole e affidata ad una classica polirematica legata alla fortuna: «Ecché, m'avete scambiato per uno che ha sbancato l'Enalotto?» (p. 28).

Ma Giorgio Bellusci è di forte temperamento, ereditato dal suo avo «soprannominato Focubellu, per via del carattere irrequieto come le fiamme

<sup>35</sup> «Klaus, Florian, presto ci siamo».



di un fuoco», al contrario dell'arrendevole e malandato nani Lissandro de *Il ballo tondo*, e non si lascia prendere dalla paura. A nulla serviranno, pertanto, i ripetuti attentati messi in atto dai malavitosi alla sua proprietà. Anzi promette vendetta a modo suo e secondo il suo linguaggio dirompente, popolare, aderente al suo *pattern* socioculturale:

«Figli di puttana, bastardi, vi spezzerò l'osso del collo con queste mani, state rovinando la mia vita, mi metterò la dinamite nel culo e vi sbriciolerò quell'anima infame che avete [...]» (p. 147).

Questo vorticoso giro di sequenze drammatiche, arricchite dall'uso frequente di dialettalismi e gergalismi efficacissimi, connotativi dei personaggi coinvolti, smentisce clamorosamente chi ritiene che «rispetto ai due romanzi precedenti, *Tra due mari* è meno ricco sul piano del linguaggio: tuttavia quello che si è perso in ricchezza lessicale e sintattica, l'autore lo ha restituito sul piano dell'intreccio narrativo»<sup>36</sup>.

Ai personaggi di Abate è proibito dimenticare il passato, in qualunque forma esso si presenti perché «non a caso il ricordo e la memoria svolgono nella sua narrativa una funzione primaria, quasi catartica e liberatoria»<sup>37</sup>.

La ricostruzione del Fondaco del Fico assume quindi il significato di ricostruzione di un paradiso perduto. Giorgio Bellusci andrà in carcere per aver ucciso colui che aveva osato sfidarlo apertamente, ma ciò non impedirà la realizzazione del progetto, temporaneamente rimandato.

Il fuoco di Natale, avvenimento rituale nei romanzi di Abate, si conferma anche in *Tra due mari* come rito che va oltre il valore religioso. Infatti, mentre ne *Il ballo tondo* e *La moto di Scanderbeg* il falò preludeva alla nascita del Redentore, in questo caso esso diventa simbolo di liberazione, anzi di «rinascita». Difatti, tra la sorpresa generale di tutti gli astanti, incuriositi e increduli, Giorgio Bellusci dà la stura ai propri pensieri annunciando, a modo suo, di essere di nuovo *in praesentia*. E per festeggiare il suo ritorno, Abate non ha badato al suo basso lignaggio, riservandogli persino un'inaspettata apoteosi da tragedia greca:

E le campane suonavano a festa, tra gli applausi della folla, per la nascita del Bambinello e la rinascita di Giorgio Bellusci, i crepitii festosi del fuoco, gli auguri di Buon Natale [...] (pp. 91-92).

Questi festeggiamenti, così esageratamente trionfali, trasformano

<sup>36</sup> M. BELPOLITI, *Favola tra i due mari*, in «L'Espresso», 24, 13 giugno 2002.

<sup>37</sup> G. MURACA, *Tra due mari*, in «Ora locale», 28, marzo-maggio 2002.



Giorgio Bellusci in un eroe agli occhi dei roccalbesi, facendogli riconquistare la stima e l'affetto di Florian, in modo da favorire un avvicinamento tra due emblemi di realtà profondamente diverse e lontane. A questo punto interverrà Hans Heumann, suocero di Rosanna Bellusci, fotografo diventato famoso per una istantanea scattata a Giorgio Bellusci, nel lontano ottobre del 1950, allorché a bordo del suo «Maggiolino rosso» girava la Calabria alla ricerca di «luce, paesaggi, nutrimento per la sua arte». Con il suo aiuto economico riprenderanno i lavori di ricostruzione della locanda. Florian abbraccerà la causa del nonno partecipando attivamente all'impresa, confortato dall'amore della bella e procace Martina. Il famoso «Albo di Alexandre Dumas» dato in pegno da Bellusci ai coniugi Heumann sarà deamicisianamente restituito come regalo per l'inaugurazione del nuovo Fondaco del Fico.

Il quarto viaggio è un viaggio senza ritorno per i due vecchi amici. Infatti, dopo aver passato il testimone al nipote, Giorgio Bellusci e Hans Heumann rifanno il viaggio di cinquant'anni prima, come per festeggiare le «nozze d'oro» e mentre il tedesco è intento a catturare immagini di paesaggi e volti unici, come quello di Giorgio, ecco arrivare il destino crudele su due ruote:

Quelli gli scaricano in faccia sei colpi di pistola calibro 7,65 e gli spengono per sempre lo sguardo sgherroso. Hans? [...] Con Hans non sprecano nemmeno una pallottola, ma lo mettono in macchina, al posto di guida, e appoggiano Giorgio accanto a lui, entrambi legati ai sedili con le cinture di sicurezza. Poi spingono la Mercedes nel vuoto (p. 192).

In questo finale drammatico, tragicamente violento, sembra trasparire un messaggio di ineluttabilità, di resa dell'autore stesso di fronte ad una realtà, quella della criminalità organizzata, troppo ben radicata nel territorio, vero stigma del popolo calabrese. Poi, nell'appendice di questa *rêverie* romanzesca, giunge a sorpresa una rassicurazione importante per Florian, nuovo proprietario e gestore del Fondaco. È l'avvocato Arcuri ad infondere un po' di fiducia:

«Non perdono tempo con te [...]. Hanno il traffico di droga da gestire [...], i clandestini, le grandi opere pubbliche, le grandi aziende» (p. 196).

Si tratta indubbiamente di un'analisi sociologica precisa, che supera i confini del romanzo per collocarsi nella cruda cronaca della realtà effettuale. Al giornalista di un periodico in lingua tedesca che gli chiedeva di illustrare il significato di *Tra due mari*, Abate ha risposto in questo modo: «Es ist meine Versöhnung mit Kalabrien, es hat lange gedauert, bis ich verstanden

habe, dass die Wanderschaft eine Bereicherung ist, dass mir die Emigration einen anderen Blick auf meine Heimat erlaubt».<sup>38</sup>

Belle parole quelle di Abate, ma purtroppo vane, perché a rovinare l'*happy end* provvede una notizia di cronaca – stavolta vera – inattesa e amara. Infatti «il Fondaco del Fico non c'è più, travolto da un'autostrada pirata. Un rudere e un toponimo cancellati nell'indifferenza generale»<sup>39</sup>; un oltraggio, dunque, a chi aveva con ogni mezzo tentato, più volte, una ricostruzione seppure ideale della famosa locanda, e un vilipendio alla memoria collettiva.

Ultimo nato in casa Abate è *La festa del ritorno* (Milano, Mondadori, 2004). Si tratta di un romanzo breve molto ben accolto dalla critica, con giudizi che a volte palesano una certa omologazione.

Siamo di fronte ad un Abate prima maniera, che rischia il *cliché* in qualche punto.

Ce lo dimostra, *in primis*, l'incipit-prologo, icasticamente farcito con una sequela di similitudini «rurali» culminanti in una metafora gergalmente dialettale:

Le scintille ci avvolgevano, sembravano sciami d'api crepitanti; poi si azzittivano spegnendosi e ci cadevano sui cappelli e sui vestiti come una bufera di neve, e mio padre diceva che un fuoco così non si era mai visto, pare fatto apposta per schiaffarci dentro i ricordi più malamenti, diceva, e appiccicarli in un lampobaleno, per sempre (p. 11).

La *replicatio* della forma verbale «diceva», atta a realizzare una strana, stridente giustapposizione tra discorso indiretto libero e discorso diretto, rappresenta un *déjà vu* che riconduce alle prime esperienze narrative raccolte in *Il muro dei muri* rispetto al quale l'autore adotta un registro linguistico più basso. Era l'epoca in cui Abate sperimentava la cosiddetta *Mischsprache*, ovvero il *melange* linguistico e la *contaminatio* tra generi letterari, insieme ad una esasperata *explanatio per argumenta exemplarum*, che poi avrebbero contraddistinto la sua produzione poetico-narrativa successiva.

Insomma, questo *Bildungsroman* a due voci, ambientato intorno agli anni '50-'60, nella solita Hora (termine *arbëreshe* per città-capoluogo) a me pare un qualcosa scritto prima degli altri racconti e romanzi, ora recuperato e soltanto limato. Stile, contenuto, moduli espressivi, corruzione

<sup>38</sup> G. MAIR, *Welt in der Nische*, in «Südtiroler Illustriert», 11 aprile 2002: «Esso rappresenta la mia riconciliazione con la Calabria; è durato a lungo perché capissi che l'erranza è un arricchimento, che l'emigrazione mi consente di vedere la mia terra da un altro punto di osservazione».

<sup>39</sup> G. VANDELLI, *Una storia 'Tra due mari'*, in «Il Temesino», agosto 2003.



del linguaggio sono vecchi e distanti anni-luce dall'ottimo, irripetibile *Ballo tondo*, ma anche rispetto a *Tra due mari*, il romanzo del filone odeporico, nel quale finalmente si avvertiva un superamento del consueto lessico legato alle tematiche dell'emigrazione.

La saga familiare stavolta coinvolge un padre di nome Tullio, le sue due figlie, Simona ed Elisa, e, giustappunto il figlio Marco. Anche Tullio, *mutatis mutandis*, è costretto ad emigrare, così come avviene per tutti i capifamiglia nei personaggi di Abate, e Marco a soli otto anni è già costretto a vivere un'infanzia deprivata del calore e dell'affetto paterno. Ciò favorirà un'accelerazione della sua maturazione, ma anche una somatizzazione della percezione del distacco, che si trasformerà in patologia per lui, e santificazione per il genitore. Lo stesso Marco, mentre si sforza di santificare la figura del padre, giunto all'improvviso dalla Francia, perde di vista la coerenza del discorso, entrando in un vicolo cieco di ambiguità sintattico-semantiche:

Mio padre era comparso tra le mie lacrime piccanti, in cima al vicolo [...]. Dietro, c'era una processione di amici e bambini che portavano i suoi bagagli.[...] Il giorno dopo mi svegliai molto presto, entrai nella stanza dei miei genitori e mi avvicinai al lettone per accertarmi che mio padre fosse vero, in carne ed ossa; per sicurezza lo toccai con un dito sulla schiena [...] Di solito era l'inverno la stagione del ritorno: soffiava un vento gelido ma non sentivo freddo, si preparava il fuoco di Natale [...]. Era la prima volta che mio padre tornava ad aprile (pp. 17-19).

In questo blocco narrativo sembra che l'io narrante si trovi in uno stato confusionale tale per cui, avendo perso la nozione del tempo, voglia preparare il fuoco di Natale ad aprile, per Pasqua.

Credo che tale confusione sia stata generata dalla fretta con cui il manoscritto è stato dato alle stampe che non ha consentito un approfondito lavoro di revisione e correzione. Si potrebbe parlare di una pubblicazione *last minute* dopo una lunga giacenza nel cassetto dell'autore, implicitamente ammessa da Abate medesimo: «La festa del ritorno mi ronzava dentro da molti anni, addirittura da quando ho cominciato a scrivere, emigrato in Germania, negli anni '70»<sup>40</sup>. Un ronzio evidentemente materializzatosi, ma tutt'altro, dunque, che in un romanzo costruito con un «intreccio accattivante e dinamico [...] inventando un linguaggio inaudito».<sup>41</sup>

<sup>40</sup> C. ABATE, *L'emigrazione con gli occhi di un bambino*, «Il Gazzettino», 12 agosto 2004.

<sup>41</sup> G. COLANGELO ABATE, *È vera festa. L'ultimo libro, una narrazione straordinaria*, «L'Adige», 20 aprile 2004.



Alcune analesi sembrano piuttosto scontate (come la guarigione di Marco, grazie ai bagni di sabbia salvifica, o il racconto delle bravate infantili del bambino con gli amici) e presentano il solito linguaggio triviale che dominerà a tutto campo:

Il primo a spogliarsi nudo e a tuffarsi fu Nicolino. Gli spruzzi marroni dell'acqua ci inondarono in pieno e capimmo al volo il suo disappunto quando si mise a gridare: «Minzica, è pisciazza d'asino, calda e puzzolente!» (p. 46).

Elisa rappresenta il personaggio colto del romanzo: studia all'Università di Cosenza e, in questo ruolo, riflette la voglia di riscatto sociale che gli emigrati proiettano sui propri figli. In *Tra due mari* questo compito spettava a Rosanna Bellusci; in precedenza esso era stato affidato a Lucilla nel racconto inserito in *Il muro dei muri*<sup>42</sup>.

Ma Elisa non ha la vita facile. Al trauma, mai rimosso, per la perdita prematura di sua madre Morena, si aggiunge un male oscuro che si chiama disagio giovanile, alimentato dall'assenza forzata del padre e dall'incompatibilità di carattere con Francesca, la matrigna. Di questo vuoto affettivo approfitterà «l'uomo dai capelli brizzolati», un po' padre, un po' amante: un personaggio senza scrupoli, aduso alla violenza, che Abate ha creato *ad hoc* per mantenere alto il *pathos* di questo romanzo altrimenti un po' soporifero. Un sequestro anomalo, artificiosamente costruito, sancirà la fine di questo rapporto pericoloso:

Elisa era sdraiata sul ghiaino asciutto del ruscello. Aveva i polsi legati, la camicia sbottonata fino all'ombelico, i seni nudi e la faccia bianca di luce. L'uomo era di spalle, riuscivo a vederne l'ombra tozza e nervosa sopra le gambe di Elisa. Parlavano, anzi gridavano, una voce sull'altra, non si capiva niente, solo un'eco che si liberava nell'aria come il fruscio di un uccello rapace. Poi l'eco fu soverchiata dall'abbaiare ringhioso di Spertina che con un balzo entrò nel mio campo visivo, puntò l'uomo e gli saltò addosso. [...] La mano dell'uomo afferrò una pietra piatta di ruscello e colpì Spertina alla testa (p. 152).

La prodigiosa cagna Spertina è una vecchia conoscenza. Ne *La moto di Scanderbeg* essa accompagnava i «teatristi» nei giochi circensi; qui, oltre ad essere compagna di giochi di Marco, è chiamata a difendere l'onore e l'integrità fisico-morale di Elisa. Guarirà dai colpi inferti dal sequestratore della sua padrona, ma non si salverà dalla incredibile e incomprensibile monotonia del discorso che la tratteggia:

<sup>42</sup> C. ABATE, *I seni di Lucilla*, cit., pp. 86-112.

Esausta per le lunghe corse dietro i gatti, si addormentava acciambellata, gli occhi chiusi, forse sognava [...] (pp. 14-15).

Questo «mito animalistico» abbonda anche nelle pagine successive, con una ripetitività monocorde:

Una mattina di fine aprile trovai il lettone vuoto. [...] Lui non c'era [...] e la scena che vedevo era movimentata e rumorosa come in un film d'azione. [...] Spertina forse sognava, gli occhi chiusi, acciambellata ai miei piedi (pp. 33-34).

Paradossalmente, in un romanzo che si basa sul plurilinguismo, l'autore sembra non trovare le parole per descrivere in modo sinonimico una abitudine tipica dei cani:

Spertina si acciambellò ai miei piedi soddisfatta, e chiuse gli occhi. Era arrivata sul sagrato da dietro la chiesa, [...]. Mio padre le fece una carezza rude sul muso: «Spertinè goditi anche tu questo bel fuoco di Natale, chè ti sciali l'anima» (p. 37).

Il romanzo si avvia stancamente alla fine, passando da un duello rusticano fra il genitore e l'ex spasimante di Elisa all'esecuzione di una *vallja* davanti al tipico fuoco di Natale, in cui Tullio, con un gesto quasi apotropaico, getta la sua valigia, simbolo di emigrazione forzata:

Lojmë lojmë, vasha, valle / Kristi u le te ato Natalle / e u le te një grut e re / pa shkutina e pa fashtë [...] (p. 159).

Per quest'ultimo romanzo di Abate, faccio mia l'unica voce critica fuori dal coro degli osanna: «Il libro di Abate, appare, di fatto un *mélo* nazional-popolare» che celebra «un ritorno con poco da festeggiare»<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> G. PACCHIANO, *Un ritorno con poco da festeggiare*, «Il Sole 24 ore», 25 luglio 2004.

## TEATRI NELLA RETE

*Testualità ed ipertestualità della letteratura teatrale*

Atti della giornata di studio

29 Novembre 2002

Università degli Studi di Salerno

a cura di ANTONIA LEZZA

“Quaderni” del Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo

*Presentazione* di Carlo Chirico; *Introduzione* di Antonia Lezza; Antonia Lezza, *Indagine sul testo teatrale*; Carlo Alberto Madrignani, «*Figli! Figli miei!*»; Franco Vazzoler, *Recitare Alfieri: Appunti su Gassman (Oreste), Volonté (David), Randone (Saul)*; Beatrice Alfonzetti, *Dario Fo. L'autore e la «scrittura teatrale»*; Paola Trivero, *Intorno alla scrittura di Valeria Moretti*; Alessandra De Romanis, *L'esperienza di ICoN nell'insegnamento della lingua e della cultura italiana agli stranieri*; Gianfranco Crupi, *BIBIT: la biblioteca digitale degli italianisti*; Gioia Costa, *Trame nella rete*; Maria Rossella Nobile, *Informatica umanistica*; Gian Paolo Renello, *Iperestualizzare il teatro, teatralizzare l'ipertesto*; Nunzia Acanfora, *Una finestra web sul teatro napoletano*; Tavola rotonda: *Voglia di scrivere (di teatro)*; Franca Angelini, *Note sulla drammaturgia italiana di oggi*; Franco Autiero, *Desistere o insistere?*; Manlio Santanelli, «*Scrivo, allora sono*»; Francesco Saponaro, *La scrittura scenica*; Pasquale Scialò, *Ascoltare il testo*.



# Interventi

## CONTRIBUTO BREVE ALL'ISOTOPIA SEMICA DEL TESTO POETICO

Isotopia, dal greco ἴσος = uguale e τόπος = luogo, è voce dotta che nasce nel 1913 in ambito scientifico per designare l'atomo che possedendo lo stesso numero di protoni (e perciò il medesimo numero atomico) e differente numero di neutroni (e perciò diverso numero di massa) nei riguardi di un altro o di altri, ne condivide le proprietà chimiche (struttura, composizione), differenziandosi per le caratteristiche fisiche (comportamento, fenomenologia). Essendo atomi con identico numero atomico, gli isotopi sono atomi dello stesso elemento chimico e, come tali, occupano lo stesso posto nel sistema periodico degli elementi. In natura, dunque, possono esistere elementi chimici identici, pur avendo masse atomiche differenti: tali elementi, sotto l'aspetto chimico, sono *omogenei* dal punto di vista della struttura elettronica e per carica, *uniformi*, perché si comportano allo stesso modo nei legami chimici.

In chiave letteraria, l'isotopia indica la coerenza di un percorso di lettura giacente nel testo, ma che il lettore deve attivare attraverso il reperimento di elementi isotopi, cioè appartenenti al medesimo campo semantico ed individuabili nel livello superficiale in lessemi, a livelli profondi in un sema che li accomuna e li accorpa. L'isotopia semica si fonda sulla ripetizione (nella *dispositio*), all'interno delle diverse parti del testo (spazialità e distribuzione), di alcuni elementi semantici omogenei, cioè, come si è detto, giacenti allo stesso livello di senso. Inutile dire che il campo di coerenza del testo costringe il destinatario a ridefinire, a strutturare e ad accorpare gli elementi allo stesso livello di senso, «uniformando» il percorso dell'interpretazione.

Come in scienza elementi distinti per alcune proprietà ed omogenei per altre, così i lessemi, pur essendo distinti da una loro specificità semantica interna, posti in relazione, entrano, sul piano del senso (struttura e sistema degli elementi, ma in letteratura, diversamente dalla scienza, anche comportamento) in una sorta di sinonimia logico-cognitiva che li porta a strutturarsi intorno a un sema. Senza voler troppo forzare, si potrebbe dire che come la fisica è quella scienza che conoscendo la struttura chimica della materia ne studia i fenomeni ed il comportamento che ne derivano, così la semiotica, qui intesa come parte della Teoria della Letteratura, conoscendo la struttura fonetica, morfologica, grammaticale, sintattica e

semantica della lingua di un testo, universalizza questi principi in un particolare linguaggio, fondando una grammatica, una sintassi e una semantica della cultura, laddove le forme e le formalizzazioni particolari vengono assorbite in strutture universalizzanti o tendenti, comunque, alla generalizzazione di generalità inferiori.

Ciò che conta, sia in scienza che in letteratura, è il prodursi di una interazione con trasformazione od equivalenza, che è poi quella trasposizione e compenetrazione continua di identità e dissomiglianza che ha fatto parlare taluno di scienza come metafora dell'universo. Culture antiche, o che alle antiche si rifanno, vedono nel simbolo e nella simbologia l'unione tra fisico e metafisico, fra terreno e celeste e nell'archetipo, che è generalizzazione (in apparenza non ulteriormente riducibile) di generalità inferiori, l'essenza d'ogni cosa.

L'isotopia semica, dunque, è lo stabilirsi di un livello di coerenza interpretativa; essa è composta da categorie di senso che formano un insieme: questo insieme ha come caratteristica la ridondanza, cioè l'iterazione funzionale, che permette non soltanto la lettura uniforme del testo poetico, ma rende possibile la globalizzazione del suo senso come fine, ove per fine s'intende sia il compimento, sia la finalizzazione tanto del messaggio, quanto degli elementi tutti che il messaggio compongono.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A. J. GREIMAS, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974, p. 198 così definisce l'isotopia: «Per isotopia intendiamo un insieme ridondante di categorie semantiche, insieme che rende possibile la lettura uniforme del racconto, quale risulta dalle letture parziali degli enunciati e dall'eliminazione delle ambiguità attraverso la ricerca della lettura unica». Anche se Greimas parla specificamente di racconto e, quindi di narrativa, questa nozione di isotopia si può estendere anche alla lirica, ivi tenendo tuttavia conto che una cosa è l'uniformità e la ricerca della lettura unica nel racconto, altro, invece, l'uniformità e la ricerca della lettura unica nella lirica. La direzione del senso, quando non sia data da una trama, segue, più che un percorso o dei percorsi, la situazionalità e l'essere. La descrizione che, quasi sempre, nel romanzo non fa trama e potrebbe essere anche omessa, molto spesso assume, nella lirica di tutti i tempi e di tutti i luoghi, marcate caratteristiche simboliche e proiezioni dell'io e nell'io, anche quando sembra fine a se stessa. Secondo Greimas, la ridondanza non concerne soltanto l'iterazione delle forme, ma anche l'iterazione delle sostanze. L'isotopia «concepita come un fascio ridondante di categorie semiche» (*Ivi*, p. 290) prospetta tuttavia la formalizzazione e la materializzazione di ciò che un tempo era visto come dato metafisico: «Sul piano dell'isotopia della sostanza del contenuto, un certo numero di ricerche convergenti mette in luce determinate categorie dell'isotopia semantica (categorie del genere e del numero, dell'animato e dell'inanimato, del materiale e del morale), isotopia che è basata sulla proiezione delle relazioni



In altro modo, quando due o più parole condividono una marca semantica e quando la loro combinazione permette l'instaurarsi di un piano di coerenza semantica che percorre l'intero enunciato, si ha un'isotopia. Quando il frammento di testo considerato si faccia più esteso, può essere più semplice rilevare e scegliere l'isotopia che percorre il discorso, in quanto più parole rimandano a campi semantici comuni: l'isotopia viene allora identificata con precisione e anche con ridondanza, autorizzando la scelta del percorso semantico uniforme<sup>2</sup>. Essa non è una funzione, ma un *processo* funzionale che si evince dagli elementi costitutivi del discorso poetico. Quando in esso due o più elementi collidono e si strutturano e si funzionalizzano allo stesso livello di senso, si ha un insieme che dal punto di vista semantico non solo è omogeneo, ma tende a rivelare un di più di senso nel rapporto che si instaura tra gli elementi che lo formano. Questo di più di senso si accerchia, a livello profondo, interiormente cioè al testo, intorno a un sema; esteriormente, cioè a livello

morfosintattiche dell'enunciato. Ma tali ricerche vanno anche più in là: esse portano infatti all'individuazione delle isotopie semiologiche, costituite tramite l'utilizzazione - operata dalla comunicazione poetica - di quei codici in larga misura isomorfi e traducibili gli uni negli altri (Bachelard, Lévi-Strauss) che organizzano i differenti ordini sensoriali; isotopie che conferiscono per ciò statuto strutturale all'antica nozione metafisica delle «corrispondenze» (Ivi, pp. 291-292). Greimas distingue vari tipi di isotopie, tra cui quelle narrative e quelle di contenuto (p. 198 e sgg.). Umberto Eco nota che «i registi compiuti delle varie accezioni del termine, sia in Greimas che nei suoi discepoli, ci dicono che si è parlato a varie riprese di isotopie semantiche, fonetiche, prosodiche, stilistiche, enunciative, retoriche, presupposizionali, sintattiche, narrative. È lecito pertanto supporre che |isotopia| sia divenuto un termine-ombrello che copre diversi fenomeni semiotici genericamente definibili come *coerenza di un percorso di lettura*, ai vari livelli testuali». U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, p. 93. Per ovviare a questa onnivalezza tuttologica e tautologica, Eco tenta, materializzando ulteriormente, 'scientificizzando' e, forse, ulteriormente complicando, se non di realizzare una sistematica delle isotopie, di rendere il termine più univoco. Così, dopo aver diviso le isotopie in isotopie discorsive ed isotopie narrative (o a livelli più profondi) propone lo schema seguente: le isotopie discorsive sono divise in isotopie frastiche e transfrastiche. A loro volta, le frastiche sono suddivise a disgiunzione paradigmatica e a disgiunzione sintagmatica; le transfrastiche, a disgiunzione paradigmatica ed a disgiunzione sintagmatica. Le isotopie narrative (o a livelli più profondi) sono distinte in: vincolate a disgiunzioni isotopiche discorsive che, a loro volta, si suddividono in esclusive e complementari; in non vincolate a disgiunzioni isotopiche discorsive. Per la verifica di questa casistica si veda, U. ECO, op. cit, pp. 93-101.

<sup>2</sup> U. VOLLI, *Manuale di semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 82.



superficiale, esso si individua in lessemi<sup>3</sup>. Essendo il sema uno specifico tratto della significazione considerato nella sua generalità (ma non astratto), esso si pone come un universale di quel particolare testo e non solo lo caratterizza, ma lo categorizza, facendo rientrare elementi, in apparenza sparsi, in un unico contesto che è funzionale e logico al contempo e tanto razionale, quanto sapienziale. Il ricomporre i lessemi a un sema non è una *reductio ad unum*, ma permette di cogliere la stratificazione intenzionale o inconscia in cui il testo è stato strutturato. L'isotopia, in tal senso, indica che il sema è il contenitore semiotico di un'equivalenza di contenuto che si formalizza, da un particolare punto del sistema espressivo, nei lessemi che ne sono, per dir così, degli indicatori, dei rivelatori. L'isotopia non definisce un meccanismo, ma è il sintomo della letterarietà, della specificità cognitiva in cui è immerso il testo poetico. Più che svelare come esso funziona, rivela come esso è fatto, sia che si presuma sia stato costruito oppure, al contrario, ispirato. È una misura, e come ogni strumento di misura, non è valevole per tutti gli usi, a patto di voler testardamente misurare anche l'incommensurabile, che, sfingicamente, e inevitabilmente, darà la misura del metro con cui è stato misurato. La letterarietà presuppone una flessibilità che esula dall'esattezza e dalla normatività ad ogni costo (compresa quella della linguistica): quindi, ogni strumento di misura (o preteso tale) deve essere adoperato, per l'appunto, solo come strumento e non come fine, quasi a scoprire il meccanismo del giocattolo (e il testo poetico, anche il più faceto od il più insulso, è terribilmente serio come la natura umana) fino a romperlo e a spargerlo in pezzi e poi tentare di ricomporlo (anche se ci si riesce, non si aggiunge nulla al gioco per il quale è stato concepito).

Se il testo è un ipersegno, esso non funziona, ma è. Confondere il linguaggio con la poesia equivale a scambiare il mezzo con il fine, il veicolo

---

<sup>3</sup> Qui il lessema viene considerato come un'organizzazione semica virtuale che non necessariamente è realizzato come tale nel discorso manifestato. In altre parole, per lessema non si intende qui l'unità di base da cui è formato il lessico di una lingua, l'espressione verbale, cioè, ma «il contenuto semantico, l'intero spettro sememico (riservando il termine |semema| a particolari percorsi di senso, o disgiunzione della rappresentazione sememica». U. Eco, op. cit., p. 86, nota 1. Vedi anche p. 86 e sgg.

Se il semema è un fascio di tratti semantici che si realizza in un lessema, è anche vero che la rappresentazione sememica si basa su processi di semiosi illimitata. L'isotopia contribuisce a far sì che un testo, in sé potenzialmente infinito, possa generare solo le interpretazioni previste dalla sua impostazione e dal suo coordinamento o strategia.

del pensiero con il pensiero, il funzionamento con la funzione, intesa qui non solo come forma logica conoscitiva, ma come istituto letterario atto a trascendere il senso immediato di un testo.

L'individuazione testuale dell'isotopia pone in atto un procedimento che è, al contempo, euristico ed ermeneutico: euristico, poiché la ricerca mira a cogliere la verità di quel testo, analizzandone gli elementi semanticamente omogenei, ed ermeneutico, poiché si deve fornire, di quella verità, una teoria che miri a capire, una interpretazione come in un circolo intratestuale che non esclude una intertestualità ed una extratestualità, anzi spinge verso di esse. Sotto questo punto di vista, l'isotopia può essere inscritta nel contesto più ampio della retorica tradizionale, ma per un altro verso sfugge da essa, non essendo una figura di senso, di pensiero od altro, ma figura dei rapporti del senso (semanticamente e semioticamente inteso) e del suo farsi, del suo prodursi e del suo procedere.

Tuttavia, l'equivalenza di contenuto dei lessemi intorno a un sema (espresso o sottaciuto) riporta immediatamente ad un concetto di reciprocità:<sup>4</sup> tale reciprocità esige, nel sistema delle diverse varianti reciprocamente equivalenti, definite dai lessemi, un elemento comune, nel quale confluiscono i vari significati dei lessemi stessi. L'elemento comune, o, meglio, l'invariante delle diverse varianti reciprocamente equivalenti, è il sema. In una sintagmatica della gerarchia del testo non solo gli elementi semantici e sintagmatici risultano reciprocamente convertibili, ma anche, e soprattutto, i segni interagiscono e sono collegati come messi l'uno dentro l'altro nei diversi livelli della stratificazione. Qualunque prassi poetica si adotti (metaforica, analogica, allegorica, simbolica ecc.), il linguaggio e il modello che traspongono questo linguaggio sono eminentemente mimetici e, al contempo, sostitutivi: *stat aliquid pro aliquo*. Del resto, è da questa semplice osservazione che scaturisce la possibilità della sinonimia, intesa qui non solo come «la possibilità di esprimere lo stesso contenuto con mezzi diversi, aventi pari valore»<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Cfr. J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976, p. 19: «Se si considera la somma delle comunicazioni possibili in una lingua, si noterà facilmente che alcuni elementi si presentano, sotto questo o quel rapporto, reciprocamente equivalenti». Le differenze si riferiranno alla natura della materializzazione nel sistema (o modello) di un determinato elemento, le somiglianze saranno il risultato dell'aver lo stesso posto nel sistema. «Ciò che vi è di comune nelle diverse varianti, reciprocamente equivalenti, sarà la loro invariante».

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 35.



(plasticità della lingua che le dona iconicità e motivazione), ma come capacità di interferenza e di reciprocità.

A questo punto, si rende necessario un altro richiamo alla retorica classica, non per un tentativo di omologazione, ma per descrivere una fenomenologia comune tanto all'isotopia, quanto ad alcune figure e tropi notissimi. Se si considera che alcuni elementi della retorica sono uniti tra loro non solo perché ammettono un intervento sulla lingua (che è anche logico), ma anche perché comportano sempre interventi sul senso del discorso, sia di ampliamento che di trasformazione, si nota che alcune fenomenologie di base, ivi fatta salva la differenza e la pertinenza, sono comuni tanto all'isotopia, quanto agli elementi retorici che si andranno a considerare.

Tenuto presente che simbolo, metafora, allegoria, analogia e similitudine immettono sempre una trasformazione e un ampliamento del senso, ci si limiterà qui a comporre un rapporto tra la fenomenologia dei tropi e della similitudine e quella dell'isotopia.

La similitudine è non soltanto una figura *sententiae*, ma anche e soprattutto figura della dilatazione semantica. Quale figura di pensiero (figura *sententiae*) essa è una figura per *adiectio*em: «L'*adiectio* di pensiero può presentarsi come dilatazione semantica in maniera che, oltre alla comunicazione essenziale, vengano comunicati anche altri pensieri».<sup>6</sup>

Il *simile* consiste in due o più cose che abbiano in comune una qualità e la similitudine può essere, grosso modo, definita come una figura di contenuto, con la quale, per rappresentare con più grande efficacia un oggetto, si stabilisce (ma nella maggior parte dei casi *vi è*) un rapporto di somiglianza, più o meno prossima, tra quest'oggetto e un altro che possiede gli stessi requisiti, ritenuti uguali e atti ad instaurare tra i due oggetti un paragone. La forma costante di reciprocità, proprio come nell'isotopia, richiama all'isomorfismo ed all'isotrasformazione, con un'equivalenza di proporzioni che accomuna i due o più termini, non solo per affinità, ma anche per talune caratteristiche di base comuni ad entrambi. La similitudine non è dovuta solo ad una pura e semplice associazione di idee: poiché questa associazione vi sia, vuol dire che le caratteristiche che si fanno entrare in intergenza sono già inerenti agli oggetti presi in considerazione. La qualità e i tratti affini che le cose hanno tra loro sono una realtà e non una semplice elucubrazione mentale.

Il tropo «è la «svolta» della freccia semantica indicativa di un corpo di

<sup>6</sup> H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 209.



parola che, da un originario contenuto, passa ad un altro». <sup>7</sup> Ciò che è importante è che il corpo della parola usato tropicamente può essere attinto sia da una sfera semantica che sia direttamente affine o limitrofa al corpo della parola da sostituire, sia da un campo semantico che non sia direttamente affine o limitrofo.

Se nel primo caso siamo nei tropi di spostamento di limiti e nel secondo nei tropi di traslocazione o di salto, ciò non toglie che alla base di entrambi (e della similitudine) vi sia una funzione sinonimica non solo nel senso di una possibilità di sostituzione, ma di intergenza e di progressione dei membri crescenti considerata come legge del progressivo aumento delle parti in una successione amplificante e ridondante. Ancora una volta, in tutto ciò, giocano un ruolo fondamentale il confronto, la reciprocità, l'intergenza che tendono alla globalità. Il confronto pone sempre in rapporto due o più diversità nella loro identità. Confronto è il contrario di opposizione, ma, in ambito letterario, e non solo, anche le opposizioni possono essere tranquillamente confrontate tramite l'equivalenza: non è raro che nel testo poetico l'equivalenza si stabilisca contemporaneamente sia sul piano sinonimico che su quello antonimico.

Come si vede, la fenomenologia di base degli elementi qui sopra considerati si avvicina o è, a tratti, uguale a quella dell'isotopia. Ma la differenza, come prima si notava, è che l'isotopia semica del testo è l'insieme degli elementi strutturabili ad uno stesso livello di senso ed accorpabili tutti ad uno stesso sema: essa pone in evidenza gli assi semici di tutto il testo (specie nella poesia lirica) o di una porzione di esso, ma non di un campo semantico fortemente circoscritto e delimitato per sua stessa natura e funzione come avviene per i casi su citati della retorica. L'isotopia permette la lettura uniforme, ricercando la 'lettura unica'.

Per essere più semplici, in altre parole, l'isotopia è la confluenza di alcuni elementi caratterizzanti (lessemi) in un unico massimo denominatore comune (sema, presente, o sottaciuto e ricavabile) che li accorpa, categorizzandoli e reciprocizzandoli al punto che ne scaturiscono un ampliamento ed un arricchimento di senso. <sup>8</sup> La omogeneità semantica,

<sup>7</sup> Op. cit., p. 102.

<sup>8</sup> «Per lo stabilirsi di un'isotopia è sufficiente che un sintagma riunisca almeno due figure semiche... Di qualunque dimensione di superficie essa sia, l'isotopia attraversa l'intero testo nel suo insieme. Questo non significa naturalmente che a ogni testo corrisponda sempre e necessariamente una sola isotopia. Al contrario vi sono testi programmaticamente pluri-isotopici e raramente si può dire che una sola isotopia rende

cioè il giacere sullo stesso livello di senso, fa sì che i lessemi comportino un insieme secondo il quale il testo forma di per sé, e senza intervento intenzionale del lettore, un particolare statuto rappresentativo e comunicativo, che ne rende possibile tanto la lettura uniforme, quanto l'interpretazione globale, donando quel di più di significato che rende il testo plurimorfo ed allo stesso tempo direzionale nell'ambito del campo semantico che esso circoscrive. Non si tratta di una pura e semplice operazione per adiectionem, anche se essa è supposta, ma di un livello distribuzionale che il testo stesso produce tanto nell'intenzione, consapevole o inconscia, dell'autore, quanto nella sua architettura che da linguistica si trasforma continuamente in ordine componenziale e logico fino a presupporre la categorizzazione.

L'isotopia è sempre una caratteristica inerente al testo ed alla sua struttura semantica, diversamente dal *topic*, che è sempre un'operazione pragmatica effettuata dal lettore in base alle sue competenze ed in base alla sua *enciclopedia* (il 'vecchio' *bagaglio culturale*, o deposito personale di conoscenze)<sup>9</sup>. Il *topic* non è un dato interno al testo, non è un aspetto della sua sintassi, né è definito dalla sua semantica neanche nell'ambito del suo più semplice significato. È una prospettiva, un punto di vista, un'ipotesi da cui il lettore, considerate le sue attitudini e le sue potenzialità, si pone per tracciare il percorso di una risposta, sempre provvisoria, ad una domanda

---

conto della significazione del discorso enunciato. Ma questo, anziché costituire un indebolimento dell'operatività della nozione, ne costituisce piuttosto una conferma, poiché si rende possibile un calcolo delle isotopie, una vera e propria strutturazione isotopica della semantica di un testo»: F. MARSCIANI - A. ZINNA, *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio, 1991, p. 44.

In effetti, nei principi di coesione del discorso, l'isotopia occupa un posto relevantissimo. Una molteplicità di isotopie porta alla possibilità di riconoscere isotopie concorrenti o alternative; oppure porta all'individuazione di rapporti gerarchici là dove si manifesti la possibilità di un'isotopia di fungere da isotopia generale o di base e di servirsi, per la sua funzione semiotica, di isotopie parziali di volta in volta affioranti nel discorso.

<sup>9</sup> U. VOLLI, *Manuale di semiotica*, op. cit., p. 77-83.

Cfr. U. ECO, op. cit., p. 86-87: «In casi normali le proprietà del semema rimangono virtuali, vale a dire che esse rimangono registrate nell'enciclopedia del lettore il quale si dispone ad attualizzarle via via che il corso testuale glielo richiederà. Il lettore cioè esplicita, di ciò che rimane semanticamente incluso o implicitato, solo ciò che gli serve. Nel far questo egli *magnifica* alcune proprietà mentre tiene le altre *sotto narcosi*... D'altra parte una proprietà narcotizzata non è una proprietà eliminata. Essa non è esplicitamente affermata ma non viene neppure negata».



che egli pone al testo. Non è un caso che, ad un livello superficiale, lo stesso testo vari con il variare dei suoi lettori, della loro cultura, della loro sensibilità o delle loro attese. La topicalizzazione è un'operazione di messa a fuoco del testo in base ad una ipotesi di senso e dipende sempre dall'iniziativa del lettore e dalla sua competenza nel tentativo di rendere possibile un piano di coerenza che leghi tra loro i vari enunciati<sup>10</sup>. In tal senso, vi possono essere diverse letture dello stesso testo che dipendono dalla posizione del lettore. L'isotopia, invece, è una struttura semantica intrinseca al testo che permette la coerenza di un percorso di lettura. Anche se deve essere individuata e riconosciuta dal lettore, essa presuppone l'inalterabilità del testo e dell'intenzione, della direzione, voluta dall'autore, là dove il topic permette (sempre entro determinati limiti circoscritti dal testo) una alterazione, una ibridazione, dovute all'interagenza tra cultura dell'autore e quella del suo lettore. Il topic è un ibrido, quasi una riscrittura che permette interventi di una certa libertà. L'isotopia, pur non essendo schematica e rigida, è un tratto inalterabile dell'architettura del testo, è eminentemente oggettiva, è un dato che non presuppone la soggettività del lettore. È un *nunc stans*, un'immanenza-trascendenza che si trova nel testo, non nelle possibilità individuali delle scelte del lettore.<sup>11</sup>

PIETRO PELOSI

<sup>10</sup> «Il topic è fenomeno pragmatico, mentre l'isotopia è fenomeno semantico. Il topic è un'ipotesi che dipende dall'iniziativa del lettore...». L'isotopia stabilisce invece «un livello di coerenza interpretativa»: U. ECO, op. cit., p. 92. Per Eco è il topic (come disciplinatore e riduttore della semiosi e come orientatore della direzione delle attualizzazioni) a spingere il lettore ad individuare l'isotopia: «Quello che comunque dovrebbe essere chiaro è che l'individuazione del topic è movimento cooperativo (pragmatico) che indirizza il lettore a individuare le isotopie come proprietà semantiche di un testo» (*ivi*, p. 101).

<sup>11</sup> Per un'ottima applicazione della nozione di isotopia cfr. M. PAGNINI, *Il sonetto «A Zacinto». Saggio teorico e critico sulla polivalenza funzionale dell'opera poetica*, in «Strumenti critici» n. 23 (1974), ora nel volume *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 153-179.



## IL RUOLO DELLA TRADUZIONE NELLA DIMENSIONE COMUNITARIA COME PROCESSO DI ARMONIZZAZIONE LINGUISTICA E GIURIDICA

La crescente importanza di una comunicazione scientifica internazionale ha portato a delineare, sempre più nettamente, le esigenze comunicative della società contemporanea. Si delinea l'affermarsi di un insieme di pratiche intraculturali e interlinguistiche che rende ipotizzabile il configurarsi di una struttura comune dei linguaggi delle scienze. Allo stesso tempo, il notevole impulso che, negli ultimi decenni, hanno avuto gli studi sulla traduzione, ha comportato, pur nella discordanza e nella diversità di approccio delle differenti scuole, sconvolgimenti notevoli nella pratica traduttiva, in quanto si è avuta una circolazione di modelli culturali paralleli in tutte le discipline, che ha dato vita a una sempre maggiore compenetrazione di esperienze comuni sia dal punto di vista linguistico che giuridico. In tale ottica la traduzione è diventata un'attività comunicativa complessa, una mediazione culturale, con l'obiettivo di creare comunicazione tra i membri di culture diverse, che altrimenti avrebbero difficoltà a comprendersi. Nida aveva sostenuto che «le differenze tra culture possono causare al traduttore più problemi che le differenze fra le strutture linguistiche»<sup>1</sup>. Neubert e Shreve approfondiscono tale concetto sostenendo che le traduzioni dovrebbero «agevolare la conoscenza tra membri di comunità disgiunte»<sup>2</sup>. Gentzler aggiunge che il testo è sempre una parte della storia, di conseguenza si avrà la necessità di mediare tra contesti storici differenti. Il ruolo assunto dalla traduzione diventa, di conseguenza, una doppia mediazione tra culture<sup>3</sup>.

Considerando il fatto che la lingua e il diritto sono le due espressioni fondamentali della civiltà di ogni popolo, ne consegue la rilevanza assunta dalla traduzione nel processo di armonizzazione della cultura giuridica e della realtà linguistica all'interno dell'Unione Europea<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> E. A. NIDA, *Linguistics and Ethnology in Translation-Problems*, in D. HYMES (a cura di), *Language in Culture and Society*, New York-Evanston-London, Harper & Row, 1989, p. 76.

<sup>2</sup> A. NEUBERT-G. SHREVE, *Translation as Text*, The Kent State University Press, 1992, p. 54.

<sup>3</sup> Cfr. E. GENTZLER, *Contemporary Translation Theories*, Londra, Routledge, 1993, trad. it. *Teorie contemporanee della traduzione*, Torino, UTET, 2001.

<sup>4</sup> Per quanto riguarda l'Unione Europea, ciascun organismo (Parlamento, Commissione, Consiglio dei Ministri, Corte di Giustizia ecc.) possiede un proprio servizio

La traduzione, in ambito comunitario, ha per oggetto il linguaggio speciale di leggi, decreti, regolamenti e altri testi assimilabili (atti amministrativi, giudiziari, notarili, contratti, etc.) e, dunque, necessita del supporto e della cooperazione dei tecnici del linguaggio giuridico e degli operatori finanziari dei diversi Paesi membri, affinché i cosiddetti «testi paralleli»<sup>5</sup> abbiano gli stessi contenuti, lo stesso modello redazionale, e soprattutto lo stesso valore ai fini dell'armonizzazione tra le varie esperienze culturali nazionali. Ciò comporta l'introduzione, nonché la composizione di un linguaggio chiaro, economico, oggettivo ed esplicativo, che rispetti tutti i requisiti descrittivi e informativi a seconda del tipo di testo da tradurre, affinché il registro, il messaggio e l'intento siano direttamente «usfruibili» dai destinatari, ovvero politici, burocrati, giuristi e altri operatori degli Stati membri, e atti a introdurre le normative e le novità comunitarie nell'orbita nazionale. La lingua che ne risulta è quella specifica delle istituzioni comunitarie, il cosiddetto «Eurocratese» (Eurospeak), il cui fine ultimo è quello di semplificare e razionalizzare il lavoro del traduttore tramite l'uso, soprattutto nei documenti giuridici, di formule e nomenclature standardizzate.

Nell'ottica degli obiettivi dell'Unione, la traduzione ha come compito precipuo la scelta di lemmi privi di ambiguità semantiche al fine di evitare una ricezione nazionale che falsi gli intenti comunitari. I tecnici della traduzione, coordinati dalla Commissione Europea usano, per i regolamenti e le direttive, termini già «collaudati», non soggetti a distorsioni interpretative; inoltre è frequente l'uso della *definizione*, che circoscrive il significato dei termini e ne indica la pertinenza in ambiti definiti. La traduzione specialistica basa la propria attività sui modelli strutturali di un testo, che nella loro matrice extralinguistica hanno un valore comunicativo

---

di traduzione: quasi tutti i testi devono infatti essere tradotti nelle lingue ufficiali perché, nelle sue strutture soprannazionali, l'Unione è ancorata al principio del multilinguismo. In particolare è la Commissione Europea ad avere il servizio di traduzione più grande dell'Unione (e del mondo), in quanto organismo responsabile del diritto direttamente applicabile in tutti gli Stati membri (Cfr. L. ROLLING, *La Commission des Communautés Européennes et les industries de la langue*, «Encrages», 7, 1986).

<sup>5</sup> Nella terminologia convenzionale del discorso giuridico i testi aventi la stessa validità e funzione normativa in due o più lingue sono chiamati «testi paralleli», in quanto non esiste una versione «autentica» che predomina sulle altre ma, nel caso di discrepanze nell'interpretazione del testo, viene effettuato un raffronto tra tutti i testi paralleli dello stesso documento per determinarne il significato autentico (Cfr. F. SABATINI, *Corso di studi superiore legislativi*, Padova, Cedam, 1998).



e diventano veri e propri punti di riferimento per l'attività traduttiva, in quanto includono strutture standardizzate (lettera commerciale, direttiva, circolare, contratto, etc.) e rendono più efficace la comunicazione linguistica del messaggio della lingua di partenza in quella di arrivo. L'armonizzazione ha, dunque, radici profonde e la circolazione di modelli culturali affini, generalmente riconosciuti e accettati all'interno dell'Unione europea, è il risultato di un minuzioso lavoro di cooperazione tra traduttori e tecnici provenienti da realtà linguistiche, giuridiche e culturali le più disparate, che rendono possibile l'attività sopranazionale dell'Unione Europea dal 1957.

Per approdare a questi risultati, la traduzione specializzata ha lavorato avvalendosi di autorevoli organismi normativi come l'ISO (International Organization for Standardization)<sup>6</sup>, cui aderiscono molti paesi per contribuire all'*armonizzazione* terminologica<sup>7</sup> e permettere una comunicazione interlinguistica mediata per i documenti redatti nelle lingue speciali. L'unione Europea produce Regole e Direttive<sup>8</sup>, che devono essere introdotte all'interno di ogni Stato membro sotto forma di provvedimenti legislativi e regolamenti, al fine di adeguare le regole interne alle prescrizioni comunitarie. L'introduzione delle norme nella dimensione statale è veicolata dalla traduzione, mediatrice di contenuti e di forme. Ciò comporta oltre alla circolazione di modelli giuridici intra-comunitari anche l'uso di stili traduttivi, che tendono alla standardizzazione, dal momento che i documenti, oggetto di questa transazione, sono testi specialistici e, in quanto tali, richiedono metodologie traduttive convergenti. Il fenomeno della *comunitarizzazione* del diritto degli Stati membri, rientra nel processo di uniformazione europea, che non sarebbe attuabile senza l'attività di interpretazione della dottrina e della giurisprudenza comunitaria dei singoli Paesi membri, che molto più spesso

<sup>6</sup> L'ISO (International Organization for Standardization), è una federazione mondiale di organismi normativi, cui aderiscono più di cento Paesi, creata nel 1946 e suddivisa in diversi Comitati Tecnici specializzati in settori specifici. Poiché in ambito internazionale la normalizzazione prevede un numero limitato di lingue ufficiali (per l'ISO l'inglese, il francese e il russo) la realizzazione delle norme nelle lingue diverse da quelle ufficiali è lasciata all'iniziativa di singoli enti nazionali.

<sup>7</sup> La redazione di norme terminologiche in lingue diverse da quelle ufficiali, che siano compatibili e conformi alle corrispondenti normative internazionali, costituisce l'attività definita: «armonizzazione» terminologica (cfr. J. C. BEACCO, M. BYRON, *Guide pour l'élaboration des politiques linguistiques en Europe*, Strasburgo, 2004).

<sup>8</sup> Cfr. G. BENACCHIO, *Diritto privato della comunità Europea*, Padova, Cedam, 2001.



di quanto si creda, precede l'emanazione della norma legislativa. Quest'ultima costituisce, talvolta, solo la rappresentazione formale e ufficializzata di un mutamento di pensiero giuridico, di un'evoluzione della mentalità giuridica. I documenti dell'Unione Europea, essendo per la maggior parte testi ibridi<sup>9</sup>, prodotti simultaneamente in tutte le lingue dei paesi aderenti, sono portatori di una nuova mentalità non solo giuridica ma anche economica, imprenditoriale, culturale, che travalica i confini nazionali, grazie al lavoro di interpreti e traduttori, che esaminando le elaborazioni dei vari giuristi, cercano di armonizzare gli istituti e le prassi contrattuali. Sono state introdotte anche regole giuridiche di diritto privato, soprattutto di diritto commerciale legate al tema della concorrenza e ciò comporta riflessi pratici, concreti, che interessano tutti gli operatori, al fine di evitare alcune specificità presenti nei diversi ordinamenti giuridici.

In ambito Europeo non si può prescindere dai seguenti fenomeni determinanti di:

- *Unificazione* delle regole giuridiche, quando la norma deve essere prodotta da un unico organo legislativo ed è, inoltre, necessario che l'attività giurisdizionale sia svolta dallo stesso complesso di uffici giudiziari, che salvaguardi l'univocità nell'interpretazione e nell'applicazione della norma, in tal caso i traduttori hanno grande responsabilità nella mediazione pratica dei contenuti, oggetto di unificazione.
- *Uniformazione* derivante dal fatto che le regole giuridiche pur essendo emanate da un organo legislativo unitario, sopranazionale, demandano l'applicazione e, di conseguenza, l'interpretazione agli organi giurisdizionali di ciascun paese. In tal caso l'interpretazione di una traduzione può dipendere dalle esigenze politiche ed economiche peculiari di una determinata nazione.
- *Armonizzazione*, che partendo dal presupposto che le regole giuridiche di ciascun Stato sono solo tendenzialmente uniformi, concede a ciascuno Stato di apportare varianti più o meno ampie, senza mai stravolgere il modello base. Le varianti si manifestano quando la dottrina elabora

---

<sup>9</sup> Pur essendo il prodotto di una negoziazione interculturale il testo ibrido, rappresenta in modo emblematico la crescente internazionalizzazione dei processi comunicativi che ha portato all'offuscamento dei confini tra le varie culture. Esempi tipici sono i documenti giuridici dell'Unione Europea o le formazioni standardizzate dei trattati internazionali, entrambi generi testuali multilingui creati da una comunità di persone in una situazione artificialmente sovraculturale e aventi la stessa validità e funzione, nonché gli stessi obiettivi politici nelle diverse culture di arrivo (cfr. G. TARELLO, *L'interpretazione della legge*, Milano, Giuffrè, 1995).

significati alternativi alle parole contenute nel documento oggetto di analisi. Va sottolineato che, allo stato attuale, la traduzione di un documento tende ad avere minori margini di alterabilità di significato da una lingua a un'altra.

Il processo di *unificazione* si fonda sulle norme del Trattato istitutivo e sulle norme del *diritto derivato*<sup>10</sup>, che sono sottoposte all'applicazione da parte della Commissione o alla competenza interpretativa e giurisdizionale della Corte di giustizia, che ne interpreta il contenuto ai sensi degli articoli dei trattati costitutivi dell'Unione. I traduttori, in tali circostanze, devono rispettare i canoni interpretativi forniti dalla Commissione che controlla che non ci siano devianze. *L'uniformazione* si ha tutte le volte in cui viene emanato un *Regolamento* oppure viene adottata una *Convenzione* tra gli Stati della Comunità e l'interpretazione dei testi delle norme viene effettuata soltanto dai giudici delle Corti nazionali. Si parla invece di *armonizzazione* ogni qual volta vengono adottate le direttive Comunitarie che non contengono, di regola, norme uniformi ma si limitano a indicare gli obiettivi finali da raggiungere. Ciascuno Stato provvederà, di conseguenza, a emanare la propria normativa di attuazione così come provvederà a interpretarla e ad applicarla attraverso l'attività dei propri organi giurisdizionali dei tecnici, che lavorano sui testi e sul loro contenuto, manipolando, se necessario, il valore semantico di alcune parole. Non sempre l'adeguamento alle prescrizioni comunitarie è effettuato correttamente e, quindi, non sempre, vi è corrispondenza tra norma comunitaria e norme nazionali di attuazione; tuttavia la messa a punto di nuove tecniche traduttive per i documenti paritari, sta riducendo sensibilmente questo fenomeno, causa di divergenze formali e di contenuto. Uniformare le normative nazionali è uno degli obiettivi della Corte di giustizia, che formula i principi fondamentali del diritto comunitario attraverso lo studio e la comparazione dei modelli nazionali, usufruendo dell'attività di interpretazione che le è riconosciuta dal trattato.

L'attività ermeneutica dei giudici comunitari è rilevante in quanto formula la definizione univoca di alcuni concetti, che diventano punti di riferimento indispensabili per i traduttori, che hanno la responsabilità di rispettare la *ratio* individuata dalla Corte di giustizia, che chiede agli operatori di eliminare diversità e disarmonie<sup>11</sup>. Il diritto comunitario viene presentato come l'emblema di una possibile unificazione del diritto

<sup>10</sup> È l'insieme di tutte le norme contenute negli atti adottati dalle istituzioni comunitarie per conseguire gli obiettivi indicati nel Trattato (*Ivi*, p.78).

<sup>11</sup> In ambito europeo, la traduzione è, innanzitutto, garanzia democratica. Ciò significa



nell'Europa Occidentale, in quanto sono stati creati i presupposti per un'Europa effettivamente unita, soprattutto per favorire lo scambio di beni, di persone, di idee, e per facilitare il commercio tra stati. Tra gli esempi più eclatanti di unificazione dei concetti rientrano alcune nozioni elaborate convenzionalmente e inserite nel Trattato istitutivo fin dal 1957 (trattato di Roma, che ha dato vita alla CEE)<sup>12</sup> quali:

- Accordo restrittivo della concorrenza
- Abuso di posizione dominante
- Controllo di società
- Antitrust

Si tratta di nozioni elaborate dalla giurisprudenza comunitaria e che non sono esplicitate nelle fonti normative. Spesso il tribunale di primo grado e la Corte di giustizia in collaborazione con la Commissione elaborano nozioni nuove oppure attribuiscono un significato unico a un determinato concetto; esiste, inoltre, un organo giurisdizionale unico, che assicura l'unicità d'interpretazione delle nozioni in chiave comunitaria e garantisce l'applicazione uniforme delle regole operative che ne conseguono. Per ottenere questi risultati è indispensabile l'ausilio tecnico dei traduttori che elaborano costrutti perfettamente aderenti al significato prescritto in tutte le lingue degli Stati membri. Soltanto seguendo questa «procedura» le nozioni nuove, e i concetti uniformi, saranno interpretati in chiave comunitaria dai giudici nazionali dei paesi membri, la qual cosa ne faciliterà la ricezione. L'uniformazione del formante legislativo ha senso se esiste una uniformità di interpretazione prima che, lentamente e spontaneamente, si formi una consapevolezza e una coscienza giuridica comune alla dottrina e agli operatori di tutti gli stati interessati. Solo così, determinate regole, enunciate in un documento di produzione sopranazionale, potranno diventare regole uniformemente applicate.

La comparazione tra i diversi ordinamenti giuridici, e soprattutto tra i diversi istituti che li compongono, è punto di riferimento per i traduttori che hanno bisogno di rintracciare i tralucanti più idonei per fattispecie giuridiche aventi lo stesso valore e rientranti nella stessa ratio<sup>13</sup>. Un esempio

---

che i traduttori hanno un compito doppiamente difficile: devono tradurre rispettando l'esatto significato del testo originale e al tempo stesso agire a sostegno delle risorse espressive della lingua di arrivo. Quando le due tendenze sono in contrasto, il traduttore deve decidere se sacrificare l'una o l'altra prerogativa (Cfr. A. TOSI (a cura di), *La voce dell'Europa in traduzione multilingue*, «Rivista di Psicolinguistica applicata», 3, 2001, p. 151).

<sup>12</sup> Cfr. M. PANEBIANCO, C. RISI, *Codice di Maastricht*, Roma, Lepid Elea Press, 1997.

<sup>13</sup> Marc Ancel, noto studioso di diritto comparato, afferma che il metodo



è la nozione e la traduzione di *capacità giuridica* o *capacité juridique* che ha causato non pochi problemi ai comparatisti, per la diversità di contenuto che l'espressione racchiude. Qui entra in gioco la nozione di *equivalenza* di un testo. Tosi distingue tra equivalenza legale ed equivalenza linguistica<sup>14</sup>. La prima deriva dal fatto che tutte le versioni linguistiche di un testo legislativo hanno lo stesso valore giuridico e ogni cittadino europeo può appellarsi ad esse indipendentemente dalla lingua usata. È questa una caratteristica legata strettamente al testo, che obbliga il traduttore a mantenere traccia della lingua straniera per adeguarvi la nuova versione, rischiando, in alcuni casi, di perdere di vista il suo «lettore ideale», che è diverso da quello dell'autore originale. In questo senso l'equivalenza è un elemento importante per garantire l'equità, a prescindere dalla nazionalità. L'equivalenza linguistica è un fattore decisivo, più difficile da individuare o verificare. Si tratta di un'equivalenza più profonda, che tiene conto soprattutto del *target* a cui è destinato il testo e alla comprensibilità della versione finale. Può, di conseguenza, richiedere modifiche, anche radicali, nella costruzione o nell'approccio, realizzandosi a vari gradi. Il buon esito della sua resa dipende dall'intervento del traduttore, le cui scelte possono essere più o meno adeguate a seconda, oltre chiaramente del grado di informazione del traduttore, anche dal suo coinvolgimento nel dibattito e nella redazione dei documenti<sup>15</sup>.

Tra gli strumenti a disposizione del traduttore per affinare la sua competenza procedurale e guidarlo nella fase di riformulazione, molto importante è l'analisi contrastiva. Se è vero che la traduzione non è parte della linguistica contrastiva propriamente detta, il traduttore può, tuttavia, trarre grossi benefici dalla comparazione tra le convergenze e divergenze delle strutture tra lingue diverse, in termini d'indicazioni sulla possibile resa nella lingua di arrivo dei concetti espressi nella lingua di partenza, soprattutto in relazione alle diverse norme e convenzioni di una stessa tipologia testuale in più lingue. La decodifica del testo di partenza ha come finalità la sua ricodifica nella cultura di arrivo, per cui il traduttore deve

---

comparatistico «peut donner une vue complète, non compartimentée, du phénomène juridique»

<sup>14</sup> A. TOSI, *Umanesimo e società di massa nella lingua italiana*, «Rivista di psicolinguistica applicata», 3, 2001.

<sup>15</sup> Molti traduttori lamentano, infatti, la condizione di invisibilità a cui sono costretti e ricordano come «la fede quasi religiosa nell'equivalenza legale abbia sviluppato scarso interesse per approfondire l'equivalenza linguistica» (*Ivi*, p. 48).

- Comprendere il significato del testo nel suo contesto socioculturale sia a livello globale che nei suoi contenuti
- Individuare gli elementi inter, intra, ed extratestuali (livello di tipicità testuale, intenzione comunicativa, registro, livello di formalità, livello specialistico dei destinatari, ecc.)
- Riconoscere e valutare i tratti identificativi di un testo specifico contenente un determinato obiettivo comunicativo che deve essere riprodotto nel testo di arrivo.
- Programmare strategie che risolvono problemi di traduzione per adeguare il testo di arrivo alla sua nuova situazione comunicativa.

I documenti prodotti dalla «macchina» europea richiedono, di fatto, una diversità di procedure traduttive, necessarie per evidenziare i cosiddetti problemi culturali, che riguardano aspetti e istituzioni tipici della cultura di partenza, e che quindi richiedono adattamenti nella lingua/cultura di arrivo. I due principali metodi traduttivi sono la traduzione letterale e la parafrasi. Nella traduzione letterale il traduttore partendo dalle parole del testo di partenza, produce una prima versione che sarà rimodellata e avvicinata ai canoni della lingua di arrivo. Per quel che riguarda la parafrasi e la riformulazione, esse partono dal contenuto del testo di partenza indipendentemente dalla sua forma linguistica. Più tecnico è il testo e più letterale sarà la traduzione, in quanto la traduzione letterale veicola nella lingua di arrivo il significato del testo originale in modo più diretto, rispettandone gli elementi costitutivi pur attenendosi alle strutture sintattiche e lessicali e alle norme grammaticali della lingua di arrivo. La traduzione letterale è il metodo traduttivo utilizzato per i testi dell'Unione Europea, anche se spesso il traduttore avverte la necessità di allontanarsi dal testo di partenza, ubbidendo inconsciamente a quella che è definita «la massima retorica universale» (*scegli sempre la variazione lessicale a meno che non ci sia una buona ragione per non farlo*). Interessante, in proposito, è lo studio sulla traduzione «idiomatica» dal francese all'inglese richiesta dal servizio di traduzione del governo del Canada, ossia un tipo di traduzione in cui viene privilegiato il registro linguistico, lessicale e sintattico, della lingua di arrivo, anche quando una traduzione letterale potrebbe risultare altrettanto comprensibile. La traduzione idiomatica è l'espressione della scelta politica della parte anglofoba del governo, di sopprimere del tutto l'origine francese del testo tradotto e dare risalto soltanto al contenuto amministrativo del testo di partenza, laddove una traduzione letterale potrebbe comportare l'inevitabile effetto dell'introduzione di gallicismi nell'inglese canadese, divenendo uno strumento di «contaminazione» non



solo a livello linguistico, ma anche e soprattutto a livello delle relazioni politiche tra le due comunità.

L'esempio evidenzia il potere della traduzione, strumento principale di circolazione per i documenti dell'Unione Europea, che non avrebbero efficacia se non riformulati in tutte le lingue dei paesi membri. La contaminazione avrà come conseguenza l'adozione di schemi linguistici sempre più vicini, e i cambiamenti diventeranno sempre più strutturali, fino a un completo assorbimento e a una totale eliminazione dei nodi traduttivi dei documenti comunitari multilingue. Nella circolazione dei modelli giuridici da un ordinamento a un altro, la traduzione media i «veicoli» di questa circolazione che possono essere diversi, a seconda che si tratti di un'attività posta in essere dal legislatore, dalla giurisprudenza, dalla dottrina oppure dalla risultante della combinazione dei tre formanti. Un «travaso» di regole da una lingua ad un'altra, è tanto più frequente quanto più i due Paesi hanno traduzioni giuridiche comuni; si aggiunge poi una circolazione che non avviene immediatamente da Paese a Paese, bensì è *mediata* dall'attività di organi comunitari. Il fenomeno della recezione di modelli e di regole proprie di altre tradizioni giuridiche, anche non di *civil law*, ha provocato, a partire dalla fine degli anni '70, una vera e propria «europeizzazione» del diritto. Il nuovo diritto comunitario, visto nella sua globalità e complessità, pur contenendo in sé in modo meno marcato, il gene di questo o di quel diritto nazionale, diventa sempre più un diritto armonizzante. La circolazione dei modelli e delle regole giuridiche cessa di essere espressione di una semplice recezione di modelli stranieri, per trasformarsi in uno strumento mirato alla creazione di un nuovo diritto europeo, un nuovo diritto dell'ordinamento della Comunità europea, distinto e diverso da quello degli Stati che ne fanno parte. Esempi di recezione, da parte della Corte, di principi derivanti dall'esperienza di *civil law*, sono il principio di *buona fede*, o, viceversa, proveniente dai sistemi di *common law*<sup>16</sup>, il principio di *reasonableness*. I problemi collegati all'attività traduttiva della produzione giuridica, in sede Europea, sono particolari poiché la traduzione risulta «inquinata» culturalmente. Nel diritto inglese,

<sup>16</sup> Linguisticamente, la *Common Law* ha alle spalle l'oralità anglosassone come sua matrice arcaica e la decisioni dei giudici dell'epoca dei Plantageneti dopo la conquista. Dunque, l'inglese, il francese, e, naturalmente il latino. Ne consegue che al linguaggio giuridico inglese hanno contribuito in maniera rilevante tutte e tre queste lingue (cfr. M.VIEZZI, *Introduzione alle problematiche della traduzione giuridica*, in *Traduzione, società e cultura*, Trieste, Lint, 1994).



termini apparentemente innocui come *reasonable* o *fairness* indicano addirittura istituti di importanza giuridica fondamentale che, ovviamente, sono inesistenti nel diritto italiano o in quello francese. In alcuni tipi di traduzione giuridica, come per esempio la traduzione del genere «sentenza», al traduttore viene espressamente richiesto dai giuristi-destinatari, di non adattare l'impianto testuale ai canoni dello stesso genere testuale nella lingua di arrivo. A differenza della legislazione Europea, in questo caso, è considerata *autentica* la sentenza della lingua della causa. Tuttavia, indipendentemente dalla lingua della causa, è la sentenza in lingua francese a essere considerata testo di partenza in tutte le altre lingue. Questo fa sì che la sentenza autentica derivi da una traduzione, ogni qual volta la lingua della causa non è il francese.

Qualunque problema di applicazione e di interpretazione (che precede la fase traduttiva, momento tecnico ma saliente della circolazione della normativa comunitaria), può essere eliminato dalla conoscenza del modello originario, di cui è necessario tener presente la *ratio*, le finalità e il contesto in cui è stata formulata. Le direttive vanno, di fatto, interpretate non tanto in relazione al sistema che le accoglie, bensì a quello da cui provengono. Il problema della traducibilità dei linguaggi speciali da e in lingue appartenenti a culture diverse altro non è che un aspetto del più generale problema delle intercomunicabilità di lingue e culture diverse. Che il significato in genere, e il significato lessicale in particolare, siano pesantemente condizionati non solo dal contesto linguistico, ma anche dal contesto situazionale e dal contesto culturale, in cui l'atto linguistico si determina, è cosa nota. Non è auspicabile, ad esempio, che il traduttore comprenda le nuove nozioni di «professionista», di «consumatore», di «clausola vessatoria» se non conosce il significato originario che tali nozioni hanno negli ordinamenti da cui è stata tratta la normativa, né che possa ignorare le origini della disciplina che ingloba queste nozioni.

Talvolta gli organi comunitari fanno propri della comunità interi istituti, che vengono imposti a tutti i Paesi membri. Dall'ordinamento francese deriva il modello di *Società a responsabilità limitata con un socio unico*, fatto proprio dalla comunità Europea con la direttiva 89/677. Così procedendo, si diffonde una maggiore conoscenza dei contenuti giuridici europei, che sono oggetto di studio e d'interesse per i traduttori dell'Unione, il cui lavoro costituisce un anello importante nella formazione di una coscienza europea, in virtù del fatto che realizzano l'avvicinamento degli ordinamenti nazionali intorno al nucleo comune del diritto. Tutto questo è possibile poiché il Trattato di Roma, l'Atto unico europeo, il trattato di Maastricht

e di Amsterdam contengono la volontà di rafforzare in misura sempre maggiore la comunanza culturale europea e, in questo obiettivo, traduttori e tecnici hanno responsabilità illimitate, quindi, la loro preparazione e substrato culturale, influisce sulla riuscita pratica dell'obiettivo<sup>17</sup>.

Così, per citare un esempio, la tutela del consumatore ha causato non pochi problemi, in quanto l'espressione «consumatore» non è univoca e può prestarsi a interpretazioni e significati diversi. Il Trattato non fornisce l'aiuto auspicato, in quanto, pur utilizzando l'espressione, non fornisce nessuna definizione; inoltre la dottrina propone diverse soluzioni. Il problema risiede nel fatto che il termine «consumatore» sta a indicare diverse figure rappresentative di situazioni differenti; la parola può, infatti, essere intesa nel senso di:

- Acquirente di un prodotto
- Persona danneggiata
- Utente di un servizio pubblico
- Assicurato
- Investitore
- Risparmiatore
- Cliente

Per chiarire la definizione è necessario far riferimento alla descrizione del fenomeno cui la nozione di *consumatore* si riferisce, così come all'oggetto degli obiettivi della normativa a tutela del consumatore, vale a dire quel «complesso normativo volto a tutelare l'integrità fisica, la salute e il patrimonio della persona da conseguenze negative derivanti dall'immissione sul mercato di beni o servizi di consumo». Se l'espressione *consumatore* è diversamente utilizzata nelle singole direttive comunitarie, il significato può cambiare e l'efficacia della norma può essere nulla, quindi necessita di un'*armonizzazione linguistica e contenutistica*: questo è il compito più importante del traduttore comunitario e del giurista dell'Unione e dei singoli Stati membri. Da ciò deriva, e non va sottovalutata, la sua responsabilità nei confronti degli effetti che può sortire la sua traduzione (*product liability*)<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Nello specifico il traduttore deve, tra l'altro, disporre di abilità cognitive e metacognitive che gli consentano di valutare il progressivo sviluppo della propria competenza e di controllare la qualità della sua prestazione su un ampio spettro di testi, di argomenti, di informazioni socioculturali e procedurali e un'istruzione pratica nell'impiego dei mezzi resi disponibili dalla tecnologia contemporanea (Cfr. F. BARRET-DUCROCQ, *Traduire l'Europe, la coopération linguistique dans l'Europe des douze*, Paris, Payot, 1992).

<sup>18</sup> Cfr. G. BENNACCHIO, *op. cit.*



*I traduttori dell'unione Europea.*

L'organismo che si occupa delle traduzioni dell'Unione Europea è il *Servizio di Traduzione della Commissione Europea* (SdT), uno dei maggiori e più efficienti centri al mondo. Il personale del SdT ha funzione manageriale, amministrativa, di supporto tecnico e terminologico e si divide in sei gruppi tematici:

- Affari giuridici, economici e finanziari, concorrenza, informazione.
- Agricoltura, pesca, politica regionale, coesione, personale e amministrazione.
- Relazioni esterne, fiscalità e unione doganale, allargamento, aiuti umanitari.
- Ricerca, telecomunicazioni, energia, industria, ambiente, trasporti
- Affari sociali, risorse umane, consumatori
- Statistiche, mercato interno, politica delle imprese, mercato dell'informazione, innovazione.

Ogni gruppo tematico è suddiviso in undici unità linguistiche coordinate da un'unità di controllo della qualità, che prevede un coordinatore linguistico per ciascuna lingua. Ciò contribuisce ad assicurare la qualità e la coerenza in ciascuna delle lingue degli stati membri, realizzando il giusto collegamento con altre istituzioni comunitarie e organismi internazionali, i cui servizi di traduzione sono organizzati per lingua e non per temi<sup>19</sup>. Chiaramente non tutti i documenti prodotti dalla UE sono tradotti nelle rispettive lingue. Alcuni comitati lavorano in un numero limitato di lingue e solo il testo finale è tradotto nelle lingue ufficiali. Per esempio, nell'iter di elaborazione di una nuova direttiva, il *Servizio di Traduzione della Commissione Europea* interviene sui documenti della *fase preparatoria* solo traducendo il Libro Bianco<sup>20</sup> inteso a suscitare il pubblico dibattito, poi più intensamente nella *fase legislativa* (versione definitiva della proposta, comunicati stampa, emendamenti proposti da altre istituzioni ecc.) e infine durante l'*attuazione*, sulle risposte alle

<sup>19</sup> Il *Servizio di Traduzione della Commissione Europea* è in fase evolutiva per far fronte all'allargamento, e il numero dei traduttori varia di mese in mese

<sup>20</sup> È un documento che, contiene proposte intorno a uno specifico argomento ed è finalizzato a promuovere un'azione nella Comunità. Quando un libro bianco viene accettato dal Consiglio dei Ministri, può diventare un programma d'azione effettivo. Non è dunque, di per sé, un testo legislativo, ma è diffuso nelle istituzioni comunitarie e, normalmente, è destinato a diventare operativo (Cfr. Consiglio d'Europa, *Quadro comune di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione*, Milano, La Nuova Italia, 2001).



interrogazioni parlamentari e le relazioni periodiche alla Commissione e al Parlamento. La qualità dei testi viene assicurata da interventi quali la revisione, la rilettura e la supervisione delle traduzioni e anche mediante la formazione e informazione permanenti dei traduttori.

Nell'ambito dei concorsi per traduttori indetti dall'Unione<sup>21</sup>, oltre alla conoscenza, da parte del candidato, delle lingue straniere e la sua competenza specialistica, è previsto anche un periodo di specializzazione in determinati settori. Cortese sostiene che, nella realtà professionale, il traduttore specializzato non è lo specialista di un particolare ambito tecnico scientifico, ma è *l'osservatore partecipante* delle modalità di comunicazione interne alla comunità discorsiva specialistica<sup>22</sup>. Di conseguenza, egli è un esperto linguistico che possiede capacità e flessibilità necessarie a lavorare nei diversi ambiti, oggetto di competenza degli organismi dell'Unione Europea. Il primo requisito richiesto è senza dubbio la perfetta padronanza della lingua madre e una conoscenza approfondita di due lingue ufficiali dell'Unione, di cui una deve essere il francese o l'inglese. Deve inoltre possedere le competenze necessarie per mettere in relazione le caratteristiche del testo di partenza con la situazione contestuale per poter trasmettere tali caratteristiche al destinatario, in un contesto sociale diverso. Dovrà non solo essere in grado di comprendere le parole e gli schemi del testo di partenza, ma possedere una «sensibilità interculturale» ad ampio raggio, in modo che possa attirare nel testo di arrivo l'esperienza adatta alla situazione e al soggetto che sono «archiviati» nella mente del destinatario, sottoforma di schemi, che corrispondono a quelli che soggiacciono al testo di partenza. Non deve sottovalutare la tendenza della traduzione specializzata ad aderire ai modelli transnazionali in riferimento alle norme internazionali, di alcuni generi tecno-scientifici. Il suo lavoro, può risultare alquanto ripetitivo, e come osserva Wills<sup>23</sup>, anche nell'Unione lo status professionale del traduttore non è soddisfacente, e non è raro il caso che al traduttore venga attribuita la responsabilità della scadente qualità linguistica di un documento tradotto che, in realtà, andrebbe piuttosto alla qualità dei testi originali redatti da politici e specialistici. Occorre, tuttavia, sottolineare che esiste un organo Europeo di funzionari

<sup>21</sup> Cfr. Office des publications officielles des communautés européennes; Parlement Européen; Règlement; 15<sup>ème</sup> édition; febbraio 2003, p. 80.

<sup>22</sup> G. CORTESE, *Tradurre i linguaggi settoriali*, Torino, Cortina, 1996, p. 237.

<sup>23</sup> W. WILLS, *Translation and Interpreting in the 20th Century. Focus on German*, John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia, 1999, pp.108-109.

responsabili della qualità delle traduzioni, che, in alcuni casi, hanno constatato che il testo peggio redatto è proprio quello originale, in virtù del fatto che i traduttori tendono istintivamente a migliorare il testo di partenza. La loro professionalità essendo sinonimo di abilità di scrittura, spesso, risulta essere di gran lunga superiore a quella del redattore del testo originale<sup>24</sup>. Esistono, inoltre, come accennato in precedenza, società di traduzione che rilasciano una certificazione di alta qualità e, a livello europeo, è prevista una serie di norme internazionali ISO 9000 che prevede una procedura unica, a livello europeo, per la certificazione della qualità dei servizi di traduzione.

L'Unione Europea oltre ad avere traduttori interni affida anche lavori a collaboratori esterni su base individuale oppure riuniti in consorzi. L'aiuto esterno è definito «outsourcing» per i servizi di mediazione linguistica e si materializza in attività decentrate grazie all'ausilio dell'informazione e della connessione alla rete, coordinata e controllata dal punto di vista qualitativo a livello centrale<sup>25</sup>.

Grazie al rifiorire degli interessi per la traduzione automatica, la Commissione Europea ha concepito l'idea del sistema EUROTRA<sup>26</sup>, progetto ambizioso non solo nell'ambito della ricerca, ma soprattutto nel campo dello sviluppo dei cosiddetti processi di lingua naturale. L'idea è nata dalla necessità di sviluppare preventivamente gli aspetti teorici del sistema di conoscenze linguistiche, almeno limitatamente alle lingue comunitarie, al fine di produrre un sistema di traduzione automatica pre-industriale di tipo avanzato e sofisticato. Questa fase ha rappresentato,

---

<sup>24</sup> La traduzione specialistica assume sempre più un ruolo importante all'interno del contesto europeo a tal punto che è stato indetto un premio per la traduzione non letteraria di livello internazionale: *Aurora Borealis* della FIT (Fédération Internationale des Traducteurs), che è un'associazione di traduttori professionisti che ha sede a Parigi e pubblica la rivista trimestrale «Babel».

<sup>25</sup> Esempi di misure di ottimizzazione dei metodi di lavoro si sono avuti con un utilizzo più efficiente dell'*information technology* negli ambiti di segreteria, o con l'ampliamento dei compiti dei vari traduttori (che potrebbero non tradurre solo nella loro madre lingua, ma anche nei *relay languages*: inglese, francese, tedesco) o anche con l'incremento di esperimenti sul tele-lavoro e altri provvedimenti di gestione delle risorse umane, compreso l'innalzamento della quota della traduzione esterna, che è passata dal 20% del 2001 al 30% nel 2005 (cfr. B. McCLUSKEY, *Respecting multilingualism in the enlargement of the European Union – the organisational challenge*, conferenza per l'EYL 2003 a Vienna, 7 giugno 2003).

<sup>26</sup> Cfr. M. KING, S. PERSCHTE, *EUROTRA and its objectives*, «Multilingua» 13, 1982.



secondo alcuni, una sorta di riscatto da parte della vecchia Europa, che ha sempre tentato di accaparrarsi sistemi che facilitassero la comunicazione diretta, evitando così il continuo e talvolta scomodo ricorso all'inglese come lingua franca.

Sempre più i funzionari della Commissione Europea ricorrono alla traduzione automatica per alcuni testi specifici, disponendo di diversi strumenti elettronici di ausilio al loro lavoro. È il caso del *CE-Systran*, introdotto dalla Commissione nel 1976 e poi sviluppato appositamente per le necessità traduttive in sede comunitaria. In particolare, al momento, è da segnalare lo sviluppo delle traduzioni dall'inglese al tedesco, francese, italiano e dal francese all'inglese, tedesco e italiano, nonché dal tedesco all'inglese e francese. Recentemente sono stati apportati nuovi miglioramenti per quanto riguarda le lingue portoghese, olandese e fiamminga, e il programma della Commissione MLS (Multilingual Information Society) sta finanziando anche sviluppi per le coppie finlandese-inglese e inglese-finlandese. Guardando all'allargamento, novità si avranno per quanto concerne il polacco e l'ungherese.

Verso la metà degli anni '90, ai dizionari MT (Machine Translation) è stato integrato *EURODICAUOM*, il database terminologico della Commissione<sup>27</sup>.

Il *CE-Systran* funziona su un algoritmo molto sofisticato che consiste in una serie di istruzioni per convertire un testo da una lingua ad un'altra. All'interno dell'SdT è utilizzato per ottenere una traduzione «grezza» dei testi, che sarà poi meticolosamente rivista dal traduttore. Quando l'SdT non è in grado di rispettare i tempi, in alcuni casi, troppo stretti, per tradurre documenti ad uso interno, può contare sul *Post-édition rapide* (PER), servizio esterno che provvede a tradurre meccanicamente i testi e affidarli per una rapida correzione a traduttori free lance. L'attenzione, rivolta essenzialmente all'accuratezza e alla rapidità, porta talvolta a sacrificare lo stile e, in generale la qualità della traduzione.

Dal 1997 i traduttori dell'SdT hanno a disposizione un altro strumento d'ausilio tecnologico, si tratta del *Translator's Workbench* (TWB), che è

<sup>27</sup> Eurodicautom è il dizionario multilingue dei servizi di traduzione della UE. A partire dal *home page*, scegliendo la lingua sorgente e la lingua target, è possibile interrogare il database, che contiene i termini tecnici e ufficiali dell'Unione Europea, ottenendo in risposta un indice con tutti i significati, con gli usi e le definizioni del termine prescelto, insieme ai codici che classificano tutta una serie di informazioni aggiuntive (Cfr. <http://www.Unifrankfurt.De/~Kurlanda/eurodicautom.html>).



sostanzialmente una memoria locale di traduzione che contiene tutti i documenti pubblicati dagli organismi europei. Quando un utente richiede al TWB la traduzione automatica di una frase, il software ricerca, in tutti i testi che ha in memoria, i segmenti identici a quello e fornisce un risultato (fuzzy match) coerente con le precedenti traduzioni. Il TWB è considerato uno strumento preziosissimo, poiché un'ampia percentuale dei testi legislativi e dei documenti preparatori elaborati all'interno della Commissione si basano su documenti o testi di legge già in vigore; di conseguenza, recuperare e utilizzare questo materiale mediante il programma TWB consente un notevole risparmio di tempo.

L'EURAMIS (European Advanced Multilingual Information System) è la piattaforma, in corso di sviluppo dal '95 all'interno della Commissione, che combina e rende efficaci gli strumenti finora descritti e altri, tra cui il CELEX, che raccoglie documenti legislativi. L'EURAMIS consiste in una serie di applicazioni utente/server, integrate con il sistema di posta elettronica che permette l'accesso a varie funzioni:

- traduzione meccanica (CE-Systran);
- reperimento di riferimenti legali in CELEX;
- Ricerca di terminologia da liste reimpostate (EURODICAUTOM) senza che la MT sia coinvolta (quindi ogni combinazione di lingua è possibile, anche se non supportata dal CE-Systran);
- Ricerca terminologica dai testi (via MT);
- Confronto con memoria di traduzione (TWB via import);
- TMan, un sistema sviluppato appositamente per raffinare la traduzione con sostituzioni che possono essere combinate con MT e/o memorie di traduzione.

Quando il segmento sottoposto risulta totalmente nuovo, viene aggiunto, intatto, a una memoria locale di traduzione. Terminata la traduzione, il traduttore trasferisce la memoria locale inviandola alla memoria centrale dell'EURAMIS.

Anche se il grado di affidabilità della traduzione automatica è inferiore a quella umana, il sistema offre traduzioni approssimative sufficienti a fornire un'idea dei contenuti del documento e ciò contribuisce a una maggiore armonizzazione nella produzione di testi tradotti all'interno dell'Unione per gli Stati membri destinatari. In definitiva si punta al perfezionamento di automatismi che permettono al traduttore di aumentare la propria produttività eliminando il lavoro ripetitivo senza per questo rinunciare alla qualità.



VINCENZO GIORDANO

**SALERNO SOCIALISTA 1987 - 1993**

*Politica, progettualità e opere per Salerno,  
nel racconto appassionato del protagonista  
della fase decisiva della vita politica  
e amministrativa cittadina.*

LUIGI TROISI

**TUTTO QUELLO CHE DOVETE SAPERE SUL SESSO  
PER NON FINIRE ALL'INFERNO**

*Pur essendo quello del sesso un settore spesso abusato  
sia dal punto di vista letterario che da quello del costume...  
...ne è venuto fuori un pamphlet che si configura  
come un umoristico divertimento.*

POMPEO ONESTI

**LA CHIENA**

*È la storia di un apprendistato alla vita,  
a tratti bucolico, a tratti vagamente crudele,  
come crudele è la vita nella natura,  
punteggiata com'è dal mistero della nascita  
e dalla tragedia della morte.*

GIACOMO NASTRI

**UNA STRANA AVVENTURA**

*"Una strana avventura" e un'ardita ricognizione  
nello sfuggente e mobile gioco della nostra vita;  
è un tentativo di comprensione  
di questa astratta e sfuggente entità  
che chiamiamo destino.*

POMPEO ONESTI

**LA GRAMIGNA E LA FENICE**

*È la storia amara di Roberto,  
appartenente ad un'ottima famiglia,  
obbediente, educato, ingenuo,  
che scopre, a sue spese,  
quanto sia dura la realtà.*

CASA EDITRICE LA FENICE

Via Porta Elina, 23 - 84100 Salerno

tel. e fax 089 226 486 e-mail: [pompeo.onesti@tin.it](mailto:pompeo.onesti@tin.it)

## Note e Rassegne

### I FUOCHI DI SANT'ELMO: UNA NARRAZIONE ALTROVE

Ogni esperienza di grande profondità vuole insaziabilmente, fino alla fine di tutte le cose, la ripetizione ed il ritorno, il ripristino di una situazione originaria da cui è sorta. (W. Benjamin)

«Raccontare significa parlare qui e ora con un'autorità che deriva dall'essere stati (letteralmente o metaforicamente) là e allora»<sup>1</sup>. Questa dichiarazione di Walter Benjamin pone immediatamente l'accento sul carattere della narrazione, come pratica del recupero di oggetti, fatti, personaggi che furono. Il recupero di un ricordo o di un avvenimento e la sua resa narrativa costituiscono le condizioni per la narrativizzazione di un evento. A questa definizione non si sottrae il viaggio o la rievocazione di un personaggio che fu. Chi narra ha come orizzonte narrativo di approdo o una storia già conclusa oppure una storia che si conclude nel luogo e nel tempo in cui egli stesso (il narratore) narra. Il viaggio, o verosimilmente una successione ordinata di avvenimenti circoscritti ad un tempo ed a uno o più luoghi, diviene l'evento pretestuale per l'attuarsi della narrazione che diviene memoria, progettazione sociale ed individuale. *I fuochi di Sant'Elmo*<sup>2</sup> romanzo di Jose' Pedro Diaz non si sottrae a questo paradigma del racconto memorialistico e di viaggio. È la ricostruzione di un viaggio effettuato da Jose' Pedro Diaz<sup>3</sup> ad una località del salernitano, Marina di Camerota, a seguito dei ricordi di racconti adolescenziali ascoltati nella Montevideo degli anni '30, del secolo scorso, dallo zio Domenico D'Onofrio, fratello di Rosa D'Onofrio, madre di Jose' Pedro, figlia di emigrati da Marina di Camerota.

---

<sup>1</sup> W. BENJAMIN, *Il narratore*, p. 26 «Dalla morte, egli attinge la sua autorità».

<sup>2</sup> *I fuochi di Sant'Elmo*, Salerno, Galzerano Editore, 1997. È un racconto memorialistico di un viaggio effettuato nei primi anni cinquanta da un giovane studioso uruguayano a Marina di Camerota (Salerno) e nel Cilento. Pubblicato a Montevideo nel 1964. Il nostro studio è stato condotto sulla traduzione italiana di Rosa Grillo.

<sup>3</sup> Jose Pedro Diaz nato a Montevideo il 12 gennaio del 1921. È stato docente di letteratura francese all'Università di Montevideo (Uruguay).



Il titolo *I fuochi di Sant'Elmo*<sup>4</sup> deriva da un episodio miracoloso capitato a coloro che si avventurarono in barca oltre il Capo Palinuro, le cui correnti sono così tenaci che possono sopraffare qualsiasi imbarcazione e qualsiasi provato navigatore. La difficoltà della navigazione è attenuata dalla comparsa sull'albero della nave dai fuochi di Sant'Elmo, due piccole fiammelle che indicano la vicinanza della costa e che fanno andare la nave, quasi da sé, senza l'ausilio del timoniere. Rappresentano il superamento delle avversità della navigazione e la certezza dell'approdo sulla terraferma: la sicurezza ritrovata.

Il testo si compone di 138 pagine, divise in tre parti. La prima dal titolo *Il porto*, la seconda *Il viaggio* e la terza ha per titolo *Marina di Camerota*. Tre parti disgiunte ma tenute insieme dalla memoria del narratore. Una narrazione memorialistica di un viaggio scritta per un familiare che Jose' Pedro Diaz ha sempre portato con sé: «Sto scrivendo per lui, e perché non posso non farlo» (88). Nel testo le memorie d'infanzia del giovane Jose' Pedro Diaz si sovrappongono alla ricostruzione di un viaggio fatto oltre vent'anni dopo nei luoghi di provenienza dei suoi avi. L'autore lega una discontinuità temporale: i ricordi d'infanzia con il presente quando si trova a visitare i luoghi di cui ha sentito parlare dallo zio a Montevideo, e spaziale, attraverso il viaggio e due luoghi (Montevideo e Marina di Camerota), per pervenire ad una sintesi della sua identità, divisa tra il racconto di un luogo che non conosce, il desiderio e la necessità di visitarli e Montevideo, la sua città.

*I fuochi di Sant'Elmo* è un testo che indaga a fondo la costruzione letteraria di quel genere definito «letteratura di emigrazione»<sup>5</sup> ed il tema

---

<sup>4</sup> Diversi sono i santi protettori a cui si rivolgeva la gente di mare: il più affascinante è senz'altro Sant'Erasmo o Sant'Elmo. La sua luce – I fuochi di S.Elmo – ha certamente un'origine pagana: i Greci infatti credevano che fossero i Dioscuri Castore e Polluce, figli di Zeus, a soccorrere le imbarcazioni in difficoltà, splendendo come due stelle ai lati dell'albero maestro... A Savona esiste un molo di Sant'Elmo, il ricordo di una chiesetta cinquecentesca nella darsena a lui dedicate: ma l'elenco dei suoi templi in riva al mare è infinito, e citandoli si farebbe il giro delle coste italiane. La leggenda dice che...

... naufrago, Sant'Elmo fu raccolto da una nave, salvato e condotto a terra. Il capitano non volle altra ricompensa che una prova della potenza che in quanto santo egli doveva possedere: Sant'Elmo gli promise così di avvertirlo con un fuoco dell'imminenza della burrasca, affinché egli potesse farvi fronte. Il santo mantenne la promessa, e cominciò a far apparire i suoi fuochi per salvare anche altre navi ([www.spotorno.liguria.org/poeti/annunziata/html](http://www.spotorno.liguria.org/poeti/annunziata/html)).

<sup>5</sup> Sulla differenza tra letteratura dell'emigrazione o di letteratura di emigrazione, si

del ritorno come ricerca delle radici, ovverosia ricongiungimento con un immaginario geografico e culturale che spesso generazioni di emigrati sentono altrove, in particolar modo gli Italiani approdati in Sud America e nel Rio della Plata<sup>6</sup>. Ponendosi sia nel *corpus* narrativo della letteratura uruguayana come testo che permette di esplorare l'immaginario, a volte fantastico, degli emigrati rispetto al mondo che si sono lasciati alle spalle e del quale avvertono la necessità di trasmettere alle generazioni successive il ricordo, a difesa del loro smarrimento culturale sia come testo che ricrea le storie ascoltate da fanciullo dall'autore per pervenire ad un momento, il presente. Sintesi di un processo che all'immaginario spesso mitico contrappone una realtà ordinaria spesso grigia. Nella famiglia di Jose' Pedro Diaz e nella comunità camerotana di Montevideo rimane struggente la nostalgia di Marina di Camerota<sup>7</sup> lascito di una storia umana che non sempre viene rielaborata nel presente. L'autore perviene alla risoluzione di due motivi della ricerca: la ricomposizione di un racconto orale ascoltato dal giovane Jose' Pedro nella Montevideo degli italiani degli anni '30 del

---

rimanda al volume a cura di Jean Jacques Marchand *La letteratura di lingua italiana nel mondo* (Edizioni della Fondazione Agnelli, 1991). Il volume raccoglie una serie di interventi sulla letteratura dell'emigrazione, relativamente agli scrittori di lingua italiana nel mondo. Il volume è accompagnato da una puntuale introduzione dello stesso Marchand, nella quale si pongono delle distinzioni letterarie all'interno della vastissima produzione in questione. Il problema critico, secondo l'autore, è costituito dallo stabilire cioè se (e magari in che modo) lo statuto di emigrato condiziona l'opera nei suoi aspetti tematici e/o formali. Più discussa è stata la definizione del termine «emigrato» applicato agli autori. Fra gli autori della seconda generazione: nei casi estremi si tratta di scrittori riconosciuti nell'ambito della letteratura nazionale del loro paese adottivo, ma frequenti sono anche coloro che scrivono nelle due lingue soprattutto nei paesi più aperti all'interculturalità – o che sono i traduttori delle loro opera (J. J. MARCHAND, 1991, XXIV).

<sup>6</sup> Si rimanda all'articolo: *Il ritorno alle origini: Uruguayani in Italia* di Rosa Grillo, pubblicato in *Il Velcro, rivista della civiltà italiana*, a. XXXVIII, settembre-dicembre 1994 (estratto).

<sup>7</sup> V. COTESTA, *Lo straniero*, Roma, Laterza, 2002. «...prima di riuscire ad orientarsi bene nel nuovo mondo lo straniero ha bisogno di tempo. Durante questo periodo è bene che egli possa contare su una rete di relazioni sociali nelle quali nutrire il suo senso di sicurezza, avere il senso della continuità della propria identità ....Deve infatti [lo straniero] rimanere fedele verso il suo mondo immaginario, pena problemi e disturbi della personalità. Deve nello stesso tempo essere fedele verso il nuovo mondo, deve conoscerne i codici culturali prevalenti, per potere operare con successo...Grazie alla sua esperienza lo straniero acquisisce, infatti una competenza nell'uso di una gamma più ampia di codici culturali. È cittadino di più mondi (Cotesta, 63).



secolo scorso, e la ricerca di una identità narrativa personale che si ricollegli alla tradizione letteraria classica (l'*Eneide*, l'*Odissea*) e moderna (De Nerval e Goethe). Entrambi i motivi sono riconducibili al tema del ritorno in luoghi che si conosce (o di cui si è sentito parlare) e della nuova identità nella quale ci si deve calare, forse più esatto dire quella di cui ci si deve liberare, per orientarsi in quei luoghi. La ricerca di una traccia che permetta la ri-costruzione di una *identità personale*» in *I fuochi di Sant'Elmo* si articola su tre piani: quello familiare, la famiglia D'Onofrio, quello geografico: il viaggio verso la conoscenza da Montevideo a Marina di Camerota (e l'Italia): «Questo viaggio al sud fu un viaggio alle radici: non so quali, non stanno in un luogo definito, ma sicuramente mi avvicinai ad esse» (69) ed infine quello propriamente testuale: Jose' Pedro Diaz, prima ascolta dallo zio Domenico D'Onofrio le storie umane di Marina di Camerota, poi visita i luoghi infine, scrive di essi e della maniera in cui egli approda alla costruzione del testo.

La possibilità di raccontare prende avvio da un racconto *ascoltato* da bambino: colui che conosceva i luoghi – zio Domenico – intendeva trasmettere il ricordo al giovane affinché la *presenza* del paese continuasse anche tra le generazioni nate e vissute altrove, a Montevideo. Dal racconto ascoltato da bambino e presente alla memoria, Jose' Pedro Diaz, da adulto muove per effettuare quel viaggio che segnerà il ricongiungimento con un altrove presente nella sua memoria. Memoria che ospita anche quelle figure umane, il padre, lo zio, i parenti della madre dei quali sente l'assenza. *I fuochi di Sant'Elmo* è il romanzo dell'assenza e della ricerca, mossa dal ricordo di un luogo presente nell'immaginario dell'autore ma che manca nella quotidianità:

Va avanti così da molti mesi. Quando cammino per certi luoghi sento con tale intensità l'eco dei suoi passi da dovermi voltare indietro, verso il ricordo, verso quel luogo in cui esiste ancora lo spiazzo acciottolato del porto. Quella regione del ricordo è ancora animata dal battito del mare che colpisce i fianchi delle barche e delle banchine. Ora cammino perso per la città, e lui mi accompagna come allora. Neanche adesso so dove andiamo. Mi insegnò molte cose, di quelle che hanno sempre qualcos'altro nel fondo che non si riesce a vedere. Mi portava a passeggio e parlavamo, ma non mi dava consigli. Così vorrei passeggiare con lui ora e parlare di qualsiasi cosa. Per questo mi impegno a seguire quella piccola figura sfumata che cammina con passo vacillante sugli irregolari ciottoli del porto (25).

Da ciò muove il viaggio, ma l'alone mitico di paradiso perduto che avvolge Marina di Camerota, nei racconti dello zio Domenico si liquefa



nel momento della visita a Marina di Camerota. Essa appare sotto una ottica differente dalla costruzione mitica ascoltata a Montevideo:

Quel nome, Marina di Camerota, mi aveva sempre evocato un luminoso splendore colorato di azzurri profondi e di ori e verdi brillanti, risonante di mare e di voci di pescatori, e solcato dal movimento interiore di lente luci che galleggiavano nell'ombra di un golfo; e la fine di quella seconda parola, che dava al nome la sua forma completa, Camerota, evocava sempre una rotondità feconda, rusticamente feconda, anche quando mi evocava le forme pendenti del *caciocavallo* – quelle che apparivano in casa esattamente nei giorni in cui più si parlava di Marina di Camerota – ma ora, quando io stesso la pronunciavo, o quando la sentivo nominare lì avvertivo in essa, e precisamente nelle ultime sillabe, un denso e segreto gusto finale, come di polpa già quasi corrotta e pronta a spolarsi sotto la minima pressione delle dita che volevano prenderla. Tutto ciò che trovai lì allora era esattamente come doveva essere, ma mentre alcune cose – persone, immagini – acquistavano, per il fatto stesso di esistere, una sorta di inalterabile prestigio che lasciava trasparire uno spirito interiore di eternità e quindi diventavano diafane, riverberanti e traslucide, come lo stesso cielo azzurro che le copriva, o il mare brillante che le accompagnava, altre, invece, esistevano in modo sordidamente concreto, così immerse in un'ottusa routine provinciale che le sentivo giacere inermi e come percorse da una cancrena sottile e implacabile che lasciava ancora intatta, ma per pietà, la pienezza esteriore della forma nella quale si avvertivano ancora deliziosi ritmi arcaici – il passaggio di una giovane con un'anfora, il colore di una corda appena tessuta e ancora verde – ma che lasciava accumulare nell'intimo, come in altre anfore simili a quelle, la loro materia corrotta e mortale (99).

L'idillio paesaggistico ed umano che si era andato formando nella mente di Jose' Pedro Diaz attraverso le narrazioni dello zio Domenico, viene ridimensionato nel momento dell'incontro con i luoghi decantati nella narrazione. « Il ritorno non annulla l'assenza può solo distruggere il mito » (Grillo, 1994). Ed è dunque nella risoluzione esistenziale del viaggio di ritorno che si compie uno dei momenti dell'esistenza del testo ed implicitamente della ricerca dell'autore.

Jose' Pedro Diaz pubblica *I Fuochi di Sant'Elmo* a quarantatré anni, un'età che nella cronologia dello sviluppo individuale è associabile alla maturità dell'uomo. Vale a dire all'introduzione di norme e figure umane che lo hanno accompagnato o che sono state presenti nell'età infantile ed adolescenziale. A questo processo di crescita va affiancato quello psicoantropologico, vale a dire la condizione di figlio di emigrati.

Alla luce delle ricerche di psichiatria e di antropologia e della costruzione del romanzo, sappiamo che i tre riti sociali fondamentali che permettono all'uomo l'accesso a pieno titolo alla cultura sono: *le cure ed i rituali funerari, l'interdizione dell'incesto e del cannibalismo*. Tra questi riti sociali basilari e strutturanti la personalità umana sono soprattutto i riti funerari, con le connesse cure al corpo del morto, a essere il più delle volte impediti agli esiliati:

L'impossibilità di svolgere i riti funerari, infatti, impedisce di separare il mondo dei morti da quello dei viventi, di ordinare un tempo culturalmente condiviso con il proprio gruppo, di passaggio dalla società visibile a quella invisibile<sup>8</sup>. (35)

Dunque l'infrangimento di una delle pratiche fondanti la cultura crea una disarmonia all'interno della propria cultura e nella psiche dell'individuo. Nella lingua aramaica «malattia» (*beshita*) significa letteralmente «non aver sistemato le cose con gli antenati». Il viaggio di Jose' Pedro Diaz a Marina di Camerota avviene per sistemare le cose con gli antenati. Il romanzo è costruito su questo ricongiungimento simbolico con i luoghi e le persone la cui memoria gli era stata trasmessa dallo zio Domenico. Personaggi e luoghi confluiscono nel viaggio-racconto di Jose' Pedro Diaz.

Il romanzo si chiude proprio accanto ad un cimitero, ed a un panorama che altri uomini di Marina di Camerota emigrati a Montevideo avevano visto prima di lui:

Quando diedi qualche passo sulle pietre sparse della strada, il rumore delle scarpe si unì a quasi tutto il resto. Credetti di sentire altri passi insieme ad i miei. Ma non mi girai, ora sapevo. Senza dubbio l'altezza era minore, ma si vedeva lo stesso il mare, tra gli alberi quel giorno d'inverno quando camminavamo per un viale laterale del cimitero del Buceo. Era una giornata di sole e il cielo era limpido. Dall'alto tra i pini, anche il fiume era azzurro. Mio padre camminava dall'altro lato della bara. Sulle nostre teste udivamo il vento tra i rami. Il gruppo camminava in silenzio: si udiva solo il rumore dei passi sulla ghiaia della strada. (138)

A conclusione del romanzo e del viaggio stesso, in limine alla sua partenza da quei luoghi, il narratore conclude la sua ricerca ritrovando e ricostruendo quel legame di continuità con la figura paterna che permette attraverso una riconciliazione di accedere alla maturità.

<sup>8</sup> N. Lost, *Vite altrove, migrazioni e disagio psichico*, Milano, Feltrinelli, 2000.



*I fuochi di Sant'Elmo* è costruito avvalendosi di altri modelli letterari: l'*Eneide*, le poesie di *Nerval*, la stessa *Odissea*. Il testo è una riscrittura seppur non continuata, lineare, di altri testi. Interi brani, quasi sempre ambientati nei luoghi che il protagonista si ritrova a visitare, sono collocati all'interno della narrazione, a guidare il protagonista attraverso quei luoghi storici: Cuma, Napoli, Posillipo, Paestum, di cui lui non ha memoria e conoscenza se non quella appresa dallo studio dei classici. L'autore per evitare la compilazione di un mero e probabilmente vuoto diario di viaggio costruisce una narrazione attraverso la quale riesce ad entrare in un rapporto storico immaginativo con Enea, De Nerval, ed altri, che hanno visitato quei luoghi prima di lui, per costruirsi una sua identità letteraria: un suo modo proprio di relazionarsi alla tradizione letteraria scaturita da quei luoghi. Un luogo in cui ri-trovarsi. Il viaggio di Jose' Pedro Diaz, è la scrittura di un racconto orale, effettuato per riacquistare la voce narrativa che gli manca: «Marina di Camerota è nello stesso meta finale del viaggio (e quindi del personaggio) e punto di partenza della scrittura (cioè del narratore): come per Proust, terminate la *Recherche* inizia la scrittura» (Grillo,8).

Il testo di Jose' Pedro Diaz si offre ad una lettura anche in chiave mitica. Il narratore ricrea una narrazione mitico favolistica nella quale inserisce la sua storia personale, ricostruendo un ordine nel quale si ri-trova ed al quale aderisce indipendentemente che sia identico al mito originario. In effetti la fiaba non è solo mito o genere infantile, ma strumento codificato che consente un paragone, un nuovo ordine in un mondo che l'ha perso. Jose' Pedro Diaz quando a Napoli, a Cuma, a Paestum si avvale della sua cultura classica per collocarsi all'interno di una tradizione letteraria:

Ora Napoli la ricordo in modo diverso rispetto ad alcuni anni fa. Qualcosa è cambiato e maturato in me. In questo periodo è diventata molto familiare l'opera di un poeta che visse lì alcuni giorni, e alcuni suoi versi, alcune sue parole sul

*Pausillipe Altier, de mille feux brillant*

Perché da questo richiamo sbiadito e ambiguo sgorgano immagini che ci appartengono. Oltre a queste mi incalzano altre immagini antiche e possenti. I sogni degli uomini depositarono su quella terra un così nutrito patrimonio di ricordi che la resero porosa, materna e penetrabile. I passi che la fendono non alzano solo la polvere delle strade e il più intenso vapore solforoso delle Solfatare, ma alzano ed agitano anche nuvole di sogni e miti ce avvolgono il viaggiatore, lo proteggono e lo carpiscono. Perciò, quando evoco questo passato a me estraneo, che genera un territorio della memoria nel quale si sovrappongono strati successive di ricordi, sento fondersi in una stessa materia



la mia storia personale, i passi di Enea nel regno delle ombre, le radici di alcuni ricordi frammentari che tentano di individuare in quella terra italiana i passi di quell'ombra che cerco, e l'agonia ardente del poeta che lì si inondò di luce mediterranea, mentre era attratto dall'abisso immaginario che stava per inghiottirlo.

Ricordo molto bene l'ampio splendore della baia e il viaggio lungo la costa fino all'estremo nord, di fronte a Ischia. Ricordo il viaggio per mare fino a Capri e il porto di pescatori dell'isola, il paesaggio che si ammira dall'alto, da Anacapri e, sotto, dopo un breve tragitto in barca, il tremore azzurognolo della Grotta Azzurra. Ma questo ricordo già si confonde con un sogno che non è mio:

J'ai reve' dans la grotte ou' nage la sirene.

Ricordando i versi del poeta, riconosco una presenza tremante e viva che si propaga sotto l'acqua della grotta illuminata dal bagliore azzurro che sale dalla profondità. Ci sono inoltre immagini napoletane che si incrociano nella mia memoria con evocazioni indirette. Ricordo, per esempio, di aver percorso una strada solitaria che l'ombra di un monte vicino rendeva tenebrosa, e che mi portò fino alla riva di un lago oscuro e tiepido, così oscuro che sembrava che la stessa oscurità scaturisse dal fondo: il lago Averno. Ricordo di un sentiero che costeggia quel lago e un altro che va fino all'ingresso della grotta della Sibilla. La guida che mi portò, chissà come, recitava in latino gli esametri di Virgilio e addirittura li spiegava come compiendo un rito che solo in quell'luogo può realizzarsi, a Cuma: lì dove cominciò per Enea il dialogo con le sue ombre, lì dove l'Eroe incontrò l'ombra di suo padre che disse:

«Finalmente mi è dato di vedere il tuo volto, figlio mio, acoltare la tua voce, e parlare come un tempo!...Quante terre e quanti mari hai dovuto percorrere, amato figlio, prima di riuscire a vedermi».

«Padre mio – rispose Enea – è stata la tua triste immagine che, apparendomi frequentemene, mi ha spinto a scendere in questa dimora! Dammi la tua mano, padre mio! Dammela e non negarti al mio abbraccio!».

Ma quell'incontro era avvenuto nel regno ingannatore delle ombre, lì dove la verità dell'incontro non trova altra conferma che nel disperato moto delle anime. Per questo Virgilio racconta:

«Detto questo, il pianto inondò le sue guance; per tre volte volle stringere tra le sue braccia quella cara immagine e per tre volte scappò dalle sue mani come un vento impalpabile o come un sogno alato».

Anche la profondità della grotta e la prossimità dell'Averno si confondono, nella memoria, con un altro verso di Nerval che ripete in francese parole dello stesso Virgilio:

Et j'ai deux fois vainquer, traverse' l'Acheron

Camminai anche per i campi di fuoco delle Solfatare. La terra liscia e ardente, bianca e polverosa che risponde all'urto dei passi con brevi getti di vapore o di fumo, già si era radicata nella mia memoria come un luogo senza storia e senza spazio o come un limite, come un confine di qualcosa che è il luogo per eccellenza dove si apre una dimensione diversa ma che la mia vita non aveva ancora trovato. (64)

Lo *spaesamento* e la *nostalgia* divengono i motivi letterari della narrazione di Jose' Pedro. Attraverso una narrativizzazione di questi temi Jose' Pedro Diaz tesse la sua narrazione che si consolida man mano che il *sentito* diviene acquisizione visuale dei luoghi cari allo zio ed ai tanti abitanti di Marina di Camerota trasferitisi nell'area del Rio della Plata. Il viaggio di ritorno di J.P. Diaz a Marina di Camerota attuando una narrativizzazione di un luogo presente all'immaginario ed alla vita dell'autore permette una risoluzione estetica di un'acquisizione immaginativa. In altre parole il viaggio a Marina di Camerota, permettendo all'autore di rientrare in contatto con la figura dello zio Domenico, ormai scomparso, attua un distacco da Marina di Camerota, luogo meno mitico di quanto raccontato dallo zio Domenico. L'arrivo a Marina di Camerota, non mira a magnificare i luoghi al contrario serve a dare forma alle narrazioni dello zio Domenico. Il ritorno a Marina di Camerota diviene un distacco dal mito di Marina di Camerota. A seguito di ciò riemerge una nuova identità costruita introiettando i luoghi ed il significato del ritorno in quei luoghi, ancora presenti alla memoria dell'autore. Quei luoghi, che costituiscono parte dei cosiddetti *primordial ties* (legami primordiali) nei quali siamo profondamente radicati, danno significato alla nostra esistenza quotidiana.

In tutte le lingue indoeuropee esistono precisi legami tra il sostantivo *noos*, che significa mente, pensiero e *nostos* dal verbo *nostai* che significa appunto tornare a casa. La narrativa di Jose' Pedro Diaz è possibile in quanto il narratore ascrive la sua narrazione nei luoghi del mito e si identifica con la figura epica che ha attraversato quei luoghi: Enea. Questa peculiarità narrativa è tipica della situazione del migrante che sperimenta una sovrapposizione tra mito e realtà, tra simboli e concretezza della condizione materiale, tra tempi della memoria e migrazioni del mondo interno, spazi del migrare e luoghi del mondo esterno. Seguendo lo schema proposto dallo psichiatra Natale Losi in *Vite altrove- migrazioni e disagio psichico* (Milano 2000), nel mio studio, cercando di affiancare la metafora del viaggio interno e la migrazione reale, tenterò di creare un legame tra il mondo interno e



il mondo esterno di chi emigra. Pur non essendo un emigrato classico il protagonista vive tra due mondi, distinti e separati la cui sintesi può avvenire solo attraverso uno strumento narrativo codificato che consente la costruzione di un nuovo ordine in un mondo che l'ha perso. Questo strumento è la fiaba che nella narrativa di Jose' Pedro Diaz diviene la narrazione epico-mitica. In *I Fuochi di Sant'Elmo* la narrazione si rende possibile allorquando il narratore trova la sua voce che assume consistenza e spessore quando ritorna alle proprie radici: «Questo viaggio al sud fu un viaggio alle radici: non so a quali, non stanno in un luogo definito, ma sicuramente mi avvicinai ad esse» (69).

L'approdo al Sud, al Cilento ed a Marina di Camerota costituiscono un aspetto primario della possibilità narrativa. Il testo prende corpo a partire da due elementi pretestuali: il ricordo e la terra. Il racconto di luoghi lontani innesca un desiderio di conoscenza che si tramuta in viaggio ed infine in narrativa: «Forse lui solo aspetta questo cercare. Egli sa e vuole insegnarmi che tra l'uomo e l'ombra che lo insegue l'unica cosa che si scopre è quest'ostinata spinta verso la ricerca, una lotta all'ultimo sangue con ciò che non conosciamo» (57).

Narrativa di viaggio che al pari delle grandi narrative epiche di viaggio consta di due componenti: la ricerca come condizione necessaria per la creazione di una propria identità che finisce per risolversi nella ricerca della propria voce narrativa che scaturisce direttamente dai luoghi in cui si reca per compiere la sua ricerca. La seconda componente che è poi in effetti una filiazione della prima è la ricerca del padre, ovvero sia di quel legame narrativo che metta la narrazione in relazione con altre opere narrative permettendone la sua composizione. Jose' Pedro Diaz viaggia nei luoghi visitati da Enea due millenni fa ed al pari del personaggio virgiliano avverte la necessità di farsi nuovo Enea e scendere nei luoghi virgiliani: «Padrè mio – rispose Enea – è stata la tua triste immagine che apparentomi frequentemente mi ha spinto a scendere in questa dimora! Dammi la tua mano, padre mio! Dammela e non negarti al mio abbraccio». (67)

Come Enea ha bisogno di incontrare il padre per riassicurarsi sul suo futuro, il narratore Jose Pedro Diaz incontra le figure della sua memoria lo zio e il padre che hanno segnato la sua infanzia. Dunque per il protagonista narratore il ritorno nei luoghi che ha conosciuto solo nel ricordo e che ora intende fare propri assumendoli come riferimento nella costruzione del suo testo serve a rinsaldare un legame affettivo con i propri avi attraverso un luogo: Marina di Camerota. Quasi a creare una genealogia al testo per



rivendicarne il suo ancoraggio a due città, due continenti, due culture. Ciò avviene appunto attraverso l'identificazione con un personaggio epico: Enea.

Non solo la scrittura acquista un carattere rievocativo e memorialistico ma si materializza attraverso l'incontro con le «ombre». Esse accompagneranno il narratore nel suo approdo a Marina di Camerota, nei luoghi ove visse suo zio. E proprio in quei luoghi il narratore ricompone la sua identità ritrovando la figura di suo padre. «Era una giornata di sole ed il cielo era limpido. Dall'alto tra i pini, anche il fiume era azzurro. Mio padre camminava dall'altro lato della bara. Sulle nostre teste udivamo il vento tra i rami. Il gruppo camminava in silenzio: si udiva solo il rumore dei passi sulla ghiaia della strada». (138)

Il ritorno presuppone sempre il cambiamento, ovverosia l'essere altro da colui che è stato un tempo in quel luogo. Il cambiamento può essere celato sotto una falsa sembianza, ma il più delle volte il cambiamento è nel recupero di una parte di sé che è appartenuta al luogo che ci si reca a visitare.

VINCENZO PASCALE

Chantal Thomas, autrice di numerosi saggi su De Sade, Casanova e Bernhard e della raccolta di racconti, *La vie des petites filles*, ha ricevuto il prestigioso riconoscimento “Prix Femina 2002”, con il suo primo romanzo: *Les Adieux à la Reine*<sup>1</sup>. Il romanzo, attraverso una prosa scorrevole e lineare, dimostra il vivo interesse per un'affascinante pagina di storia rivisitata dall'autrice con un'originale chiave di lettura.

La trama si sviluppa attraverso un *flashback* che conduce i lettori a ripercorrere le giornate dopo la presa della Bastiglia. Il Prologo costituisce un importante capitolo d'introduzione, nel quale compare la protagonista, Agathe Sidonie Laborde, che, ormai anziana e lontana dalla patria, offre generosamente il suo ricordo della regina Maria Antonietta e soprattutto della Corte francese alle soglie della Rivoluzione. Per nulla mutata nello spirito, nonostante il tormento per il continuo rinnovarsi del dolore dell'esilio, in una fredda e triste Vienna di inizio Ottocento, Agathe trova conforto nei ricordi ormai addolciti dal tempo. I tre capitoli centrali del romanzo sono dedicati ai giorni rievocati nei ricordi della protagonista: il 14, il 15 e il 16 luglio 1789. La struttura del testo appare circolare, perché il capitolo conclusivo riporta il lettore al 1811, periodo in cui Agathe continua a vivere l'angoscia dell'esilio.

Chantal Thomas introduce la sua eroina attraverso la significativa espressione: *Agathe Sidonie Laborde, un nom rarement prononcé, presque un secret*; una figura marginale nella vicenda della Rivoluzione del popolo francese, ma che diventa coraggiosa protagonista della narrazione rivissuta attraverso i suoi occhi tolleranti e comprensivi.

Antagonista di Agathe è Maria Antonietta, il cui profilo è delineato grazie ai ricordi dei loro fugaci incontri ed esaltato dalla sua grande venerazione. La figura della regina è caratterizzata da una *parfaite politesse* [...], è una donna *maternelle et volontiers joueuse* [...] che spesso *parlait à ses femmes avec un ton d'amitié et même de complicité*. Dalle parole della narratrice: *entrant à Versailles, j'avais cru entrer dans le royaume de la Beauté* [...] *j'appris que cette beauté pouvait prendre un aspect plus personnel, subtil, délicat* [...], si evince l'ineguatezza di quel mito di esclusiva frivolezza e caducità che, da

<sup>1</sup> C. THOMAS, *Les Adieux à la Reine*, Paris, Seuil, 2002.

sempre, caratterizza la comune opinione rispetto alla Corte francese del XVIII secolo. Maria Antonietta viene descritta come *sa Majesté* e viene definita da una caratteristica che, secondo la narratrice, è universalmente riconosciuta: *est pour tout ce qui l'approche d'une bonté illimitée*. Agathe lascia intravedere la personalità di una regina capace di meravigliarsi per la gentilezza della sua devota lettrice e che cerca sempre il modo di ringraziarla; una donna colta che ama il Teatro e la lettura e, soprattutto, una regina capace di piangere e di soffrire per i suoi sudditi considerati come *ses enfants*. Attraverso una febbrile e minuziosa ricostruzione delle ultime ore di Versailles, la protagonista riscopre la forza del fascino della regina Maria Antonietta e la singolare ed emozionante bellezza del mondo in cui aveva vissuto, un mondo simbolicamente rievocato ed identificato con il lusso e l'eleganza, l'ossessione per i dettagli, il gusto per gli spazi protetti, un universo appariscente che ostenta felicità, ma che, in realtà, cela solitudine e mancanza d'amore.

Anche il re è umanizzato dal benevolo sguardo della narratrice. Luigi XVI viene presentato come un figlio dei suoi tempi, destinato a ciò che era stato destinato ad essere: regale anche nel gesto più intimo di posare il coltello sul comodino prima di addormentarsi; un uomo colpito dalla tragica e prematura scomparsa del figlio, per il quale dà l'ordine di celebrare *mille messes*; un sovrano che si interessa alla *Res publica* attraverso la costruzione di strade e di città, e che soprattutto si preoccupa troppo del suo popolo.

Chantal Thomas analizza la Corte con grande perizia sociologica e storica, con le considerazioni sulla scarsa igiene e le inevitabili continue malattie, la descrizione delle consuetudini dei nobili, i loro piaceri, i loro giochi, la presenza di animali esotici nel parco di Versailles e la ricostruzione degli eventi storici più importanti, come la Convocazione degli Stati Generali, la presa della Bastiglia, la fuga della famiglia reale e la salita al potere di Napoleone, ironicamente definito *restaurateur de la Liberté*.

L'abilità narrativa di Chantal Thomas è soprattutto nel rendere il drastico cambiamento di vita della Corte di Versailles, segnata nelle abitudini da secoli di lusso e di eleganza, da rituali sacri ed immutabili, fondata sull'illusione dell'eternità e che durante i tre giorni della Rivoluzione viene improvvisamente privata del sonno, invasa dall'agitazione e dalla paura. Le notizie sui palazzi dei nobili parigini attaccati e della *Liste des 286 têtes qu'il faut abattre pour opérer les grandes réformes nécessaires* giungono a palazzo suscitando il panico. La Corte attanagliata dalla paura, nel buio, senza candele, con le finestre sbarrate e le tende tirate, attende nell'angoscia



la presa di Versailles. Agathe, si trova a vagare, smarrita, per i corridoi della reggia, domandandosi ossessivamente quale destino attenderà la sua adorata sovrana, ormai abbandonata dagli amici, dai cortigiani e dai domestici.

Dunque, appare chiaro il punto di vista della protagonista, che ricostruisce la vicenda storica mediante il ricordo dei suoi stati d'animo e l'uso costante di un'acuta ironia nel parlare di Napoleone e di una particolare tenerezza per una regina finalmente umanizzata, a dispetto di una demonizzazione storica troppo frequente, ma sono altrettanto evidenti l'astio nei confronti della sovrana "straniera" e la rabbia del popolo parigino che prendono forma nei discorsi delle guardie e dei servitori ascoltati alle finestre da Agathe.

L'emblematico titolo del romanzo: *Les Adieux à la Reine* contiene in sé tutta la drammaticità di un evento epocale, una Rivoluzione che ha influenzato e deviato il corso della storia, ma che, allo stesso tempo, ha modificato la vita di migliaia di persone. L'*addio*, a cui fa riferimento Chantal Thomas, porta all'inevitabile trasferimento sul piano personale ed affettivo del punto di vista del lettore, che assiste e partecipa alla fine di un'epoca e all'uscita di scena di una sovrana.

Il testo della scrittrice francese ha riscosso un grande successo anche nel resto d'Europa, ampiamente dimostrato dalle tante traduzioni. In italiano è stato tradotto da Fabrizio Ascarì e pubblicato dalla casa Editrice Rizzoli, con il titolo *Addio mia regina*<sup>2</sup>. Il coinvolgimento affettivo della narratrice si riflette nella traduzione nel titolo nel quale il plurale, *adieux*, è sostituito con il singolare, *addio*, ed è aggiunto il pronome personale *mia* che nell'originale francese manca: *Les Adieux à la Reine*. Il traduttore ha, dunque, sottolineato il forte attaccamento della lettrice alla sua sovrana, mostrando il suo ricordo come se fosse l'unico capace di renderle dignità e giustizia ma, così facendo, ha anche eliminato il senso dei diversi addii ad una regina non universalmente amata.

Interessante è la *Nota del traduttore* che consiglia caldamente la lettura dell'opera di Jacques Levron, *La vita quotidiana a Versailles nei secoli XVII e XVIII*<sup>3</sup> per chiarire eventuali dubbi per i termini lasciati in francese. Tali espressioni riguardano la vita di corte come i cibi raffinati, la *tartiflette*, l'*écarlate* e le *entrenets*; i testi in voga come il *Dictionnaire des chiens célèbres* e *Histoire du Ciel*; i luoghi frequentati come la *Petite-Venice*, il *Gran Commun*,

<sup>2</sup> C. THOMAS, *Addio mia regina*, traduzione di Fabrizio Ascarì, Bergamo, Rizzoli, 2003.

<sup>3</sup> J. LEVRON, *La vita quotidiana a Versailles nei secoli XVII e XVIII*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1990.

il *salon di rocailles*, il *Petit Trianon* e i teatri frequentati dalla regina, il *Petit Théâtre* e il *Théâtre de la Montasier*.

La suddivisione del testo in capitoli e paragrafi rimane la stessa dell'originale e ne è rispettata la punteggiatura. Talvolta, le difficoltà di resa dovute a giochi di parole con assonanze di termini francesi, vengono chiarite nelle note a piè di pagina come nel caso del comico *lapsus* commesso dal sovrano *députés*, "deputati" al posto di *petits pois*, "piselli".

La prosa scorrevole e agile di Chantal Thomas si presta bene ad una traduzione "bella e fedele" che, però, non ne tradisce il senso e la ricchezza espressiva come nel caso dell'ironica espressione

[...] le peuple se proposait d'édifier, à l'emplacement de la Bastille, un monument dédié au Roi Louis XVI *restaurateur* de la Liberté, la place elle-même s'appellerait Place de la Liberté [...]

che in italiano viene resa con un maggiore uso del corsivo

[...] il popolo si proponeva di edificare, al posto della Bastiglia, un monumento dedicato al Re Luigi XVI, *restauratore della Libertà*, la piazza stessa si sarebbe chiamata *Piazza della Libertà* [...].

La traduzione di Fabrizio Ascari, in questo modo, si attiene al testo e rende perfettamente la valenza espressiva, rispettando anche la costruzione nella lingua originale. Il francese contemporaneo di Chantal Thomas è una lingua fluida e corposa, semplice e ricca, scorrevole e pregnante allo stesso tempo e l'italiano scelto da Ascari è altrettanto semplice e talmente adatto da riuscire a filtrare il testo originale e a renderlo al lettore senza omissioni né sbavature.

ANNALISA PONTIS

CARLO DI LIETO

## Luigi Pirandello pittore

Sabatia editrice

CARLO IANDOLO

## Dizionario Etimologico Napoletano

Cuzzolin Editore

POMPEO ONESTI

## Il Kamikaze

*Amore e guerriglia in Palestina*

Edizioni Controcorrente



## Recensioni

*Epistolario di Abelardo ed Eloisa*, a cura di Ileana Pagani, con *Considerazioni sulla trasmissione del testo* di Giovanni Orlandi, Torino, UTET, 2004.

La collezione dei classici UTET si è arricchita di un nuovo pregevolissimo volume curato da Ileana Pagani. Si tratta di una delle più suggestive e famose testimonianze della cultura dell'Occidente medievale latino: l'*Epistolario di Abelardo ed Eloisa*. Il volume si apre con l'*Introduzione* della curatrice cui seguono: *Considerazioni sulla trasmissione del testo* di Giovanni Orlandi e *Cronologia della vita e delle opere di Abelardo ed Eloisa*. La *Nota bibliografica*, pressoché esaustiva allo stato attuale degli studi, chiude la prima parte del volume, cui seguono, nell'ordine, il testo delle otto epistole con traduzione a fronte e un ricchissimo apparato di commento; una *Appendice* di altri scritti, oltre che di Abelardo, di Pietro il Venerabile e di Eloisa, concettualmente collegati all'*Epistolario* e, infine, un apparato di indici utilissimo al lettore sistematico e al lettore che volesse "navigare" – per dirla telematicamente – fra le pagine dell'intero volume.

Va detto, a mo' di anticipata conclusione, che, una volta ripercorsa la "lettura" dei testi abelardiani condotta dalla Pagani, il modulo – proprio della critica romantica – che individua nell'*Epistolario di Abelardo ed Eloisa* esclusivamente la sublime testimonianza di una drammatica storia d'amore, appare prospettiva fuorviante e riduttiva delle grandi potenzialità dell'opera del *magister* parigino.

Se è vero che dal Medioevo in poi è prevalsa per lo più la chiave interpretativa romantica dell'opera, fin quasi a segnalarla come stereotipo del dramma d'amore, è pur vero che le implicazioni culturali, prima ancora che sentimentali, che sottendono allo scambio epistolare, assumono rilevanza tale da indurre ad una lettura in grado di coglierne ricchezza e complessità espressiva insieme. Un corretto approccio al testo non può prescindere dalla disamina delle problematiche che ad esso si accompagnano, pena la scarnificazione della sua pregnanza significativa nella banalizzazione di drammatica, seppur bella e avvincente, storia d'amore. Tali problematiche Ileana Pagani espone in una dettagliata, lucida, esauriente introduzione al testo, che non si limita allo *status quaestionis*, ma elabora innovative soluzioni, nella dichiarata consapevolezza che esse non intendono porsi come perentorie e definitive, ma sperimentano nuove prospettive per la comprensione di un testo appesantito da questioni di carattere letterario, storico, filologico sulle quali si è esercitata, con varietà di orientamenti e soluzioni, la critica.

Il sintetico ma compiuto profilo biografico del brillante *magister* della scuola cattedrale parigina tracciato dalla studiosa rappresenta, nell'economia complessiva del volume, un preliminare necessario per comprendere, in giusta prospettiva storica, i connessi problemi che l'*Epistolario* pone: identità, paternità, datazione. La loro soluzione non prescinde ovviamente dalla vicenda biografica dei due protagonisti, che

ne segna le indispensabili coordinate temporali.

Anche la storia della fortuna del testo viene delineata facendo emergere gli aspetti che, di volta in volta, hanno maggiormente interessato le fonti. E se l'aspetto passionale e peccaminoso di questa storia d'amore è quello che colpisce Folco di Deuil e Roscellino, in Ugo di Metello, invece, e in altri cronisti contemporanei e successivi, è la "dimensione di comune vita monastica" a trovare eco, in una sorta di rivalutazione dell'aspetto religioso che, nella ritrovata adesione alla regola e alla vita monastica, attua una propria catarsi ed espiazione. È noto tuttavia che nella seconda metà del XII secolo è ancora il tema amoroso ad essere recepito come elemento dominante dell'opera, come confermano sia la traduzione di Jean de Meun, sia la scelta operata nel *Roman de la Rose* di quella parte dell'opera contenente le argomentazioni antimatrimoniali di Eloisa. È una scelta che — come acutamente sottolinea la Pagani — "trasforma Eloisa in un nuovo personaggio, il portabandiera straordinariamente saggio di una visione d'amore libero". È proprio per questo che la Pagani individua nella riscrittura di Jean de Meun il momento focale in cui non solo si sostanzia una nuova immagine del personaggio di Eloisa, ma soprattutto si consegna alla posterità l'*Epistolario*, assicurandone la ininterrotta fortuna, fino alla vera e propria esplosione nel Seicento. A partire dalla pubblicazione del testo d'Amboise e Duchesne, con la riscrittura compiuta da numerosi letterati e la costante tentazione di ria-

dattamento della tragica storia d'amore al gusto e alla sensibilità dei tempi, la vicenda dei due amanti, in particolare di Eloisa, ha finito per perdere ogni connotazione storica per assumere versioni sempre più romanzate e leggendarie.

La fortuna di questo testo diventa elemento imprescindibile per comprendere la chiave di lettura di volta in volta proposta. L'analisi del rapporto tra fortuna del testo ed esegesi testuale, condotta con sensibile capacità interpretativa dalla curatrice, costituisce una linea di metodo nuova e significativa, affermata peraltro con critica consapevole nel richiamo all'osservazione di Peter von Moos; per cui l'interpretazione del testo "pur rivestendosi di motivazioni storiche, erudite e filologiche [...] si rivela essenzialmente il confrontarsi di posizioni ideologiche", che inficiano anche il dibattito sull'autenticità stessa dell'opera. La Pagani lo ripercorre discutendo con puntuali adesive osservazioni le posizioni che motivano con fondata ragionevolezza autenticità e paternità dell'opera.

In effetti, rispetto alle due tesi di fondo — l'*Epistolario* è il prodotto di uno scambio epistolare tra Abelardo ed Eloisa riordinato, ricopiato e forse rimaneggiato da terzi o creazione letteraria dello stesso Abelardo conseguente ad un dialogo non formale con Eloisa — la studiosa rileva la loro sovrapposibilità, in quanto la dimensione privata non esclude l'intenzionalità letteraria, superando così la lunga diatriba attraverso una sorta di storicizzazione dell'aggettivo "vero"



che, applicato al genere epistolare nel Medioevo, assume una connotazione espressiva affatto diversa rispetto a quella moderna, per la quale è collegata esclusivamente alla sfera del privato e dell'intimo. "Vero" per un epistolario medievale – come la Pagani dimostra attraverso l'analisi del contenuto dell'opera – non presuppone necessariamente solo la sfera privata, anzi proprio le richieste di Eloisa ad Abelardo indicherebbero una precisa intenzionalità letteraria, che si conferma nella compatta struttura dell'*Epistolario*. In che misura esso sia vera creazione di un trattato-dialogo epistolare, ovvero quanto sia predeterminato e prefissato l'impianto strutturale complessivo, è possibile definirlo solo attraverso "la verifica della coerenza del progetto letterario e della compatibilità storica della sua messa in opera con i linguaggi e i modelli costruttivi attivi nella seconda metà del XII secolo". Ma la verifica – come la Pagani evidenzia – è improbabile, essendo l'*Epistolario* un *unicum* nella letteratura mediolatina. Tuttavia, l'approfondita disamina dei contenuti e dei personaggi delle otto lettere, rispetto alle quali puntualmente si richiamano gli orientamenti della critica e si formulano personali posizioni interpretative, dimostra anche il tentativo di trasformare la personale esperienza in prodotto letterario. La studiosa coglie, di là del riferimento al tema del doloroso vissuto, gli elementi che rivestono una precisa funzione narrativa e che, pertanto, connotano letterariamente l'*Epistolario*. Tale funzione è, ad esempio, attribuita all'anonimo amico destinatario della *Historia*

*mearum calamitatum*, lettera con la quale si apre l'*Epistolario*. Ad essa le altre seguono in una concatenazione – lettere di Eloisa alternate a lettere di Abelardo – modulata in serrata consequenzialità narrativa, tale da ingenerare – già questo solo elemento – l'impressione di una unitarietà di fondo dell'intera opera, indice della sottesa intenzionalità letteraria.

In tale ottica – ribadita dal ricorso a modelli letterari ampiamente richiamati – è stato semplice per la critica la collocazione di questo singolare testo nel genere epistolare. La Pagani, pur ribadendo formalmente tale collocazione, rileva tuttavia che altre categorie e altri generi fanno capolino nella stesura delle varie epistole – confessioni, dialogo, trattato – che arricchiscono il modello epistolare, come un *unicum* abelardiano, nel quale il motivo consolatorio – istanza pressante di Eloisa ad Abelardo per alleviare le sue pene – è pretesto per il racconto della propria vicenda esistenziale. L'esistere non è tuttavia, nella sensibile lettura della Pagani, esperienza soltanto individuale, anzi la sua carica trapassa in esperienza collettiva, al punto che la comunità monastica femminile diventa una reduplicazione della stessa Eloisa. È proprio il rilievo posto sul passaggio dall'io al noi, che diventa definitivo nell'*Epistola VI*, ampliato all'intera comunità, l'aspetto più interessante dell'analisi condotta dalla Pagani; esso evidenzia che i codici espressivi e comportamentali, che connotano i diversi atteggiamenti dei personaggi-autori, i loro ruoli, le scelte in cui si articolano le modalità argomentative



del dialogo epistolare, convergono a rendere davvero peregrina l'ipotesi che l'*Epistolario* sia un dialogo-trattato. Come, d'altra parte, emerge dalla straordinaria "complessità della struttura concettuale soprattutto letteraria del testo", che con sottile vaglio investigativo la Pagani esamina nella lunga e dettagliata analisi delle otto lettere dell'*Epistolario*.

Le *Considerazioni sulla trasmissione del testo*, curate da G. Orlandi, elencati i codici contenenti l'*Epistolario*, discutono le conclusioni relative allo *stemma codicum* dei precedenti editori. In effetti, Orlandi aderisce alla tesi di Munckle sull'esistenza di un subarchetipo  $\alpha$  – negato da Monfrin – che, insieme all'altro subarchetipo  $\beta$ , costituisce il secondo dei tre rami principali della tradizione manoscritta, il terzo dei quali è rappresentato dal codice Troyes 802, risalente all'archetipo forse *recta via*. Tuttavia, l'analisi di errori separativi e congiuntivi, di varianti e di corrottele presenti nei codici, induce lo studioso a formulare ipotesi di parentela tra alcuni rami della tradizione e ad abbozzare la proposta di un nuovo *stemma codicum* – con previsione di una linea trasversale tra i due subarchetipi  $\alpha$  e  $\beta$  – della quale egli stesso avverte la provvisorietà e la necessità di più congrue giustificazioni. D'altra parte, talune inesattezze degli apparati critici delle precedenti edizioni, oltre a qualche osservazione relativa alla costituzione del testo, rendono necessaria una completa ricollazione dei codici per porre fine alle "incertezze sulla base documentaria dell'edizione".

Ad una tavola cronologica della vita e delle opere di Abelardo ed Eloisa fa seguito una *Nota bibliografica* che, opportunamente divisa per argomenti, si presta ad una agevole quanto proficua consultazione, considerato l'aggiornamento dei dati.

Il testo è qua e là ricostituito, muovendo da quello proposto da J. T. Munckle e T. P. McLaughlin, rivisitato per effetto dei successivi contributi filologici. Sulla scorta di tali contributi, la Pagani adotta emendamenti e lezioni del tutto convincenti. Per esempio, a p. 107 nota 10, l'espunzione di *et* tra *exstiti* e *ad litteratoriam* (*ad litteratoria* della nota è soltanto un refuso!) ripristina il parallelismo sintattico sostantivo-aggettivo: *sicut natura terrae meae vel generis animo levis ita ingenio exstiti et ad litteratoriam disciplinam facilis*, al quale lo stile abelardiano sembra aduso, come sottolinea la curatrice alla nota 8 p. 238, rilevando il parallelismo dei membri del periodo, esaltato qui dalla rima. Probabilmente le novità proposte avrebbero più felicemente giovato alla lettura del testo se fossero state recepite nel testo stesso, invece che in nota. Tuttavia, non trattandosi di edizione critica, probabilmente la scelta rivela un atteggiamento di giustificata cautela filologica, di per sé metodologicamente apprezzabile.

La traduzione a fronte, rendendo con efficacia espressiva anche i punti retoricamente significativi del testo, è condotta modulando sul contesto i registri linguistici, al punto che essa diviene strumento indispensabile per una corretta intelligenza della complessa sfaccettatura dei contenuti.

L'*Appendice*, posta al termine delle otto lettere, va ben oltre la sua funzione. Essa raccoglie l'*Epistola de studio litterarum*, le lettere-prefazioni all'*Innario Paraclitense*, ai *Sermoni alle vergini del Paraclito*, all'*Espositio in Hexaameron* di Abelardo, la lettera-prefazione ai *Problemata Heloissae* di Eloisa, la lettera della *Confessio fidei ad Heloisam* di Abelardo, la lettera con la quale Pietro il Venerabile annuncia ad Eloisa la morte di Abelardo e le due lettere una di Eloisa e l'altra di Pietro, che seguirono (*Epist.* CXV, CLXVII, CLXVIII dell'*Epistolario* di Pietro). Si tratta di un arricchimento dettato – come precisa la curatrice stessa – da motivi di ordine concettuale. Nulla di più vero, perché la pubblicazione dell'*Epistolario* insieme con scritti coerenti per genere consente di cogliere al meglio la fitta rete di legami tra corrispondenze tematiche, letterarie, intellettuali e spirituali, che costituisce l'originale dimensione di quest'opera. L'introduzione che precede ognuno degli scritti pubblicati in questa *Appendice*, discutendo le diverse posizioni della critica, ne traccia la tradizione manoscritta e le problematicherie a ciascuno connesse, ma soprattutto rintraccia e mette in luce il filo unitario che li percorre tutti, costituito, appunto, dal continuo dialogo tra Abelardo ed Eloisa, che si potenzia di più profondi significati, ormai travalicanti la personale vicenda biografica. Anche questi scritti, come l'*Epistolario*, sono corredati da un fittissimo apparato di commento, con note di carattere storico, letterario, esegetico, filologico e una straordinaria ricchezza di informazioni, sempre sorretta da

riferimenti a specifica ed aggiornata bibliografia.

Irene Chirico

NICCOLÒ FRANCO, *Dialogi Piacevoli*, a cura di Franco Pignatti, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2003.

L'auspicio di "una *recensio* soddisfacente delle fonti" unitamente ad "un bilancio storico-letterario, così come stilistico, dei *Dialogi*" del Franco, con cui Pignatti apriva e chiudeva il suo primo intervento al riguardo (cfr. F. Pignatti, *Invenzione e modelli di scrittura nei Dialogi Piacevoli di Niccolò Franco*, in *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*. Seminario di Letteratura italiana, Viterbo, 6 febbraio 1998, a cura di P. Procaccioli e A. Romano, Manziana, Vecchiarelli Editore, 1999, pp. 99-129), ha trovato un primo approdo nell'edizione critica del volume da lui stesso curata. D'altra parte, i tempi erano davvero maturi per una operazione siffatta, considerata la varietà e la qualità di apporti critici, accumulatisi in particolare nell'ultimo decennio, che hanno contribuito in larga misura all'individuazione degli *auctores* di riferimento del beneventano, la cui vicenda è stata costantemente letta per approssimazioni, riduzioni e semplificazioni, dovute anche alla lacunosità dei riferimenti bibliografici. Eppure, l'*exploit* veneziano del 1539 con la pubblicazione delle *Pistole Vulgari*, del *Petrarchista* e dei *Dialogi* stessi mostra al di là di ogni ragionevole dubbio che, nonostante gli



insignificanti e per certi versi inesplorati esordi di area meridionale, il panorama di riferimento del Franco doveva già essere compiuto per un buon tratto, sebbene sia stato con precocità ascrivito dalla recente storiografia all'indistinta nebulosa di una avanguardia antirinascimentale dotata di un proprio canone alternativo che rispondeva a nomi non certo trascurabili, come quelli di Luciano ed Erasmo.

Agganciare l'influsso del Samosatense alla prima formazione ricevuta dal Franco presso la scuola del fratello a Benevento si rivela un'ipotesi azzardata per l'evidente assenza di riscontri documentali. Più facilmente percorribile, secondo Pignatti, è quella che invece conduce al volgarizzamento delle opere luciane operate da Niccolò Leonicino riproposte sul mercato editoriale lagunare nel gennaio del 1536, nonché in subordine alle versioni latine di Erasmo, che delineano in Franco "le caratteristiche di una militanza intellettuale inventata in fretta e riversata di getto in involucri precostituiti, interpretati con capacità e intelligenza". La compresenza, da un lato, di veri e propri recuperi intertestuali e, dall'altro, di semplici sintagmi denota, inoltre, la circostanziata indagine selettiva avviata sull'opera dell'autore greco, condotta secondo le linee di un'affinità simpatetica e contenutistica che ben si poteva allineare alla *vis polemica* dell'iconoclasta beneventano. Se centrale risulta essere l'*Icaromenippo* per il tema del viaggio sovralunare, cui si affianca il motivo del *descensus ad inferos* del *Menippo*, ma anche lo *Zeus tragedo* e l'*Assemblea degli dei*, impressiona il

catalogo di fonti erudite del Dialogo I che va da Cornelio Agrippa di Nettesheim a S. Agostino, Seneca, Diogene Laerzio, al Ravisy, Virgilio, Ovidio, al più sconosciuto *De cognominibus deorum* di Pietro da Montefalchio, mentre l'ipostasi della Virtù, assente in Luciano, giungerebbe al Franco per il tramite di due apocrifi presenti nella silloge leoniceniana che, volgarizzati e rimaneggiati, corrispondono all'intercenale albertiana *Virtus* e al *Dialogus Veritatis et Philalithis* del Vegio. Se per il tema della Virtù scacciata dal cielo Badaloni ha individuato consonanze tematiche con l'*Heremita* del Galateo, Pignatti non esclude invece suggestioni dell'erasmiano *Iulius exclusus e coelis*, con cui condivide non poche affinità il dialogo *Simia* dell'umanista Andrea Guarna. Tuttavia in Franco la critica acre e inappellabile all'*establishment* socio-culturale cinquecentesco soverchia qualsiasi impegno ideologico ed il dialogo dei morti, mutuato dall'omonima opera luciana nonché dal *Viaggio agli inferi*, diventa la cifra dello "scacco esistenziale e del fallimento storico" rappresentati nei Dialoghi II e IV e che trova nel VII i toni della detrazione dei poeti antichi costretti al giudizio del tribunale di Minosse secondo modalità che rinviano ancora a Luciano, autore della *Vendita di vite all'incanto*, fino a trasformare il dialogo stesso in un *parterre du roi* rovesciato, alla maniera del bernesco *Dialogo contra i poeti*. È in questo atteggiamento di aggressività dissacratoria e moralistica che Franco veste i panni di un novello Momo, per la verità sufficientemente distante dall'umoristico



scetticismo che la stessa divinità presenta in Luciano ed Erasmo. Ma "l'erasmismo del Franco", che passa soprattutto attraverso i *Colloquia*, "appare ristretto alla critica dell'ipocrisia e dell'esteriorità del culto e della corruzione del clero", prescindendo quindi da ricadute più propriamente dottrinali, come nel Dialogo VI che, oltre ad esibire maggiori spunti di contatto con la cronaca contemporanea, di fatto rappresenta l'inequivocabile allegoria di papa Paolo III nel suo atteggiamento esitante di fronte alla convocazione del concilio.

Il tono pamphlettistico diventa particolarmente incisivo quando il Franco affronta temi di natura letteraria, anche se molte posizioni rimangono allo stato di petizioni di principio, come nel caso del Dialogo III dedicato al confronto sulla *bona o mala imitatio* che aveva agitato Ciceroniani ed Erasmi, oppure negli ultimi due dove si dà spazio a questioni di poetica, e precisamente nel Dialogo IX dove si tenta di render ragione di una conciliazione, di fatto poi irrisolta, tra speculazione filosofica ed ispirazione poetica propria di un poeta dotto, animato da quel "furore celeste" che nel Dialogo successivo è descritto in termini di "natura intuizionistica del sapere poetico" di matrice platonizzante, che allontana così il Franco "dalla posizione di naturalismo istintuale e ghiribizzoso propugnato dall'Aretino". Per questa via, secondo Pignatti, il Franco risolve il problema dell'imitazione, con una procedura ancora di segno contrario a quella aretiniana, che lo porta a rivendicare la

possibilità di una consonanza con i modelli anche sul piano concettuale, ed a collocarlo su di un versante, di chiara matrice umanistica, che evita *strictu sensu* la prassi cinquecentesca del riuso e della riscrittura a favore di un utilizzo selettivo di quegli autori che incrociavano i suoi interessi. A tal proposito, significativa risulta essere nel Dialogo IX la presenza del *De civitate Dei* agostiniano.

D'altra parte, non si dimentichi che la prima formazione del Franco si svolse sotto l'egida del fratello Vincenzo, modesto umanista di provincia, e che ben rispondeva ai canoni tradizionali costituiti dai nomi di Ovidio, Virgilio, Cicerone, Terenzio, Plinio, ma non estraneo doveva essere Omero, se solo si pensa alla traduzione dell'*Iliade* approntata negli anni romani, e una certa familiarità, in virtù soprattutto della pratica tipografica, doveva esserci in Franco anche con repertori, compendi e compilazioni, primo fra tutti l'*Officina* del già citato Ravisy, stampata a Venezia da Giunta nel 1537. Ora, proprio questa formazione garantisce al Franco una certa autonomia rispetto alla fonte, che diventa un semplice contenitore erudito cui attingere per una scrittura sicuramente ibrida ma non certo centonatoria, come nel Dialogo IX ove, secondo Pignatti, la contaminazione scatta tra Cornelio Agrippa e Cicerone, o ancora nel II in cui all'*Officina* si affianca una serie svariata di fonti manipolate talvolta o con imprecisione o con dissimulato sfoggio erudito, ma senza mai soverchiare la pagina e la scrittura. Vero è che la stessa formula dialogica adottata, priva del ca-

nonico gioco delle parti tra gli interlocutori, suggeriva uno strenuo ed ininterrotto supporto, mediante esempi offerti in sovrabbondanza, alla tesi sbandierata dal principio alla fine senza alcun contraddittorio.

Non risponde, invece, ad un piano unitario il canone degli autori contemporanei che indistintamente appaiono nel Dialogo VIII ed il cui uso si combina con la capacità del Franco a fiutare nuove formule e nuovi prodotti editoriali di sicuro successo.

Ad un primo bilancio consuntivo, i *Dialogi* costituiscono “il prototipo di una letteratura *en travesti* cui affidare contenuti intellettuali di vario tenore”, ed in questo senso Giovan Vittorio Rossi, correggendo il tiro di Traiano Boccalini, riconosce proprio in Franco ed in Cesare Caporali i veri iniziatori del genere dei viaggi e delle cronache di Parnaso fiorito nel Seicento. Ma a dir il vero, il beneventano costituisce solo un antecedente del Boccalini, sebbene animato da una maggiore pluralità di suggestioni e temi sia rispetto al Caporali, che al *Viaje en Parnaso* di Miguel de Cervantes. Eppure, proprio Boccalini nella prima centuria lo colloca, insieme con Berni e Caporali, a far parte del tribunale chiamato a castigare gli adulatori, riconoscendo, in tal modo, la linea di sviluppo di una tradizione di libertà intellettuale, fissando il suo canone dei precursori del genere satirico e ribaltando la *vulgata* controriformistica con cui Franco era stato moralisticamente ascritto alla genia di maldicenti e diffamatori senza alcuna possibilità di riscatto, sia pur solo sul

versante letterario. Ma all'altezza cronologica dell'operazione editoriale del Loretano, non più che “una autorevole icona” doveva sembrare il Franco soprattutto a causa dell'attività espurgatoria del Giovannini cui erano stati sottoposti i *Dialogi* nell'ottica di una normalizzazione antistoricistica, a cui inevitabilmente faceva da opposto *pendant* l'irriducibilità della vicenda umana dell'autore.

In appendice, oltre alla nota al testo, Pignatti in maniera del tutto preliminare indaga il plagio questa volta perpetrato ai danni del Franco dallo scrittore sivigliano Juan de la Cueva nel poemetto *Viaje de Sannio*, fortemente indebitato per buon tratto col Dialogo I. La notizia non è superflua se solo si considera qualche altra recente acquisizione della critica iberica che pone i *Dialogi Piacevoli* come intermediari tra Luciano e Francisco de Quevedo (1580-1645), possessore di un esemplare dell'opera franchiana nell'edizione del 1545, e che aprirebbe nuovi spunti di indagine nell'ambito della letteratura del *Siglo de oro*.

Problematica, secondo Pignatti nell'esordio della nota al testo, resta l'esatta collocazione geo-cronologica dei *Dialogi* rispetto alle altre opere a stampa coeve, soprattutto se si considera che gli ultimi tre dialoghi rinviano ad una cornice beneventana che lascerebbe ipotizzare “una collocazione non veneziana”, avallata per di più dall'esortazione di Iacopo Nardi, durante il suo esilio in laguna, rivolta al Franco di portare a termine l'opera, nonché dalla notizia riportata nella lettera ad Alvise Zorzi di un undicesimo dialogo dedi-



cato a Roma ed alla sua corte, che tra l'altro riaprirebbe il caso di una sosta ivi effettuata da Nicolò prima di giungere a Venezia. Ma il campo delle ipotesi, proprio per la latitanza di dati certi, rischia di ingarbugliare ancor più un quadro già di per sé carente e, da un punto di vista filologico, di difficile interpretazione. Oltre la triade pubblicata, impressionante diventa la lista delle opere *in itinere* di cui il Franco dice di vantare a Venezia, senza contare il lavoro profuso per l'Aretino, ma in particolar modo alla luce di un *background* artistico a dir poco irrilevante. Pur salvaguardando la formazione ricevuta in patria, è fuori discussione che il quadro di riferimento culturale, di cui si diceva sopra e che fa da sfondo ai *Dialogi*, sia acquisizione dovuta al contatto col più aperto e scaltrito mondo lagunare. Lo stesso dialogo su Roma sembra più rispondere ad un atteggiamento reverenziale e non mi pare che trovi una perfetta collocazione nell'economia generale del testo.

Nonostante il boicottaggio successivo che le opere del Franco subirono nelle tipografie veneziane a seguito della messa all'indice delle *Rime contro Aretino* e dell'esecuzione capitale subita dall'autore per mano dell'Inquisizione romana, i *Dialogi* registrarono, contrariamente alle illazioni dell'Aretino, un buon consenso di pubblico, tanto da indurre ancora il Giolito nel 1541, in occasione di un *restyling* dell'officina, a porli nella triade di esordio insieme al *Petrarchista* ed al *Cortegiano*. Proprio col testo del Castiglione, i *Dialogi* condividono una prima elementare *Tavola* posta in fun-

zione di sommario, che nell'edizione del 1559 acquisterà la veste di un vero e proprio indice analitico, secondo il modello inaugurato sette anni prima dal Dolce ancora per il capolavoro castiglionesco, a testimoniare la costante progressiva importanza assunta dai supporti paratestuali nei libri volgari.

Nella nota al testo Pignatti offre, inoltre, anche una descrizione di tutte le edizioni a stampa esistenti, discutendo eventuali rapporti di filiazione intercorrenti nonché le conseguenze della messa all'indice del Franco, che determinò un silenzio pressoché trentennale fino alla ricomparsa nel 1590 del testo espurgato dal Giovannini. Infine, viene delineato un primo bilancio dell'*usus scribendi* e dei tratti linguistici propri del Franco con qualche parziale rinvio all'epistolario inedito.

Per ciascun dialogo si dà la lettera dedicatoria indirizzata ad un diverso destinatario, la soprascritta che oltre a fungere da titolazione offre anche un sunto dell'argomento trattato, l'indicazione delle carte ed un ampio corredo di note esegetiche, come ugualmente ampi sono il regesto bibliografico e l'indice dei nomi posti in chiusura del volume.

A parte qualche inesattezza, come nel caso dell'indicazione dei nomi del marchese del Vasto e del suo segretario ed in qualche dato bibliografico, non si fatica a riconoscere l'estrema accuratezza documentale di questa edizione che ben risponde, pertanto, ai propositi iniziali, ma che soprattutto offre, se ce ne fosse ancora bisogno, la conferma dell'ampiezza e della versatilità



della cultura del Franco, come aveva intuito l'Aretino. Resterebbero da chiarire, tuttavia, i tempi e i percorsi di formazione di tale bagaglio, anzi di quella che Pignatti è costretto a definire, in assenza di notizie sicure, come "una certa sensibilità raddomantica [del Franco] per alcuni temi chiave", che se da un lato riconduce il beneventano nei canoni generici dell'informe gallasia anticlassicistica, ossia di una cultura dilettantesca e opportunistica, dall'altro rende ragione "di una strategia mirata, che lo porta a selezionare negli autori quanto attiene all'argomento che polarizza la sua attenzione: le letture veneziane del Franco furono probabilmente veloci e a tesi, mirate a recensire materiali intorno a nuclei tematici precisi che stimolavano lo scrittore". Insomma, nessuna adesione a corrente ideologica o letteraria, bensì una peculiarità operativa che, nutrita di letture classiche e mossa da una personale inclinazione, era approdata al lucianesimo e all'erasmismo per dare sfogo ad un giudizio caustico ed inappellabile nei confronti di un quadro storico-culturale in cui "più si riporta pe' voleri d'un buon distino, che pe' meriti d'un buon ingegno" (*Vat. Lat. 5642*, c. 44v). Per questo non si ritiene di condividere con lo studioso le asserzioni circa eventuali convergenze di Franco col magistero bembiano, solo anche richiamando alla memoria l'irriverente *Lettera a Dante Alighieri*, riportata nell'epistolario inedito (*Vat. Lat. 5642*, cc. 265r-271v), che ben evidenzia il segno dell'anticanone proprio nel mettere in scena un Bembo, peraltro latore della missiva, che interloquisce

col poeta fiorentino. In questo senso, il tema del *poeta nascitur*, sostenuto da Sannio nel Dialogo X, che per i riflessi platonizzanti, secondo Pignatti, porrebbe il Franco in linea "con la sintesi classicistica del Bembo" piuttosto che con l'"irriflesso naturalismo aretiniano", viene del tutto capovolto nella lettera del 15 settembre 1550 indirizzata a Tiberio Carafa (*Vat. Lat. 5642*, cc. 338r-339r), in cui il Franco, discutendo della necessità dell'*invenzione* o dello *stile* in uno scrittore, fa sue le conclusioni oraziane dell'*Ars poetica* (vv. 408-11) per cui la perfezione è frutto di compromesso tra arte e natura, studio e vena naturale. Come pure non convince l'ipotesi discussa in nota circa la datazione della *princeps* delle *Pistole Vulgari* dal momento che non si capisce la necessità di retrodatare al novembre 1538 un *colophon* già siglato 20 aprile 1539. Al riguardo, e per una diversa impostazione del problema, rinvio ad un mio intervento in cui si affaccia l'ipotesi di due emissioni di un'unica edizione (cfr. C. Boccia, *Il Quarto libro delle lettere di Nicolò Franco: l'epistolario inedito nel ms. Vaticano Latino 5642. Nuovi contributi ai casi di un peregrino ingegno*, in «Critica letteraria», n. 126, 2005, pp. 29-32).

Carmine Boccia

JOACHIM DU BELLAY, *Le antichità di Roma*, a cura di Patrizio Tucci, Roma, Carocci Editore, 2005.

L'antichità (che è quella di Roma prevalente nella considerazione del Rinascimento) è l'età in corso nel Cin-

quecento grandioso e papale. Tutti i modi possibili si son succeduti, variamente sormontati e arricchiti nella contemplazione delle rovine crescenti dei monumenti dell'Urbe. Nell'ambito finanche dello spirito e della vita d'una sola persona. A questa disposizione non sfugge in relazione agli spunti sentiti e allo stato d'animo sofferto la ghirlanda dei trentatré sonetti delle *Antiquitez de Rome* di Joachim Du Bellay, che fu tra gli incitatori e professori della Pléiade nel tempo che vide su tutti spiccare l'astro di Ronsard. Il Du Bellay stesso fu lirico in ascolto dei propri umori e sentimenti nei foltissimi sonetti dei *Regrets*, apprezzati al lor tempo e particolarmente riletti e riconsiderati nel nostro.

Alla prima stesura di una trentina di componimenti seguì un'aggiunta di quindici sonetti, coordinati con il pretesto di un sogno: *Songe* fu, appunto, il titolo-cornice dei sonetti.

Si resterebbe delusi se si cercasse nelle forbite rime francesi il riferimento preciso e consapevole a monumenti definiti e riconosciuti con l'eccezione dell'Arco di Tito e qualche altra fabbrica. Le rovine sono indeterminate, prese nel loro insieme e risucchiate contro lo sfondo del paesaggio che le offre a soggetto. V'è il persistere d'una versione, assai vulgata nel Medioevo e sopravvivenza in pieno Rinascimento, concernente la punta dell'obelisco vaticano, che in un'urna d'oro quadrata avrebbe custodite le ceneri di Cesare. Se ne fa portavoce il poeta francese, ma non è più che un passo, una citazione fugace.

In generale il destino del mondo è

quello di perire su se stesso e sui propri trascorsi trionfi, nella quale prospettiva si lasciano agevolmente collocare i fasti superbi di Roma e dell'impero che fu suo e ai suoi artefici parve perenne. Ma in una Rinascenza, sottesa nel cogliere e nel fortificare l'idea cristiana d'una diversa perennità, doveva necessariamente dar frutto una nuova informazione chiaramente e ripetutamente adombrata: il trionfo d'una materia diversamente concepita, assurta ai fastigi delle nazioni, irradiante dalla Fede nel sacrificio d'una Croce. Così la nuova certezza rimuove e fuga la morta anticaglia, onusto relitto d'una società superata, che spaziò nell'osservanza degli dèi falsi e bugiardi.

La lettura di questa tessitura poetica del Du Bellay, che non difetta di spunti freschi e vivi, piace nel suo francese ancor oggi godibile, confortato dall'assidua traduzione italiana in versi di oggi, che l'editore, il quale ha cattedra di Francese a Padova, ha procurato di rendere fedele e pura per più riposanti soste. Né basta, perché un apparecchio di centotrentadue note calme e appaganti delucida tutti i momenti che avevan bisogno di chiarimento, prospettando anche la varia interpretazione maturata dagli studi. Che non sono studi antichi, in quanto questa raccolta del poeta d'Oltralpe ha suscitato negli ultimi trent'anni, e forse più, larghezza d'esame e d'esplorazione. Così, al vertice della corrente fortuna si pone questa duttile edizione, offerta al gusto in corso col vantaggio, non ultimo, d'una modica spesa del livello dei comuni tascabili.

Vittorio Bracco



ANIELLO MONTANO, *Pulcinella. Dal mimo classico alla maschera moderna*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2003.

Aniello Montano, noto studioso di Giordano Bruno, di Sartre e di Vico, non è nuovo ad altri interessi culturali, a ricerche di storia, di antropologia, di letteratura e ad indagini di storia della sua terra: Acerra.

Uno degli ultimi lavori della sua feconda attività di studioso riguarda Pulcinella, la nota maschera napoletana che, a partire dal Cinquecento fino ai nostri giorni, è stata oggetto di indagine sia da parte degli storici che dei filologi, degli archeologi e dei letterati.

Il Montano analizza le diverse ipotesi, nel corso dei secoli, sull'origine osca o sannita della maschera napoletana, indaga sulle varie personalità artistiche, e si sofferma sulle diverse testimonianze degli scrittori del Seicento. Esaminando l'origine della maschera napoletana, offre un quadro puntuale e completo delle diverse interpretazioni e ricostruisce il quadro storico della maschera napoletana dal Seicento ai nostri giorni.

Michele Scherillo, ad esempio, alla fine dell'Ottocento, era convinto che il personaggio di Pulcinella doveva già essere noto ed aveva già una lunga storia alle spalle.

Lo studioso si sofferma in particolare sulle testimonianze di Croce che, con precisa documentazione, ritiene sia stato proprio l'attore napoletano del Seicento, Silvio Fiorillo, a creare il personaggio di Pulcinella, il primo a portarlo sulla scena.

E non solo Croce, ma anche Fausto Nicolini, pone in età moderna la nascita della maschera, contro le diverse ipotesi dei filologi classici Dieterich e di Reich e dell'archeologo Maiuri che ritrovano nel mondo classico l'origine del nome Pulcinella.

Infatti Albrecht Dieterich, nel suo volume, *Pulcinella. Pompejanische Wandbilder unde romiesche Satyrspiele* (Leipzig 1897), avvalendosi delle pitture parietali di Pompei, stabilisce rapporti tra comici antichi e Pulcinella. Il filologo tedesco si sofferma su Messio Cicirro, di stirpe osca, di cui si legge nella satira oraziana (I,5). Cicirro è una maschera di origine ornitologica a cui Pulcinella sembra collegarsi per il naso adunco, per la voce e per il nome. Cicirro, che ripete il verso del gallo, potrebbe essersi trasformato nel diminutivo del gallo, in pulcino e quindi in Pulcinella.

Hermann Reich, nella sua opera *Der Mimus, ein litterar-entwickelungsgeschichte Versuch* (Berlino 1903), riscontra singolari analogie tra Pulcinella, il Karagoez della commedia turca, il mimo greco-romano radicatosi in Italia dopo la caduta di Costantinopoli e le maschere della Commedia dell'Arte.

Anche Amedeo Maiuri ha tentato di stabilire rapporti fra mondo classico e moderno, ritrovando nella cultura sannitica le origini della maschera di Pulcinella, quando nel 1941, su una facciata di una casa pompeiana una pittura sannitica raffigurava due figure grottesche che si muovevano in posizioni opposte, con il pilleus in testa, aventi in mano due bacchette, che si intersecavano a forbici.



Il Montano, con rigoroso metodo scientifico, osserva innanzi tutto che quelli che tentano di istituire rapporti di derivazione diretta del moderno dall'antico, come il Maiuri nel Novecento e prima ancora il Dieterich, e il Reich, si sono serviti «delle categorie storiografiche del precorrimiento e della persistenza nel corso della storia di fenomeni culturali identici. Ai loro occhi il moderno è sempre e soltanto la riproposizione, ancorché aggiornata, dell'antico. È il frutto dello sviluppo lineare e continuo di un unico momento originario».

Lo studioso, pur non negando che in ogni genere letterario e teatrale il nuovo si agganca al passato rinnovandolo, afferma: «La ricerca, pertanto, deve tentare di ricostruire i singoli momenti di questa lunga, lunghissima, storia evolutiva. Di qui l'impegno a cercare i pezzi mancanti, le prove oggettive di questa identità sostanziale di passato e presente. Identità però che, seppure provata, sarebbe puramente esteriore, prova della vita che di volta in volta, epoca per epoca, ha animato quelle maschere letterarie, in un preciso contesto storico e culturale, alla presenza di spettatori e lettori aventi una loro specifica tensione intellettuale ed emotiva. Ogni espressione culturale ha, infatti, un proprio intrinseco ed autonomo valore e significato, in rapporto al contesto, ai motivi e alle occasioni che l'hanno originata. Passato e presente, perciò, non sono schiacciati l'uno sull'altro e non sono neppure caratterizzati da una cesura netta. Il presente, più che derivare per un processo meramente imitativo del passato, si ricollega a que-

sto perché lo vive ripensandolo e, nel ripensarlo, lo pone a distanza, lo vive come altro da sé. E si misura con esso, per individuare eventuali presenze di funzioni e significati analoghi all'interno di contesti simili, non necessariamente collegati nel tempo e nello spazio».

Il denso e pregevole lavoro del Montano è meritevole tra l'altro di ogni considerazione positiva, per l'equilibrio e l'acribia con cui affronta ed analizza i problemi, per la lucidità e la chiarezza espressiva, ma soprattutto per aver arricchito le sue riflessioni con la documentazione di uno scolio al *Peri tês kômodias* di Dionisio Trace, filologo alessandrino, tra il 170 e il 90 a.C., che si legge nell'edizione di G. Kaibel 1889 (*Comicorum graecorum fragmenta*, ristampa 1958), riportato in appendice. Il filologo alessandrino esamina il problema dell'origine della commedia nella dialettica città-campagna.

Riporto la traduzione del testo a sinistra del libro di Montano: «Alcuni contadini, avendo ricevuto dei torti da cittadini di Atene, volendo rendere pubblica la colpevolezza di costoro, salirono in città e al momento del riposo notturno, aggirandosi per le strade dove abitavano quelli che avevano fatto loro torto, gridarono, senza fare nomi, le offese ricevute da quelli e per dirla più chiaramente gridavano all'incirca così: «Qui abita un tale che fa questo e quello ad alcuni contadini e che arreca loro non lievi torti». Sicché, i vicini, ascoltando queste cose, il giorno dopo si dicono fra loro le cose che hanno sentito di notte dalle bocche dei contadini; ed era offensivo per l'uomo, che aveva fatto il torto, l'essere addita-

to alla pubblica riprovazione, ricevendo in tal modo la giusta punizione; così vergognandosi cessò di macchiarsi di tali colpe; e spesso altri, avendo seguito quell'esempio, scoraggiarono molti di quelli che si macchiavano di tali colpe. Sicchè sembrò a quelli della città che l'iniziativa dei contadini conseguisse un buon risultato e, avendoli cercati, li costrinsero a fare quella scena anche a teatro. E questi, per vergogna ma ancor più per paura, tingendosi il volto con il mosto, si presentavano in scena in questo modo. Gli autori dei torti, poiché ancor più riprovati in teatro, si astennero dal commetterli.»

Il saggio del Montano, scritto in una forma chiara e scorrevole, non è destinato solo agli studiosi e ai cultori di letteratura meridionale, ma è, a mio giudizio, utile anche al grande pubblico, interessato ad avere un quadro completo e preciso sulla maschera napoletana di Pulcinella.

Enrico Di Lorenzo

PAOLA CAMPANINI, *Marionette barocche. Il mirabile artificio*, Azzano San Paolo (BG), Edizioni Junior, 2004.

L'Associazione Peppino Sarina, intitolata al popolare burattinaio di origine lodigiana (1884-1978), ha istituito nel 1995 il premio "Dottor Burattino" per la migliore tesi di laurea sul teatro di animazione, avviando inoltre, dal 2002, la pubblicazione degli elaborati più meritevoli; così, dopo i lavori di Massimo Calì e Andrea De Alberti, è ora la volta di *Marionette barocche. Il mirabile artificio* di Paola Campanini,

tratto da una tesi premiata nel 1997 ma discussa ben sedici anni fa (a.a.1988\89) presso l'Università di Roma "La Sapienza" e per l'occasione opportunamente aggiornata ed arricchita.

Incentrato sulla storia della marionetta italiana tra XVII e XVIII secolo, il volume, suddiviso in tre sezioni, presenta più di un motivo d'interesse. Non appaia operazione oltremodo scrupolosa aver dato inizio alla trattazione illustrando la distinzione, ai più del tutto inequivocabile, tra marionetta, fantoccio mosso dall'alto attraverso fili collegati alla testa, alle braccia e alle gambe, e burattino, fantoccio di cenci o di legno, manovrato dal basso dalla mano del burattinaio. A setacciare infatti le testimonianze della nostra storia linguistica e letteraria - scrive la Campanini - emerge l'impressionante quantità di voci (pupazzo, fantoccino, bamboccio, figura, figurina, ...) adottate nel corso dei secoli, in maniera generica ed ignorando le specifiche caratteristiche strutturali, per designare le diverse forme spettacolari del teatro di figura; una delle conseguenze di questa estrema variabilità semantica è stato appunto l'utilizzo indistinto dei termini marionetta e burattino, a lungo sovrapposti e considerati sinonimi almeno fino al secolo scorso, in ragione dell'acquisizione relativamente recente nel nostro paese del primo vocabolo (dal francese marionette, 'immagine della vergine', 'bambola'; derivato di Marion, diminutivo di Marie, 'Maria'). L'autrice compie poi una disamina degli studi sull'argomento attenta e rigorosa (si vedano le detta-



gliate critiche ad alcuni contributi di specialisti come Roberto Leydi e Marina Gorla) lamentando la poca attendibilità di gran parte di essi, pur ravvisando da un lato l'affinamento, negli ultimi decenni, di più adeguati strumenti metodologici con la conseguente rinuncia a visioni bozzettistiche del fenomeno, dall'altro l'affermarsi di un nuovo e fecondo orientamento storiografico teso a raccontare il percorso del teatro di animazione in ambito locale, privilegiando dunque le coordinate geografiche. Va detto inoltre che un ostacolo spesso insormontabile per lo studioso della disciplina è rappresentato dall'insufficienza di fonti documentarie; condizione motivata da una serie di cause riconducibili in fondo ad un'unica matrice, il pregiudizio cioè nei confronti di un'espressione artistica, fruita quasi esclusivamente dalle fasce basse della popolazione, da sempre ritenuta poco decorosa e, in ogni caso, quand'anche abbia valicato l'ambito fieristico e ciarlatanesco (come accadde a Roma, con rappresentazioni private nei palazzi cardinalizi e della nobiltà cittadina, e a Venezia, dove gli spettacoli si inserirono in un contesto impresariale), subalterna rispetto al "teatro degli attori".

Ma vi è un prezioso e specifico gruppo di fonti - e qui ha inizio la seconda parte del volume - da cui lo storico del settore può trarre un gran numero di informazioni. Dalla metà del XVI secolo e per tutto il successivo, la marionetta fa la sua comparsa in una serie di importanti trattati scientifici attirando l'interesse di architetti come Sebastiano Serlio, Baldassarre Peruzzi,

Niccolò Sabbatini, letterati come Buonarroti il Giovane, Emanuele Tesauo, Francesco Saverio Quadrio, eruditi come Alessandro Piccolomini, Bernardino Baldi, uomini di scienza come Gerolamo Cardano, religiosi come il gesuita Giovanni Domenico Ottonelli. Con lo sviluppo infatti, nell'Italia rinascimentale, di una cultura laica, la marionetta si affranca dal contesto religioso imponendosi all'attenzione in quanto oggetto autonomo, degno di essere analizzato per le meraviglie del movimento, per i meccanismi che lo producono. I trattati di Serlio e di Sabbatini suggeriscono un suo impiego in nuovi contesti spettacolari (il primo parla di "figurette", il secondo, autore di un trattato fondamentale per l'evoluzione della scenotecnica barocca e spia del sempre più diffuso gusto per la macchinaria teatrale nel Seicento, adopera il termine "fantasima"); le osservazioni del Baldi, del Piccolomini e, soprattutto, del Cardano segnano un passaggio decisivo grazie al quale la marionetta, generata dall'ingegno umano, entra a far parte della categoria degli "artifici". Infine, con *Il cannocchiale aristotelico* di Tesauo (redatto in varie fasi tra il 1654 e il 1679) si giunge alla vera e propria "codificazione del miracolo e della meraviglia". Da oggetto inanimato a oggetto in movimento, e dunque in vita: è questa la formula che racchiude i motivi del fascino che la marionetta barocca esercita sui contemporanei e che la Campanini è intenta ad indagare: "Agli occhi degli uomini cinquecenteschi e secenteschi le tecniche con cui la marionetta si muove sono



assimilabili alle meraviglie artificiose della meccanica e agli automi, e una figurina tirata dai fili provoca lo stesso stupore che noi proveremmo davanti a un androide". Il teatro barocco di animazione si trasforma così in un luogo utopico dove prende corpo il desiderio di superare la natura e i limiti dell'umano; ecco perché - ammonisce la studiosa - è "quanto mai riduttiva e falsante una teoria dei generi che collochi il teatro di marionette nel limbo del teatro "popolare", quasi forma degradata delle rappresentazioni regolari" rivelandosi, al contrario, espressione teatrale colta "coinvolta in processi di cultura e di pensiero che sono alla radice della civiltà filosofica e scientifica moderna".

La sezione conclusiva dello studio è dedicata invece alla ricostruzione dell'attività spettacolare dei marionettisti italiani tra XVII e XVIII secolo. Sulla base di una ricerca documentaria molto approfondita e inserendole abilmente nel quadro storico, culturale e sociale in cui si svolsero, la Campanini analizza le esperienze più significative del periodo in esame, in particolare quelle che videro protagonisti Filippo Acciaiuoli, il "Gran burattinaio", personaggio chiave della vita teatrale della Roma della seconda metà del Seicento, e il Cardinale Vicecancelliere Pietro Ottoboni (1667-1740), sorprendente figura di mecenate e letterato. In questo caso va ascritto alla studiosa il merito di aver iniziato a far luce su un'opera, *La Pastorella*, andata in scena a Roma nel 1705 su testo dello stesso Ottoboni e arie di Scarlatti, Bononcini, Cesarini ed altri, di straordinario valore storico: si tratta infatti dell'unico

componimento - oltre alla *Damira Placata* di Acciaiuoli musicata da Marc'Antonio Ziani - scritto appositamente per marionette e rappresentato in Italia di cui si sia conservata, anche se parzialmente, la partitura.

Da segnalare infine l'accurato apparato bibliografico. *Marionette barocche. Il mirabile artificio* di Paola Campanini costituisce dunque per lo specialista uno strumento di lavoro prezioso quanto imprescindibile.

Gaetano Fusco

FRANCESCO ALGAROTTI, *Il Congresso di Citera*, a cura di Daniela Mangione, Bologna, Edizioni Millennium, 2003.

L'edizione del *Congresso di Citera* curata da Daniela Mangione per la casa editrice Millennium ripropone finalmente il significativo romanzo di uno dei più insigni letterati del Settecento italiano, Francesco Algarotti.

L'ultima edizione nota dell'opera, pubblicata da Guida nel 1985, era curata da Armando Marchi: essa si basava sull'edizione completa delle opere di Algarotti in otto volumi, pubblicata dall'editore livornese Coltellini nel 1765. Rispetto a questa scelta, condivisa del resto da molti editori moderni delle opere algarottiane, Mangione ha preferito, dimostrandone ampiamente le ragioni, basarsi sull'ultima edizione licenziata dall'autore e datata Londra 1763. In realtà, spiega la curatrice con l'aiuto di alcune lettere di Algarotti, la datazione risulta falsa, almeno per quanto concerne il luogo di edizione,

perché il testo fu stampato a Venezia, all'inizio del 1763, dal libraio Giambattista Novelli, presso il quale Algarotti già aveva pubblicato alcune opere.

Le motivazioni che hanno portato alla scelta di questa edizione sono largamente chiarite nella nota al testo e risultano decisamente convincenti: innanzitutto nella raccolta delle opere algarottiane edita da Coltellini, il *Congresso di Citera* occupa una posizione particolare, nell'VIII volume, dopo l'indice finale, e con una numerazione autonoma, che riparte perciò da 1. Questo particolare ha fatto sospettare all'autrice una peculiare vicenda editoriale del testo rispetto alle altre opere e l'improbabilità di un effettivo diretto controllo esercitato dall'autore, nonostante si abbia l'indiscutibile certezza, avallata dagli autografi e dall'epistolario, che Algarotti volesse inserire il Congresso nell'edizione Coltellini. Inoltre, dalla collazione effettuata tra l'edizione del 1765 e l'edizione Novelli, Mangione ha potuto evidenziare in quest'ultima una serie di lezioni più corrette, tra le quali compare una citazione dantesca dal Purgatorio non riconosciuta da Coltellini in poi e quindi idealmente smarrita attraverso l'adozione di una *lectio facillior*.

Un'ulteriore conferma della maggiore affidabilità conferita dalla curatrice all'edizione Novelli deriva da un confronto eseguito con l'autografo del *Giudicio d'amore*, conservato presso la Biblioteca Comunale di Treviso e pubblicato per la prima volta proprio da Novelli, in quella che sarebbe stata la sesta edizione dell'opera (la prima era datata Napoli 1745).

L'operazione editoriale qui proposta ha il vantaggio, dunque, non solo di rendere il Congresso in una versione più chiara e accessibile per la qualità intrinseca delle varianti dell'edizione 1763, ma anche di proporre il romanzo in una veste più corretta dal punto di vista filologico-scientifico e ben corredato di un ricco apparato critico.

Evidentemente richiestissimo in Italia (se si considerano le cinque edizioni pubblicate, vivente l'autore, dopo la prima del 1745 e le nove postume soltanto nel Settecento), il Congresso fu pure tradotto in francese, inglese, tedesco e polacco.

Il Consiglio, radunato nella simbolica isola di Citera da Amore, preoccupato dal crescente astio tra i popoli d'Europa, a causa dei diversi modi che essi hanno di onorare il culto d'amore, è pretesto narrativo ideale per un autore consapevolmente cosmopolita. L'ironia con cui Algarotti tratteggia le descrizioni delle tre Dame scelte a rappresentare le tre maggiori nazioni europee e le rispettive relazioni, trascende la pura descrizione folkloristica, semplicemente divertita, per approdare a un complesso, seppure nascosto dietro un'apparente leggerezza, sistema di riflessioni, non solo sull'Europa ma sullo stesso dibattito intrapreso in Italia a proposito del nascente romanzo.

Algarotti, spiega la curatrice, sceglie stavolta di partecipare alla disputa letteraria non attraverso gli strumenti critici e teorici, ma dall'interno stesso del sistema narrativo, riflettendo su quel romanzo che è oggetto stesso della disputa. Nell'*Introduzione* di Daniela Mangione leggiamo come, proprio in



questo, senso *Il Congresso di Citera* può essere considerato a pieno titolo un romanzo settecentesco esemplare, per l'intenzione, da parte dell'autore, di ragionare sui criteri del romanzo moderno dall'interno della narrazione romanzesca stessa. Finemente rileva e rivela all'autrice che a questo scopo mira il lungo e paziente lavoro eseguito dall'Algarotti sulla sua 'operetta' (secondo la definizione dello stesso autore) nel corso di quasi venti anni.

Nella direzione di una riflessione meta-letteraria si insinua anche la presenza, dal 1763 in poi, del *Giudicio d'amore*, articolata appendice in cui si enumerano, in una finzione elegante ed elaborata, le molte e dure polemiche suscitate dal comportamento dello 'storico' del *Congresso*, che avrebbe riportato in modo scorretto i fatti avvenuti durante il Consiglio, mancando di esattezza e dunque sottraendosi proprio al suo ruolo di 'storico'. Nella speranza di una sua esemplare punizione, le tre Dame, sentendosi calunniate e mal rappresentate, inviano tre lettere allo storico, nelle quali naturalmente Algarotti ripropone per ciascuna i vizi e i vezzi già disegnati giocosamente nella parte descrittiva del *Congresso*.

In questo modo, il gioco della frammentazione dell'autore continua nel paradosso dello storico-autore, che rimprovera se stesso, e anche nella nota dello *Stampatore a chi leggerà*, che allude a un altro personaggio dell'editoria e che è caratteristica specifica dell'edizione Novelli del 1763. Un indizio in più a favore della teoria della Mangione: un ideale patto narrativo tra autore e lettori unitamente consape-

voli di quali siano le nuove regole e le nuove problematiche della narrativa europea. Occhieggiando al romanzo inglese (soprattutto a Fielding e Defoe), Algarotti richiama i dibattimenti in voga sulla relazione tra verità e finzione nel romanzesco, rievocando le opposte fazioni che privilegiavano, di volta in volta, la verità storica o l'invenzione.

Degli scambi tra storia e romanzo, della dialettica tra vero e invenzione, del resto, si erano già occupati e si occupavano molti personaggi tra i quali J. Chapelaine, N. Lenglet-Dufresnoy e G.M. Ortes, quest'ultimo in particolare molto legato ad Algarotti, come dimostra il carteggio tra i due.

Rilevare una partecipazione così studiata e particolare dell'Algarotti a questo dibattito letterario non significa però, per Mangione, individuare nello scrittore veneziano una posizione precisa a riguardo. Semmai Algarotti – precisa la curatrice – «registrava senza acredine l'imbarazzo tra il racconto e la storia, le critiche dei filo-storici ai romanzieri nascenti, le polemiche tra conservatori e innovatori, portandole al paradosso agito nel *Giudicio d'amore*».

Altro aspetto interessante rilevato è la satira con cui viene tratteggiata Maddonna Beatrice: si passa attraverso citazioni di Petrarca e Ariosto, si citano Dante e Bembo per ridicolizzare una certa specie di amore platonico, deviato e alla moda che si incarna nel periodare dei «conciossiacosaché» e in quella «febbre di sonetti» a cui la prosa asciutta di Algarotti fu sempre nemica.

Mangione, perciò, si addossa l'utilissima fatica di riscattare il *Congresso*



di *Citera* dai tanti giudizi riduttivi condensati in appellativi come «libriccino», «romanzetto», «poemetto», proiettandolo sullo sfondo della moderna Europa letteraria come una «sintesi limatissima di posizioni intellettuali, di appunti storico-letterari» ideata (e perfezionata in venti anni di lavoro) da un intellettuale che sapeva, dietro una non sempre facilmente raggiungibile ironica 'leggerezza', sondare e presentare in una miscela accattivante e lucida, umori, costumi e riflessioni dei popoli europei.

Oltre all'esposta originale interpretazione critica, saldamente poggiata su un coerente lavoro scientifico, Mangione propone un'edizione accurata, arricchita da cospicue e utili note e da una ricca e aggiornata bibliografia in una veste editoriale maneggevole e rifinita.

Barbara Gizzi

*Gianstefano Remondini, Atti del Convegno nel III Centenario della Nascita* (Nola, 19 maggio 2001), a cura di Carlo Ebanista e Tobia R. Toscano, Marigliano, LER, 2003.

Il volume raccoglie gli «Atti del Convegno» sulla figura di Gianstefano Remondini, tenuto a Nola nel maggio 2001 e pubblicato in «*Strenae Nolanae*», vol.10, la collana di studi e testi diretta da Antonio V. Nazzaro.

Il denso e puntuale articolo di Boris Ulianich, *Note introduttive sulla metodologia storiografica di Gianstefano Remondini*, inquadra la figura dello storico, autore della *Nolana ecclesiastica Storia* in tre tomi (I pubblicato nel 1747, il II nel 1751, il III nel 1757), nella

stamperia di Giovanni di Simone, in Napoli, su commissione di mons. Troiano Caracciolo del Sole, vescovo di Nola; come si evince dalla dedica e si legge nella Prefazione, l'opera è dedicata al papa Benedetto XIV.

Lo studioso, dopo aver sottolineato che il nome del Remondini non figura né nell'*Enciclopedia Cattolica*, né nell'*Enciclopedia Italiana*, né nel *Grande Dizionario Enciclopedico*, si augura almeno che possa entrare di diritto nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, poiché è uno storico di grande caratura e si può annoverare tra i più grandi storici del '700.

Il Remondini dispone di una maggiore quantità di fonti rispetto ai precedenti storici di Nola

Con un metodo rigorosamente scientifico e scevro dagli errori degli storici del passato – Ferraro, Leone, Guadagni – egli mira «alla verità dei fatti» corroborata dall'autorità degli storici che la espongono, come afferma il Remondini nel III tomo, *Ai Leggitori*.

Delle altre otto relazioni che meriterebbero un'analisi più approfondita, mi limiterò solo ad un breve cenno, perché sono tutte interessanti, come ad esempio il preciso e lucido contributo di Giuseppe Boccia, *Gianstefano Remondini Profilo biografico*.

Andrea Ruggiero – *I carmi di Paolino di Nola nella lettura critica del Remondini* – individua del Remondini «la ricca informazione sui testi e i documenti relativi all'argomento trattato, noti nel secolo XVIII, accompagnata da sano spirito critico, anche se talvolta duro nel mettere in evidenza gli errori trovati negli storici di diversa opinione».

Giovanni Santaniello – *La traduzio-*

ne di Gianstefano Remondini e la conversione ascetica nell'epistolario di Paolino di Nola – noto traduttore dell'epistolario di Paolino (1992), individua del Remondini i pregi artistici nella traduzione dell'opera poetica e delle lettere di Paolino da Nola, nonché ribadire la competenza critica e filologica; o quello ampio e ben documentato di Carlo Ebanista – *Remondini e il santuario di Cimitile*.

Tobia R. Toscano – *Dietro le quinte della «Nolana Ecclesiastica storia» Superficie erudita e nascoste trame polemiche, in margine alle inedite «memorie» di Isimeno Promachiense* – documenta con acribia, nelle inedite Memorie del Remondini, con un nome accademico – tale era il nome nell'accademia Napoletana-Isimeno Promachiense, ossia il combattente di prima fila, il tormentato percorso della storia del seminario di Nola e gli scontri, le difficoltà e le avversioni che il vescovo Troiano Caracciolo del Sole e lo stesso Remondini subirono da parte dei nobili Nolani.

Gennaro Luongo – *Remondini e l'agiografia nolana* – puntualizza i criteri del metodo storico del Remondini rispetto ai suoi predecessori e osserva la sua passione per la storia, che si rileva non solo «sul piano delle dichiarazioni di principi, ma anche nell'amore della verità e nella diligenza dell'investigare, nella ricerca delle fonti e di tutte le fonti disponibili dell'ambito liturgico, letterario, archeologico, epigrafico».

Lo studioso, dopo aver rilevato con equilibrio che è necessario comprendere un autore nel contesto storico e culturale del suo vissuto religioso, senza pretendere di giudicarlo con i criteri di una metodologia contempora-

nea, afferma che il Remondini è un paziente raccogliitore di un amplissimo materiale documentario antiquario, che «riproduceva in campo agiografico, con molta fedeltà, il coacervo di una tradizione medioevale e moderna ingarbugliata e spesso contraddittoria, formatasi grazie ai processi redazionali che l'odierna critica agiografica ha imparato a riconoscere, ora di accumulo, ora di esemplificazione, ora di sdoppiamento, ora di concentrazione».

Antonio V. Nazzaro – *Gianstefano Remondini, versificatore dei carmi di Paolino* – dopo una premessa in cui chiarisce il motivo della scelta del Remondini di tradurre Paolino da Nola, individua i testi dell'edizione latina usata, e riscontra i criteri estetici e religiosi utilizzati nella sua versificazione, analizzando alcuni *specimina* della traduzione poetica nei vari metri italiani. Lo studioso nota in proposito: la traduzione del Remondini è «parafrasi *stricto sensu*: essa non si esaurisce in un meccanico esercizio retorico, che pure il sacerdote comasco conosce ed applica con competenza, ma è rielaborazione e, assai spesso, esegesi del testo latino». E «questa imponente opera di versificazione e di transcodificazione del testo paoliniano, a torto ignorata dagli storici della lingua e letteratura italiane e non adeguatamente valorizzata dagli studiosi e traduttori del Nolano, si pone come testo autonomo rispetto all'ipotesto e come tale esige di essere letta e fruita. In quest'ottica essa segna un momento significativo del Fortleben di Paolino in età moderna».

Vincenzo Dolla – *Sperimentazioni metriche d'un traduttore del Settecento*:



Gianstefano Remondini e i *Carmina di Paolino di Nola* – osserva che il Remondini impiega in ben 22 carmina l'endecasillabo piano sciolto per rendere l'esametro dattilico di Paolino. Inoltre il Remondini ricorre a diverse soluzioni metriche: coppia anarima di endecasillabi, un endecasillabo seguito da un settenario, l'endecasillabo sciolto, ma quest'ultimo con bassa ricorsività metrico-sintattica, data la sostanziale discrazia fra endecasillabo non rimato e distico elegiaco. Per la strofe saffica paoliniana del carme 17, (XXII) e il distico giambico dei carmi 7, 26 e dello spurio II (XIV), il Remondini ricorre a versi italiani accentuativi (tre endecasillabi + il quinario), ma anarimi. Il Remondini è abile verseggiatore, nonché antesignano dei metri 'barbari' della poesia carducciana.

Il pregevole volume di questi Atti su Gianstefano Remondini, che raccoglie nove contributi, si raccomanda agli studiosi di storia e di letteratura, in quanto lumeggia aspetti e problemi ignoti dell'insigne storico e letterato comasco del Settecento e offre un quadro esauriente su personaggi religiosi e sull'ambiente culturale di Nola, in un momento storico molto complesso e tormentato della storia italiana.

Enrico Di Lorenzo

ANTONIO RANIERI, *Ginevra o l'orfana della Nunziata*, a cura di Nunzia D'Antuono, Bologna, Millennium, 2005.

Sotto un titolo che arditamente accostava un nome di alta tradizione ad una sorta di toponimo regionale – una

*Ginevra* in una napoletana *Casa della Nunziata* – Antonio Ranieri offriva, in prima edizione nel 1836, un romanzo che, per quegli anni e per i decenni futuri, rappresentava un *unicum*.

Il romanzo viene ora offerto dalle edizioni Millennium a cura di Nunzia D'Antuono, all'interno di una collana che ha, tra gli altri, anche l'intento di recuperare testi considerati 'minori' non sempre a ragione. La riproposta appare subito un volere evidenziare, accanto ai caratteri di unicità del testo – di cui discuteremo tra poco –, l'importanza della rivalutazione di una figura come quella di Antonio Ranieri. Le sue opere rimasero sconosciute a causa della fama del Leopardi, amico e 'sodale', come d'altra parte emerge anche dall'opera *Sette anni di sodalizio*.

La curatrice, dietro sollecitazioni di fonte crociana, raccogliendo poi l'ulteriore invito di Carlo Dionisotti, ritiene sia arrivato il momento di valorizzare senza pregiudizio l'opera dell'intellettuale: non più solo, dunque, l'amico di Leopardi, né l'eventuale detrattore del poeta; ma nemmeno l'intellettuale napoletano – ché a questo riguardo, anzi, Ranieri si presenta con la *Ginevra* «più come «giusto cosmopolita che come amoroso cittadino»». È questo in effetti un primo tratto – che Nunzia D'Antuono evidenzia con particolare attenzione – piuttosto singolare per un romanzo che già nel titolo denuncia senza ambiguità la propria appartenenza ad una terra, quella partenopea. La storia che Ranieri sceglie di raccontare è spietata verso qualsiasi visione romantica o regionalistica di Napoli e della sua gente. Nessuna



rappresentazione folcloristica, ma la critica spietata ed universale al malcostume, alla volgarità, agli abusi di potere, storicamente ascrivibili agli “inferi” napoletani – ma comuni a qualsiasi altra città, come Torino, Milano o Palermo. Il Vesuvio che appare ogni tanto, dunque, è uno sfondo non ingombrante, né compiaciuto; uno scenario e non un vessillo. L'intellettuale, anzi, risulta essere particolarmente avverso alla Napoli che descrive, e per questo verrà giudicato dai posteri «traditore di un canone e di una mitologia». Allo stesso modo la bontà popolare e il mito della maternità sono crudamente resi inattivi, vanificati dalla dolorosa vicenda narrata in prima persona da una strana eroina a metà tra Moll Flanders e Lucia Mondella (per le pretese di virtù): una spregiudicata, melodrammatica Pamela, nella lente prospettiva di una *contaminatio* tardoromantica alla Guerazzi, un'eroina in tono minore, che al virtuoso lamento alterna individualistiche pose da soprano.

Le tradizioni che la curatrice indovina alla base della tessitura narrativa sono diverse: al modello della confessione dell'eroina femminile si sovrappongono le atmosfere degli ambienti del romanzo noir di Ann Radcliffe e Matthew Gregory Lewis; compaiono riferimenti a Lesage; è rintracciato il modello documentario di uno scritto del conte Giovanni Arrivabene, che nel 1828 aveva pubblicato in Lugano uno studio *Sulle società e istituzioni di beneficenza della città di Londra*. Vi s'innesta la scrittura di un romanzo sociale di denuncia poco noto, come genere, in Italia. La denuncia so-

ciale non comprende solo le scandalose condizioni di vita dei poveri orfani, affidati a terribili suore in temibili e putridi ambienti – i conventi sono «tane» e le suore «animali a squame verdastre, con un becco uncinato» – ma ha il preciso intento di mostrare «la grandezza delle oppressioni che si commettono sotto il sole», con abusi di potere di vario tipo, da quello sessuale anzitutto, ai nepotismi con il passaggio di scettri reali e simbolici –.

Scandalizzata, Ginevra denuncia insegnanti assurti per scambio di favori al loro ruolo, pur senza comprendere «un solo iota». La denuncia non si limita, però, alla società napoletana ed alle corrette istituzioni ecclesiastiche: lo sguardo di Ranieri sull'uomo è sagace, penetrante: in tutto il romanzo e, quindi, anche nell'epilogo, vibra il dramma ineluttabile di un'umanità inamovibile. L'epilogo è affidato al signor Blumenfield, che ha simbolicamente ritrovato il suo manoscritto: «Lo lessi, e mi parve che fosse degno di essere conosciuto dagli uomini; che non sogliono essere tardi a piangere sulla sorte dello sventurato, quando la morte di quello li ha tolti da ogni pericolo di doverlo soccorrere». Queste le parole che chiudono, amaramente, la storia.

*Ginevra o l'orfana della Nunziata* rappresenta dunque un singolare, come dicevamo – e narrativamente riuscito – amalgama di tradizioni italiane e straniere, con illuminati intenti di denuncia, atteggiamenti non ordinari verso la patria partenopea, scardinamento di luoghi comuni, e un peculiare afflato di riflessione universale. Mirabili sono, per un romanzo italiano del primo

Ottocento, il ritmo della storia e la coerenza della voce narrante, forse più incerta nella prima parte, in cui i frequenti riferimenti all'ineffabilità, all'incapacità delle parole di potere rendere il vissuto, a volte non paiono solo retorici, ma spie di una voce autoriale non salda; più solida, però, con l'evolversi della vicenda. Ranieri riesce a rendere plausibile anche la figura di una trovatella gabbata, violentata e oltraggiata nei modi più diversi che, però, parla di testi, cita funzioni e disfunzioni della lettura, parla di filosofie e di topica. Una parentesi felice, l'incontro con una suor Geltrude, che inizia la fanciulla sfortunata alla metodica lettura dei classici. L'incontro con suor Geltrude è una spia importante all'interno del romanzo, almeno in due direzioni. La prima risiede nella caratterizzazione di Geltrude, un'eroina come quelle di Pietro Chiari, che però risente di una maggiore complessità intellettuale e psicologica. Così, letture nella lettura, ecco presentarsi l'imprescindibilità di un Atlante del mondo, poi della Bibbia, della Divina Commedia, di Petrarca, di Omero; ed ecco le riflessioni sulla lettura. L'immagine della 'fanciulla leggitrice', costante fino alle ultime pagine, quest'immagine romanzesca così fuggevolmente presente già nei testi narrativi del Settecento, diventa qui plausibile, costante, fondata. Accanto alla descrizione della biblioteca ideale, suor Geltrude, amorevolmente severa, prescrive: «tu non prenderai già altro libro che quello che per fortuna di sito seguita immediato a questo»; in un secondo momento di formazione, suor Geltrude

concede alla fanciulla di leggere i testi messi all'Indice dalla Chiesa.

La formazione di Ginevra è, dunque, incentrata sulla lettura, quantunque la fanciulla presagisca l'incompletezza della sua singolare esperienza - «Né già mi giovarono le mie eterne letture ... ». La seconda ragione per la quale suor Geltrude riveste una centralità «iniziatrice» per la giovane donna è nell'allusione onomastica di matrice manzoniana, o meglio antimanzoniana. Suor Geltrude, «monaca-benefattrice», dunque, come capovolgimento, fatto salvo lo spazio di una liquida, del modello manzoniano; così come antimanzoniane sono del resto la crudezza *noir* delle descrizioni e le scelte di denuncia anticlericale (e che l'anticlericalismo non fosse solo occasione narrativa, si evince anche dalla parola autoriale diretta, quando nella preliminare Notizia si legge: «Ma le furie governative non furono niente a quelle de i preti; dei quali, ritorcendo un motto famoso, si può affermare francamente che, ovunque sia un'ignobile causa a sostenere, quivi sei certissimo di doverteli trovare fra i piedi»). Ranieri si dimostrava antimanzoniano, anche perché contrario alla stessa categoria di 'romanzo storico': il romanzo storico era additato da Ranieri come un «genere falso», e la sua falsità era insita nell'ossimorica trafila linguistica del sintagma definitorio.

Anche l'espedito del manoscritto ritrovato subisce, rispetto al Manzoni e ad altra precedente tradizione, un'inversione, giacché le circostanze del ritrovamento sono posposte alla narrazione, e appaiono solo nel finale.



Nunzia D'Antuono precisa valori e genesi dei paratesti (pre e postliminali), in cui l'autore esaminava la vicenda editoriale delle prime due stesure: la prima, censurata immediatamente per l'allusione esplicita a personaggi napoletani; la seconda, stampata a Lugano, ebbe notevole successo, tanto da incoraggiare la diffusione di copie contraffatte, «errori madornalissimi» e «omissioni insopportabili», che la curatrice ha pubblicato in lista completa in *Soglie e dintorni di Ginevra o l'orfana della Nunziata*, in «Merope», a. XI, n. 29-30, gennaio-maggio 2000.

L'edizione a cura di Nunzia D'Antuono è dettagliata sul piano esegetico, oltre che agile per una lettura più amena, grazie alle precise annotazioni topografiche e lessicali, ma la curatrice denuncia indirettamente, nella *Nota al testo*, il disagio lavorativo presso la Biblioteca Nazionale di Napoli. La scelta del romanzo di Ranieri consente una ricostruzione della storia del romanzo in genere, nonché la valorizzazione di opere bandite dal «canone» in virtù di sclerotizzati approcci critici.

Daniela Mangione

PIETRO MANZI, *Nola Sacra nelle gloriose plurisecolari vicende del suo seminario*, *Notizie storico-critiche*, a cura di Andrea Ruggiero e Giovanni Santaniello, 2 voll. Marigliano, LER, 2003.

Nel I volume, dopo una premessa del vescovo di Nola, Beniamino Depalma e un doveroso ricordo del dott. Luigi Vecchione che, insieme alla

Curia vescovile di Nola, si è interessato alla pubblicazione dell'opera, in attesa di stampa dal 1957, Andrea Ruggiero traccia un dettagliato profilo dell'autore e dell'opera. Pietro Manzi (1898-1982), appassionato studioso, prima di accingersi a trattare la storia del Seminario di Nola, sottolinea che il suo lavoro rifugge da ogni velleitaria ambizione storica ed afferma subito: «Scritto col cuore, libero da ogni presunzione, ma solo con la ferma idea di mostrare gratitudine all'Istituto ed ai maestri cui devo tanta parte della presente condizione, e con la perdonabile ambizione di voler rendere un servizio alla città di Nola ed alla sua Diocesi, esso si affida alla bontà dei lettori».

*Nola Sacra* di Manzi ricalca *Nola Sagra* di Carlo Guadagni, lo studioso delle basiliche di Cimitile; Manzi, invece, ricostruisce la storia delle plurisecolari vicende del Seminario di Nola, che lo aveva visto allievo.

Il primo volume, organico e ben strutturato, è diviso in tre parti: si tratta di un *excursus* sulla Chiesa di Nola, dalle origini (S. Agostino e S. Paolino) fino al Cinquecento (S. Ignazio) e al Concilio di Trento.

Successivamente il Manzi ripercorre gli eventi storici dal 1° gennaio 1565, quando il vescovo A. Scarampo ritorna a Nola da Trento e istituisce il seminario.

Nella prima parte, è trattata la storia del seminario vecchio (1565) e dei primi albori del nuovo (1754), con particolare riguardo alle figure dei vescovi Filippo Spinola e Fabrizio Gallo e a quelle di Troiano Caracciolo del Sole e Luca Vecchione.

Nella seconda parte, il Manzi passa a studiare il periodo aureo (1765-1890) dell'Ateneo nolano, all'epoca della Rivoluzione francese, di Bonaparte, di Murat e dei moti del 1820, fino alla fine dell'Ottocento, quando il vescovo Giuseppe Formisano (1880) diventa protagonista nella fondazione della Basilica di Pompei e della Cappella del Seminario.

Lo storico, nella terza parte – «Seminario minore e Collegio vescovile 1890-1957» –, quella che, a nostro giudizio, ci sembra più minuziosa di interessanti notizie e ben impostata –, inizia la trattazione con la figura di un vescovo santo, Agnello Renzullo, presule solerte ed infaticabile, poi tratteggia l'attività pastorale di Mons. Egisto Domenico Melchiori e di Mons. Michele Raffaele Camerlengo, ed infine approfondisce l'attività complessa di mons. Adolfo Binni, promotore, tra l'altro, della rinascita de La Campana, il settimanale cattolico, e protagonista del restauro del seminario.

Ci piace ricordare nelle pagine di commiato dello scrittore, così preciso e oculato nelle descrizioni del chiostro, dei giardini, delle camerate, delle aule, della cappella e del refettorio, le parole struggenti e quasi liriche con cui rievoca la campanella ubicata all'angolo nord-ovest del chiostro, presso la portineria: «Posta lì, per ordine del vescovo Caracciolo del Sole, quell'umile campanella, dai rintocchi sempre allegri, giunta fino a noi, vanta due secoli di infaticabile esistenza. Quasi scintilla animatrice ed invisibile, forza motrice dell'almo Efebeo, col peso di tanti anni, ma ancor fresca come un'adolescente,

essa, che ha conosciuto la mano amica di custodi numerosi seguiti l'un l'altro, che ha consumato chissà quante centinaia di metri di canapo, portavoce della insonne, vigile volontà dei tanti rettori – da Mazzeri a Masucci – potrebbe dirci tante cose, quelle cose, che, invano, affannosamente abbiamo cercato, nel comporre il tessuto della nostra narrazione. Se i suoi rintocchi potessero tradursi in umano linguaggio, potremmo colmare i vuoti dovuti alla carenza di documenti, e ci rifaremmo dall'oblio di chi – alunno, prefetto, maestro – spinto dalla sua voce amica mosse, operò e visse la sua giornata, lunga talvolta di molti anni, di vari lustri, e non lasciò traccia di sé. Il pensiero grato va a lei, come ad inconsapevole, ma prodigiosa animatrice della nostra giovinezza e del nostro tempo».

Il Manzi nel secondo tomo, che comprende la quarta e la quinta parte del lavoro, analizza le strutture e il materiale epigrafico e storico del seminario. Nella quarta lo studioso, in particolare, dà ampio spazio alle altre istituzioni e antichità nolane, come la biblioteca, il gabinetto scientifico, il museo, e offre un'attenta analisi per la decodificazione del *Cippus Abellanus* e delle iscrizioni osche, delle diverse epigrafi, della collezione numismatica e dei vasi nolani.

Nella quinta parte lo storico poi traccia i profili biografici degli uomini illustri dal XVI al XX secolo del Seminario di Nola.

A completamento del secondo volume vi sono 42 figure, che illustrano momenti e personaggi della storia del Seminario di Nola. La bibliografia ge-



nerale e un utile indice dei nomi sono curati da Gennaro Santo.

L'opera del Manzi, che si caratterizza per la vasta erudizione, la buona conoscenza delle fonti, il sicuro equilibrio nell'analisi degli eventi storici nolani, ben inquadrati nel contesto socio-politico della storia religiosa e politica dell'Italia e dell'Europa, è pervasa da una forte passione e da un acceso entusiasmo, che si rileva specialmente quando lo storico esamina gli ultimi cinquant'anni di storia del Novecento.

La lettura dei due volumi è piacevole ed interessante anche per la prosa lucida e chiara, per lo stile vario, a volta asciutto, a volta denso e fiorito, che non diventa mai prolisso e arido.

Enrico Di Lorenzo

EDOARDO CORSI, *All'Ombra della Libertà. Cronaca di Ellis Island*, introduzione di F.H. La Guardia, traduzione di A. Prisco, S. Eustachio di Mercato S. Severino (Sa), Ed. Il Grappolo, 2004.

È una testimonianza significativa, soprattutto per il punto di vista davvero privilegiato di Edoardo Corsi, che fu per molti anni Commissario per l'Immigrazione e la Naturalizzazione del Distretto di New York, di stanza nella leggendaria Ellis Island. Lui stesso con la famiglia passò al Cancellò d'America nell'ottobre del 1907. Più fortunato di tanti suoi connazionali, Corsi prese una laurea alla Fordham University e fu subito notato per le sue spiccate doti di organizzatore. Convocato dal Presiden-

te degli Stati Uniti in persona, Hoover, si trasferì sull'«Isola delle Lacrime», che fu protagonista dell'emigrazione mondiale fino al 1924, quando il «Quota Act» restrinse fino al lumaticino l'accesso sul suolo americano.

Corsi poté fissare così l'ultima ondata dell'epico esodo. Il suo occhio curioso si esercitò a tutte le più strane combinazioni del destino e ai personaggi più stravaganti. «Dinanzi ad un bombardamento di domande tipo: Sesso? Stato civile? Occupazione? Luogo di nascita? Ultimo domicilio? Meta? Da chi era stato pagato il viaggio? Quella persona è negli Stati Uniti o meno? Se sì, da quanto tempo? Presso chi si recava lo straniero? – lo straniero faceva del proprio meglio, chiedendosi con meraviglia quello che era intorno e quando e come sarebbe finito. Queste folle, questi spintoni, questo andare di fretta per farsi sbrigare delle faccende, questo nastro rosso, quei certificati pieni di non sapeva quale dannata informazione contro di sé – non era affatto come la sua vita pacifica nella terra natale. Se la sarebbe cavata in questa terra nuova e strana? Forse non ci sarebbe mai entrato. Questi pensieri dovevano affastellarsi nelle menti della stragrande maggioranza di loro».

L'emigrazione in America non fu solo fuga dalla povertà e dal disagio. Fu invece anche una grande sfida e uno straordinario stimolo a cogliere le più varie opportunità di cambiare vita e *status*. Il titolo del libro di Corsi, *All'Ombra della Libertà*, può essere inteso in due modi. Sotto lo scudo della li-

bertà, o nel nome di una libertà non priva di ombre. Molti, moltissimi, passarono per Ellis Island, per un destino o per l'altro attestarono la volontà o la maledizione di lasciare la terra degli avi per un progetto più moderno di vita, o almeno per il trionfo della vita su qualsiasi altra alternativa. Altrimenti che significato avrebbero quei campioni d'umanità che Corsi fa rivivere nelle sue pagine, quei tanti miserabili che si attaccarono all'ultimo filo di speranza in attesa di un permesso, quel gruppo di orientali con «le palpebre lacrimanti, visto che la loro religione diceva loro che la vita è un'eternità in cui c'è tempo per ogni cosa», o ancora quel tale di nome Miji Covic che visse ben cinque anni, dal 1914 al 1919, ad Ellis Island facendo il sarto e il barbiere?

Sergio D'Amaro

*Merica. Forme della cultura italoamericana*, a cura di Nick Ceramella e Giuseppe Massara, Isernia, Iannone, 2004.

Nel gennaio 2003 si svolse tra Roma e Cassino il convegno "Merica. La cultura e la letteratura degli italiani nel Nordamerica", promosso dall'Università La Sapienza di Roma, dall'Università di Cassino, dalla State University of New York di Stony Brook e dal Centro di Studi Americani di Roma. Fu un'occasione ghiotta per riflettere in grande sulle forme di elaborazione della cultura e della letteratura italoamericana, in connessione con gli scenari storico-sociali imposti dal massiccio fenomeno migratorio. Il resocon-

to, nel frattempo arricchitosi di altri materiali di quel convegno, *Merica. Forme della cultura italoamericana* (a cura di Nick Ceramella e Giuseppe Massara), permette di fare il punto appropriato sulle questioni sollevate dal *meeting* del 2003.

Il libro è diviso in sette sezioni: "Dal Risorgimento all'emigrazione di massa"; "Diventare Americani; La contemporaneità"; "La lingua dell'esilio"; "Emigrazione e letteratura"; "Su Sacco e Vanzetti"; "Immagini e testimonianze". Sono sette tappe o sette tasselli di un percorso-mosaico sufficientemente ampio da far luce sui processi di costruzione di una nuova identità italiana in terra straniera. Se solo si pensa al mito dell'America, a quante rappresentazioni, a quanti equivoci e aspettative anche mal riposte esso ha dato luogo, si può finalmente misurare in maniera più realistica la qualità di un'integrazione interculturale che ha comportato grandi successi e tragiche incomprensioni (valga per tutte la vicenda esemplare di Sacco e Vanzetti, in questo libro ampiamente documentata).

Una considerazione a parte meritano le opere letterarie o storico-giornalistiche che oggi in Italia ripropongono con autorevolezza l'epopea migratoria. Il successo del romanzo *Vita* di Melania Mazzucco o del libro *L'orda* di Gian Antonio Stella sono segnali eloquenti di una nuova e matura acquisizione di coscienza (certamente sollecitata da nuove questioni come il multiculturalismo e l'esodo dal terzo Mondo). L'emigrazione storica italiana non è più un tema marginale o addirittura una 'parentesi' di cui vergo-



gnarsi, ma viene riproposto in tutto il suo spessore stratigrafico, in tutte quelle connessioni che oggi lasciano dialogare fecondamente l'identità e la diversità, il vicino e il lontano, il piccolo e il grande di un mondo in cui un po' tutti siamo diventati in qualche modo 'navigatori'.

Sergio D'Amaro

*Quaderni Proustiani*, a cura dell'Associazione degli Amici di Marcel Proust di Napoli, Napoli, Arte Tipografica, 2004.

I «Quaderni Proustiani», pubblicati dall'Associazione degli Amici di Marcel Proust di Napoli, intendono divulgare la conoscenza dell'Opera del grande scrittore francese nel mondo. Questo terzo numero della Rivista raccoglie testi critici sulla produzione e il pensiero di Marcel Proust: il primo saggio è di Mariolina Bertini, in *Ricordo di Giovanni Macchia*, che nel riformulare il canone letterario per il terzo millennio, dà al grande pensatore l'appellativo di «maestro» del '900, perché ha saputo dare ricchezza d'idee, «lucidità critica, senso storico, coscienza netta dei valori e dei problemi». Tra i pochi maestri del secolo, appena trascorso, si sono distinti insieme con Giovanni Macchia, Giacomo Debenedetti e Carlo Dionisotti: ciò che li univa era il loro antiaccademismo, il bisogno di rinnovamento della storiografia letteraria e un modo di vivere la cultura senza la visibilità mediatica e l'autopromozione dei nostri giorni.

Per Giovanni Macchia il *côté* spe-

cialistico era legato all'area della sua ricerca con tutte le sue propaggini; egli coglieva nella centralità del testo il segreto dello stile di un autore, da Baudelaire a Proust, da Manzoni a Pirandello o ad altri autori come Rousseau o Montaigne.

Nel saggio di Macchia: *Divagazioni su uno scenario di Baudelaire* (1942), le strutture portanti di un'opera sono sempre *in fieri*, come «un libro da fare», «aperto soltanto ai nostri sogni o ai nostri incubi». Come in una borgesiana Biblioteca di Babele, Macchia ama i territori di confine, per avventurarsi in ricostruzioni di vite non vissute, con la sua costante tensione immaginifica e con una scrittura straordinaria ed originale. Macchia dedica al grande autore francese *Tutti gli scritti su Proust* (1977); dagli anni Sessanta agli anni Novanta, egli si interroga sulle interazioni tra la vita e l'opera del creatore della *Recherche*, puntando la sua ermeneutica su echi e su parallelismi intertestuali per una voce tra le più inquietanti della modernità. È tra il 1930 e il 1934 che Macchia prende in esame i testi proustiani, in *Proust e Vermeer*; con un'indagine interattiva tra le arti, avvicina autori di rilievo di diversi campi artistici, ricostruendo, dai dettagli della loro opera e della loro biografia, momenti e fasi essenziali della loro produzione. Con questo metodo critico, anche da un frammento, egli riesce a ricostruire un contesto culturale ed umano. Mariolina Bertini si sofferma sulle pagine che Macchia dedica a Proust nel 1978-1979 e che costituiscono il nucleo centrale del volume: *L'angelo della notte*. L'oblio e la

malattia, sono, da un lato, la genesi della *Recherche* e, dall'altro, l'*io* è il polo propulsivo delle pagine più significative; l'oblio diventa il momento fondante della memoria involontaria e la malattia la fase salvifica che allontana l'artista dalle seduzioni fallaci dell'esistenza. Ad un Proust bergsoniano, Macchia contrappone un Proust, attento lettore di T. Ribot, che indaga sulle *maladies de la volonté*, un J. Camus e Ph. Pagniez, che anticipano la cura delle nevrosi con l'isolamento del paziente, e un Alfred Binet, che, sulla scia di Charcot, apre nuove vie ai disturbi della personalità e alla divisione dell'*io*. Il tempo interiore è visto come scansione di un *continuum*, che annulla ogni asperità e lega ogni discontinuità: un presente dinamico, che, partendo da un evento occasionale, enuclea un flusso continuo del nostro *esserci*. Il riaffiorare dei ricordi dall'inconscio, le intermittenze del cuore e della volontà sono parte di un patrimonio scientifico e teorico, da cui Proust utilizzerà conoscenze cliniche per la sua condizione di malato.

«Il buon uso della malattia» viene consacrato alla scrittura; «l'alchimia del dolore» riscatterà il «luttuoso isolamento del malato» e la disintegrazione dell'*io*. Nel secondo saggio di Alberto Beretta Anguissola, *Arte e desiderio in Proust*, viene dimostrato che nella *Recherche* l'arte accende il desiderio e che c'è uno stretto rapporto tra l'Eros e la pittura. Questa pulsione in Proust è indubbiamente di natura omosessuale, anche se essa affiora, talvolta, alla superficie e non sempre si manifesta in modo vistoso nella scrittura. Alberto Beretta Anguissola esemplifica con in-

dizi molto probanti che la colpa omosessuale si intravede attraverso i *lapsus* e in modo interattivo tra la scrittura, la pittura e la danza. «Il desiderio» viene sublimato con la pittura e non mancano le proiezioni tra le vicende della vita dell'autore e il capolavoro di Vermeer: la *Veduta di Delft*. Il desiderio ha una sua *correspondance* nell'opera d'arte e, talvolta, viene trasfigurato da un bisogno di ascesi, di rinuncia e di silenzio interiore. La *Veduta di Delft*, secondo il critico, è il superamento di ogni volgarità, perché una tendenza interna rimuove certe pulsioni, ritenute colpevoli; la negazione degli impulsi viene sublimata nell'ascesi; questo discorso di interconnessione tra arte e desiderio viene affrontato con acume critico e da una prospettiva pluridisciplinare. In *Elstir o il linguaggio della pittura*, Paola Placella Sommella prende in esame l'interesse di Proust per la pittura e per la musica, queste arti confluiranno nella *Recherche* attraverso il personaggio di Swann, conoscitore e studioso di Vermeer. Anche Elstir realizzerà la sua vocazione, senza sprecarla in piaceri effimeri, infatti, nel suo atelier è un «continuo trasmigrare di effetti visivi dalla terra al mare, dal mare agli scogli, ai tetti delle case». È evidente in alcuni quadri lo stile impressionistico della pittura, visto in tutta la sua evoluzione, nel gioco dei rinvii e delle allusioni, soprattutto in quelle tele, che sono state utili all'autore per l'ispirazione dell'Opera e per la trasposizione letteraria. Alessandro Piperno, invece, nell'*Elogio della borghesia ebraica nella Recherche*, con una parodistica requisitoria contro l'amore romantico, denuncia tutti i



mali della nevrosi solipsistica dell'amore, così come viene descritto in *Un amore di Swann*; non sempre, spiega il critico, riusciamo a razionalizzare questo sentimento; per ragioni imperscrutabili, siamo costretti comunque a soffrire, per aver amato la donna sbagliata. L'intenzione di Proust è di voler decostruire il mito dell'amore romantico; l'amore non è nobilitato stilnovisticamente, ma è presentato nei suoi effetti devastanti. In un ambiente cinico ed immorale anche le cose più importanti sono inessenziali, l'amicizia come gli altri sentimenti sono sempre dissimulati; il sentimento amoroso scompare lentamente, dopo l'infelice incontro con Odette; il personaggio decide di vivere come una monade felice: ritrova il suo mondo, con le epifanie della memoria, e si riappropria delle esigenze primarie, come la casa e i luoghi d'origine, per superare i rischi del disinganno. Ne *La rappresentazione a-biografica e l'innocenza di Dreyfus. Mimetismo e identità complessa nella Recherche*, Marco Piazza affronta il tanto dibattuto tema di «Proust e l'ebraismo»; il rapporto con l'ebraismo e «l'apparente» distacco ironico meritano un'ulteriore ricognizione.

Per il fenomeno dell'antisemitismo, Proust ha nutrito una grande «curiosità analitica e mimetica» e la sua «apparente» ambiguità viene svelata e chiarita dalla sua militanza dreyfusista, convinta ed attiva. La ricerca della verità diventa analisi accurata dell'essere e dell'io di un Proust, fragile e sensibile, nietzschiano e non certo schopenhaueriano. La disidentità dell'io, attraverso una visione stereoscopica della memoria involon-

taria, descrive il reale nella sua prismatica «inevidenza», il rovescio delle convenzioni e delle passioni umane.

Remo Bodei, in *Sotto il faro non c'è luce*, indaga sulla coesistenza dei vari io, nell'area della cultura francese di fine secolo dei *médicins-philosophes*: di Taine, Ribot, Janet, Binet. Com'è noto, Proust associa all'io una volontà bergsoniana, espunta gli io del passato, in una sorta di ricambio interminabile e continuo. Nella *Fuggitiva*, «l'io luttuoso», rileva Remo Bodei, è collegato ad una costellazione di altri io, destinati a morire, perché giustapposti e soggetti a mutare nel tempo.

L'unico io, che non si dilacera, è quello legato alla memoria involontaria, perché fa cogliere quei pochi momenti di grazia, quando l'intenzione artistica, in un tempo acronico, attraversa l'immaginazione. Il lettore legge in sé stesso, mediante l'anamnesi, in un continuo gioco di incastri tra brevi istanti di eternità e di vita. L'universo proustiano è un autentico labirinto di tremila pagine, in cui il trascorrere del tempo e la forza vivificatrice della memoria guidano il personaggio, offrendo più livelli di lettura della divisione dell'io.

L'irresistibile impulso autobiografico ha indotto Dominique Fernandez ne *L'Arbre jusqu'aux racines* a giustificare, attraverso uno studio psicoanalitico, la vera origine dell'omosessualità proustiana e a difendere il mito della famiglia felice. Nell'ultimo decennio della vita di Proust, si assiste ad un graduale allontanamento dalla realtà quotidiana e ad una totale dedizione all'arte. Daria Galateria, invece, in *Proust: fumetti, fia-*

be e fiori rubati, prende in esame i disegni di Proust, che, per lo più, sono «parlanti»; egli aveva a lungo riflettuto sull'immagine dipinta, in sostituzione della parola e con richiami a favole e a fumetti, che evocano passi della *Recherche*. La scrittura proustiana diventa ambigua, contraddittoria, non unidirezionata, così com'è ambiguo e ambivalente il rapporto con la madre verso la quale egli avverte forti sentimenti di colpa. Anche l'immaginazione e l'intermittenza della coscienza descrivono una parabola di variazioni e di fluttuazioni del sé.

Proust scopre nella musica una sintesi, che lega le esperienze spazio-temporali; Freud in *Al di là del principio del piacere* avanza l'ipotesi che ogni esperienza attraversa la coscienza senza lasciar traccia nella memoria. La coscienza, nella ricca tessitura della *Recherche*, è una sorta di «scudo protettivo», che risorge mediante un'illuminazione involontaria, per catturare un ricordo durante un'evidente distrazione della mente. Al doppio *io* vien dato un percorso di continuità dal passato, non del tutto annullato dalla memoria. Bergson, in *Materia e memoria* (1896), sostiene che «una volta connessa la traccia mnemonica alla percezione presente, una moltitudine di eventi contigui alla traccia mnemonica si uniscono immediatamente alla percezione». Il sottotesto proustiano lascia all'attenzione del lettore «un romanzo aperto» ad infinite implicazioni; basti pensare al potere evocativo della *madeleine*, della memoria involontaria e del *déjà vu*.

Le immagini, che si ripropongono alla mente, con tutto il carico delle

emozioni, erano già state studiate da H. Taine. In *Proust e i giornali*, Lorenza Foschini ricostruisce l'attività giornalistica di Proust, di «un genio perennemente malato», che «non era per nulla adatto a un compito che richiedeva un diligente mestierante, capace di scrivere alla maniera cui erano abituati gli abbonati». Anche le lunghe ore d'insonnia, l'insofferenza ai rumori, la mondanità, il ritiro nella «camera foderata di sughero», durante la solitudine ascetica, sono contrassegnati da una grande curiosità, a cominciare dagli anni del Liceo Condorcet fino alla frequentazione dei salotti aristocratici del giovane borghese. Marcel scrive sulle piccole riviste della sua scuola, sin dagli esordi; dal 1890 al 1891 partecipa attivamente al lavoro redazionale di «Le Mensuel»; già a vent'anni, la sua carriera giornalistica è all'apice con un'attività febbrile ed intensa, raccogliendo articoli mondani, con nomi, volti e personaggi, che, di volta in volta, confluiranno nel ruolo di comprimari della *Recherche*. Dai suoi articoli traspare, rileva Lorenza Foschini, «la trasformazione del cronista mondano in polemista acuto e profondo», partecipando al «caso Dreyfus» contro l'antisemitismo, con un fervore polemico senza pari. La proiezione dell'*io* è data anche dal bisogno di comunicare emozioni al lettore dei giornali, benché Proust fosse affetto, senza saperlo, da una di quelle «maladies de la volonté», studiate da T. Ribot. La sua attività giornalistica e gli espedienti narrativi preconizzano la vocazione del romanziere. In *Proust al cinema: le intermittenze del cuore* di Fabio Carpi,



Giovanni Di Vincenzo analizza il processo di assimilazione tra Proust e Fabio Carpi in relazione alle occasioni perdute, alla memoria involontaria e alla regressione psicologica di un tempo che «da sempre è l'invincibile antagonista dell'alter ego carpiano». *Le intermittenze del cuore* (2003) di Fabio Carpi, convivono, in perfetta simbiosi, con l'arte e la vita proustiana, in una puntuale ricognizione autobiografica. Questo processo di scissione/fusione dell'*io* è nel contempo rivelazione e mascheramento della vita dell'autore; nella prefazione a *Contro Sainte-Beuve*, Proust fa ricorso all'*io*, senza dissimulare di rappresentare sé stesso come una persona reale; anche l'amore e l'amicizia non lo portano alla scoperta di un'altra persona, ma ad un rapporto profondo con sé stesso. L'arte può, talvolta, essere una menzogna che ostacola la realtà: «L'uomo è l'essere che non può uscire da sé, che non conosce gli altri se non in sé medesimo, e che, se dice il contrario, mentisce».

Lo svolgimento diacronico della narrazione produce un «cortocircuito della memoria» e, attraverso una complessa simbologia, rievoca un passato che incide nel presente «come l'unica vera e possibile risorsa generatrice di senso».

Il volume si chiude con una recensione di Marco Pflazza a Duncan Large, che, per la prima volta, tenta un bilancio critico del Nietzsche di Proust e delle affinità e delle differenze che intercorrono tra i due autori, contribuendo ad un riordinamento ermeneutico, senza sclerotizzazioni su taluni punti fissi, come quello dello schopenhauerismo di

Proust, a discapito del suo parallelismo intellettuale con Nietzsche.

Carlo Di Lieto

GUIDO GOZZANO, *Nell'Oriente favoloso. Lettere dall'India*, a cura di Epifanio Ajello, Napoli, Liguori, 2004.

Fra il gennaio e l'aprile del 1912, Guido Gozzano compì un viaggio in India, accogliendo il suggerimento dei medici che speravano di guarirlo dalla tubercolosi. Il viaggio non diede i risultati sperati, e Gozzano morirà quattro anni dopo, proprio a causa della grave malattia polmonare. A partire dal 1914, Gozzano pubblicò su alcune riviste e quotidiani le sue «Lettere dall'India», straordinari *reportages* delle sue esperienze di viaggio nel subcontinente indiano. Alcuni titoli, fra i tanti: *Un Natale a Ceylon*, *La Torre del Silenzio*, *La danza d'una Devadasis*, *Il fiume dei roghi*, *La città della favola: Agra*. Tali prose furono raccolte per la prima volta in volume nel 1917, dopo la morte del poeta, da Anton Giulio Borgese, con il titolo di *Verso la cuna del mondo. Lettere dall'India 1912-1913* (d'ora in poi *VCM*). Altre edizioni in volume sono apparse, da allora, a cura di diversi studiosi.

Oggi esce, a cura di Epifanio Ajello, una nuova edizione delle prose «indiane» di Gozzano, con un titolo diverso da quello divenuto ormai canonico. I motivi di questa e di ulteriori importanti innovazioni sono chiariti estesamente nella ricca *Introduzione* del curatore, che parte da un'importante pre-

messa: che il volume del 1917 non sia stato né voluto né tantomeno approvato dall'Autore. Difatti, non sono noti, fino ad oggi, documenti che dimostrino una qualunque volontà di Gozzano di procedere alla pubblicazione in volume delle sue prose indiane. Ajello deduce, quindi, che l'operazione editoriale realizzata da Borgese con l'avallo di Renato, il fratello di Guido, sia di loro esclusiva responsabilità.

Discendono, da questa premessa, una quantità di interessanti deduzioni, che Ajello sviluppa per il lettore con lucide argomentazioni: innanzitutto, l'ordine delle prose non segue più, come in *VCM*, una sequenza cronologica legata a un itinerario che si è presto rivelato del tutto fittizio, ma piuttosto l'unico ordine verificabile, quello della pubblicazione su giornali e riviste. Non essendo dimostrabile l'intervento di Gozzano sui testi raccolti in volume, Ajello ha preferito ristampare i testi così com'erano apparsi sui periodici, Gozzano vivente, ma fornendo puntualmente in nota tutte le varianti apportate in *VCM*, in molti casi, tutt'altro che migliorative. Infine, Ajello ha introdotto tre articoli che non erano mai stati pubblicati in *VCM*, ma che, coerentemente con la sua nuova prospettiva editoriale, non potevano mancare, dal momento che si tratta di racconti di ambientazione o di ispirazione indiana.

Ajello ci introduce, quindi, nella «officina» gozzaniana, facendoci scoprire un autore «bugiardo», che racconta luoghi («favolosi», come vuole il titolo della raccolta) che non ha mai visitato, ricostruiti a partire dai suoi ricordi in-

fantili e dalle letture che hanno preceduto e seguito il viaggio:

Siamo certi che molte delle città dell'«India da favola», Gozzano non le ha mai viste ma soltanto immaginate, ricostruite a tavolino, mescolandole con altri luoghi realmente visitati in India, ricordando «vecchie stampe», illustrazioni «belle più del vero», fotografie («ero preparato da fotografie e stampe»), racconti leggendari ascoltati da bambino («Mi narravi di guerre e d'altri popoli...», *L'analfabeta*), oppure a ricalco di testi di altri autori (da Gautier a Loti). Un'India, insomma, «quale me l'immaginavo adolescente».

Un'ulteriore menzione va all'attenzione posta dal curatore allo sguardo «cinematografico» di Gozzano, a cui è dedicato il settimo e ultimo capitolo dell'*Introduzione* (*Lo sguardo. Il cinema*):

L'India è dunque un «apparire», un venire innanzi di immagini come gittate su un grande telone bianco su cui si accampano paesaggi, scene, comparse, da quelle assai evanescenti e fantastiche provocate dal rapido dileguarsi delle ombre meridiane dei «miraggi» [...]

Miraggi, apparenze, illusioni. Un mondo misterioso, evanescente, ingannevole, che doveva esercitare un fascino quasi irresistibile su un uomo come Gozzano, consapevole di trovarsi, a causa delle sue precarie condizioni di salute, «alle soglie» (per riprendere il titolo di una sezione dei *Colloqui*) dell'esistenza.

Infine, va ascritto al curatore il me-



rito di aver offerto al lettore un accuratissimo apparato di note, che agevolano la lettura dei testi e la comprensione della poetica dell'autore con una quantità di riferimenti storico-culturali, di rimandi ad altri luoghi gozzaniani e a disparate fonti letterarie.

Gianfranco Martana

STEFANO PIVATO, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Bari, Laterza, 2005.

Libro di forte impegno, scritto in un italiano quadro e chiaro, consapevole e asciutto. Il percorso è segnato dall'attenzione che non s'allenta sulla varia fortuna del canto di impronta politica e sociale che scaturisce, come dalla sua sorgente prima, dal popolo consegnato dalla Rivoluzione francese alla storia d'Europa. Dugent'anni e più di canto per le strade, liberato dai petti per formazione apparentemente spontanea e anonima, dietro la quale tuttavia sussiste un autore, di volta in volta, dichiarato o ignoto, che dette ala alle parole e alle note. Nel nome forse di Rouget de L'Isle, da cui nacque *La Marsigliese*, può accentrarsi la primogenitura del genere.

Le tappe si appuntano su marce e inni che si vengono configurando nel corso delle generazioni: dall'Inno di Mameli a quello di Garibaldi sino alle più lievi maglie della *Bella Gigogin*, la canzonetta di Paolo Giorza che infiamma la voce dei Mille sulle due navi che salpano per Marsala. Coglie nel segno l'osservazione, peraltro agevole e confortata dai fatti, che il fervore politico

o ancor meglio, se vogliamo stare all'Ottocento, patriottico è in armonia col palpito d'amore e che, insomma se dietro il motivo si agita una bandiera, in altrettale misura vi si intride un richiamo o una vicenda amorosa: così nel generale si mesce e confonde l'assillo del particolare. Esempio mi sembra in tal senso *l'Addio, mia bella, addio* dei volontari di Curtatone e Montanara.

Nel corso del volume date e testi dimostrano d'essere stati controllati *ad unguem* di modo che a questo nerbo di filologia assidua è dovuto il consiglio di confidare nella precisione di questi canti per un ripasso o, in reazione all'età e alla cognizione del lettore, più spesso, per un apprendimento conforme.

La fiera certezza del Fascismo scorre nell'assiduità del discorso, che sosta su *Giovinetza*, di cui viene ripetuta la vicenda dal suo primo goliardico formarsi nelle mani di Giuseppe Blanc, giovane, agli inizi del Novecento, di Bardonecchia e si infittisce nella fortuna di *Faccetta nera*, al qual proposito non sarebbe dispiaciuta l'evocazione di chi ne fu l'autore, quel Mario Ruccione, romano, che a soli ventiquattr'anni (era nato, se non erro, nell'undici) fu ricevuto a Palazzo Venezia da Mussolini sul dilagare da un capo all'altro del Paese del traboccante motivo e che nuovi clangori canori avrebbe ideato nel corso del conflitto mondiale: dall'invitta *Canzone dei sommergibili*, rastremante lo slancio degli occulti eroi del mare, alla trepida aria del *Camerata Richard*, percorsa, sotto la superficie del patto d'acciaio italo-tedesco, dall'accorato pensiero dei dome-

stici affetti, confidati dalle immagini strette tra le carte personali.

Anche di Eldo Di Lazzaro, trapanese, cresciuto nel georgico Molise (non per nulla lancerà nel '39 *Reginella Campagnola*) si sarebbe potuta fare aperta menzione, se si considera che furono suoi i ritornelli più fortunati, dopo *Faccetta nera*, della campagna abissina: da *Zuena* al tango *Sul Lago Tana*, alle lontananze sfumate delle *Carovane del Tigràì*, sfilanti "nell'ombra cupa della sera" avanti agli occhi e più anche nell'immaginazione di chi cantasse o sentisse. Con ciò si vuol essere correttamente intesi: il volume non è una rassegna puntigliosa di autori, né è un repertorio o dizionario: è un libero libro, munito di un proprio impianto narrativo che dispensa sé stesso da un obbligo ricorrente. Ma poiché accade di trovarvi felicemente citato fra gli altri Cesare Andrea Bixio, che firmò motivi civili, che non salirono oltre una consueta pratica d'officina e ideò invece stuoli di ritornelli d'amore plauditi e rimasti nell'anima popolare, tanto più è sembrato di dover annotare che sarebbe stato opportuno interpingere qua e là il libro di citazioni relative ad alcuni autori, che ebbero più felice mano e immediata fortuna nel dotare il Paese di canzoni esaltanti il corso dei pubblici avvenimenti.

Dove il libro, anche per più larga partecipazione di intelletto e di tempi, si snoda ampio e vivo è nell'esposizione della varia vicenda del canto sociale e politico maturato nel dopoguerra, specie dagli anni Sessanta. Per me almeno, disarmato lettore anche se assiduo uditore di motivi, la trattazione è

apparsa come un campo dispiegato di spunti e tendenze che connotano da presso il corso delle vicende politiche e sociali degli ultimi quarant'anni.

Sarebbe stata probabilmente causa di difficoltà l'accompagnamento d'un compact che comprendesse una raccolta di canti, dei quali è già ricca la messe incorporata, limitatamente ai testi, nel volume, lungo lo svolgimento del discorso. Pure, non si può nascondere che una siffatta complementarietà, favorita in sé dallo scaltrimento tecnico dell'incisione e del relativo mercato, avrebbe potentemente interessato la sostanza del libro, coronando il robusto contributo che esprime per la conoscenza e l'apprezzamento delle cose, anche attraverso un settore ritenuto per l'ordinario ("non solo canzonette" ripeteva poco fa un motivo) effimero e di superficie.

Coerentemente con la stima dovuta, non si vuol tacere l'organica ricchezza della bibliografia, ragionata di momento in momento e raccolta alla fine, in cui si specchia lo scrupolo di chi ha condotto e steso l'opera.

Vittorio Bracco

ROCCO SCOTELLARO, *Tutte le poesie 1940-1953*, a cura di Franco Vitelli, Introduzione di Maurizio Cucchi, Milano, Oscar Mondadori, 2004.

I cinquant'anni della morte di Rocco Scotellaro, il convegno di Matera sul poeta di Tricarico, l'uscita negli Oscar Mondadori dell'opera in versi (*Tutte le poesie 1940 - 1953*) invitano tutti insieme ad una riflessione. E



non solo sul destino, purtroppo avaro, dell'impareggiabile 'ragazzo lucano', ma anche sul complessivo significato delle tensioni e delle interrogazioni che ci trasmettono i testi della poesia degli autori di origine meridionale, pubblicati durante la seconda metà del '900.

Sembrirebbe esserci un filo sottile ma fermo che lega le vecchie alle nuove generazioni, i vecchi miti del 'secolo breve' ai nuovi orizzonti del millennio che viviamo. È un filo che già il precoce 'ragazzo lucano' ebbe a tessere nella lontana stagione tra guerra e dopoguerra, tra difficile rinascita del movimento contadino e fallimento sostanziale della riforma agraria: il filo del passaggio alla città, del passaggio alla modernità, mettendo in campo l'irriducibile eredità di un destino umano e di una cultura ancestrale, affrontando il bivio rischioso delle scelte, la condanna all'esilio esistenziale, la sfida dell'impegno nella realtà attraverso l'incontro originale tra 'patria' e 'polis', restando aperta l'inquietudine del distacco, la scommessa del Nord e dell'Ovest che irrompono prepotenti nel proprio Sud. Scotellaro è un portatore di nuovi scenari, esattamente conviventi negli interstizi tra realismo e surrealismo, tra io pubblico ed io privato. In lui c'è l'orgoglio del demartiniano 'villaggio vivente nella memoria' e c'è anche l'invito a partire, la constatazione di non poter tollerare il 'dolore' del mondo subalterno (anche se quel dolore si è trasformato in rabbia, in lotta politica, in sciopero). La vena surreale, l'accensione fantastica che improvvisamente incendia i versi di Scotellaro, portando con sé l'eletta lin-

gua di Dante e il grasso terriccio lessicale della natura lucana, investendo ugualmente lingua italiano-borghese e dialetto del popolo, sono già germinate nell'orto poetico di Leonardo Sinisgalli, di Alfonso Gatto, di Libero De Libero, poeti, specie i primi due, venuti in contatto o in conflitto inevitabile con il Nord, con la «Linea lombarda», individuata da una famosa antologia di Luciano Anceschi, pubblicata nel 1952.

Il confronto tra Europa e Mediterraneo diventa esemplare in Vittorio Bodini (chi non ricorda i versi «il Sud ci fu padre e nostra madre l'Europa?»), si carica di viaggi incessanti tra sponda e sponda del '900, si propone in chiave più esplicitamente polemica o satirica in autori come Vittore Fiore, Carlo Francavilla, Luigi Compagnone, Alberto M. Moriconi, Vito Riviello, Leonardo Mancino, Gregorio Scalise, Lino Angiuli, Roberto Linzalone. Gli appelli alla storia, come in Crisanziano Serricchio, o il duro pianto esistenziale, sciolto nella neolingua tursitana di Albino Pierro o nel cegliese di Pietro Gatti, restano voci ferme ma isolate in un'età che matura prepotentemente il suo destino industriale e massmediale, trascinando con sé in modo apparentemente irreparabile anche le microstorie e i micromondi dell'antica civiltà contadina. Solo apparentemente, appunto, i poeti del Sud si mostrano incapaci di affrontare la modernità. In realtà la loro complessiva rappresentazione del 'dolore' come motivo sociale e storico del Sud (declinato secondo i moduli di una testualità volta a volta risentita, ironica, elegiaca, surreale, panica, ecc.) nasconde la te-

nace apertura del dialogo tra passato e presente, il filo rosso della resistenza di una 'meridianità' (per dirla col lessico di Franco Cassano) che oggi rivaluta molto sintomaticamente la cultura folklorica o il dialetto o la piazza-*agorà* o la lentezza (che sentiamo anche commercialmente anglicizzata in espressioni come 'slow-food', quando prima, mettiamo nei '60, lo *slow* era solo ingenuamente il ballo sulla mattonella).

Riprendiamo allora la lezione di Rocco Scotellaro, riapriamo le pagine del libro citato sopra; scopriremo, certo, che sono passati cinquant'anni da quel tempo, che quello scenario particolare succeduto al dopoguerra è tramontato per sempre. Ma non è morta la voce del prodigioso 'ragazzo lucano', non è morta quell' alba nuova che lui percepì nella natura e nella cultura di un popolo. Se non c'è stata una rivoluzione contadina (come voleva il suo grande amico Carlo Levi), c'è stata certo una rivoluzione culturale che porta tutti oggi a sentire Scotellaro come un fratello d'anima, combattuto tra fedeltà ad una patria e bisogno di raggiungere una *polis*, un paese d'utopia, magari da esule, da giovane che ama l'azzardo, da eterno migrante.

Sergio D'Amato

VITTORIO BODINI, *Barocco del sud. Racconti e prose*, a cura di Antonio Lucio Giannone, Nardò (Lecce), Besa, 2003.

A testimonianza dello spessore intellettuale e della mirabile duttilità di un protagonista indiscutibile della poesia ita-

liana del Novecento come Vittorio Bodini, l'editore Besa di Nardò, realtà locale tra le più vivaci nel panorama editoriale pugliese, allestisce un'intera collana dedicata a recuperare e a raccogliere gli scritti, per l'appunto non solo poetici, dello scrittore barese (ma salentino d'adozione), scomparso nel 1970. Si tratta di un'iniziativa meritoria, che tra l'altro può contare, in virtuosa controtendenza rispetto alle vicende culturali più o meno recenti, sulla attenzione e la competenza delle istituzioni locali, in singolare e proficua collaborazione "integrata": la Provincia di Lecce, che ha scelto di appoggiare questa operazione editoriale, che promette di essere durevole; l'Università salentina, con la sua decennale attività di studi e di ricerche intorno all'opera bodiniana, dal magistero di Donato Valli - e, prima ancora, di Oreste Macrì - all'impegno critico di Lucio Giannone (sua la precisa curatela del volume insieme con un'acuta introduzione alle prose e ai racconti).

È conservato presso la Biblioteca Interfacoltà dell'Università leccese l'Archivio Bodini, che raccoglie gli innumerevoli dattiloscritti e i manoscritti delle sue opere, i ritagli, un cospicuo epistolario e altro materiale documentario. Da questa autentica miniera di testi, e sulla base di un'attività, quella di Giannone, che da anni è tesa a reperire e ordinare gli altri scritti bodiniani ancora inediti o sparsi e pubblicati sulle sedi più disparate, vede la luce questo volume interamente dedicato a certi aspetti salienti della produzione in prosa di Bodini, quella forse più trascurata e meno nota, sebbene sia



racchiusa pressappoco negli “anni compresi tra il 1950 e il 1957 [che] rappresentano forse il momento più intenso e significativo della [sua] attività”. Sono gli anni, come è noto, e per limitarci all’ambito lirico del suo impegno letterario, delle due prime raccolte poetiche, *La luna dei Borboni* (1952) e *Dopo la luna* (1956). Evidentemente l’opera poetica di Bodini va considerata per via definitiva solo il vertice – o il versante più luminoso e riconosciuto – di una complessa e variegata vicenda intellettuale, se *Barocco del Sud* (dal titolo di uno dei brani compreso nel volume), ci offre oggi l’immagine e il quadro di una vena narrativa tutt’altro che occasionale e marginale. Va aggiunto che Bodini poteva contare, per la pubblicazione delle sue prove, non solo sulle vivaci pagine locali (“Cronache salentine” o “Voce del Sud”), ma anche sulle riviste di levatura e diffusione nazionale come “Il Mondo”, “Fiera letteraria” e soprattutto “Omnibus”, diretto in quegli anni da Giovanni Titta Rosa.

Non sono mancati nel tempo altri ragguagli esemplificativi che cercavano di sondare questo aspetto della sua opera: vanno citati *La lobbia di Masoliver e altri racconti* (Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1980); gli scritti civili raccolti in un volume del 1984 (*I fiori e le spade*, Lecce, Milella); il *Corriere spagnolo* (Lecce, Manni, 1987); *Il Sei-Dita e altri racconti* (Nardò, Besa, 1998), che rappresentava il racconto omonimo, del 1955, e una scelta antologica di brevi prose creative. L’originalità di *Barocco del Sud* sta proprio nell’approntare un percorso bipartito, coerente e compatto, intorno a quelle che molto probabilmem-

te costituiscono le venature più riconoscibili dell’ispirazione del Bodini prosatore. Ad una prima parte, infatti, che raccoglie brani puramente narrativi tutti composti tra il 1948 e il 1963, e che spaziano dalla ricostruzione autobiografica all’invenzione fantastica – tra la terza persona dell’affresco quasi gogoliano (e brancatiano) de *Il gobbo Rosario* (1948-1949), e la prima dei resoconti autobiografici de *Il cugino delle maledizioni* (1951), *I semi di barbabietole* (1963), *La morte fatta in casa* (1950) e *Il giro delle mura* (1961) – segue un gruppo corposo, consistente, di prose varie, dal *reportage* all’annotazione di costume, dall’inchiesta socio-antropologica alla divagazione colta. Due aspetti di una lunga e stratificata attività in prosa che, come sottolinea Giannone, vivono entrambi del laborioso rapporto intrattenuto da Bodini con il Sud, il meridione d’Italia (il Salento), specchio luminescente e poliedrico che riassume in sé – nel suo paesaggio, nella sua gente, nella sua storia – le conquiste interiori e culturali maturate in precedenza lungo le coordinate fiorentine e spagnole, ma anche le contraddizioni e l’inquietudine “eccentrica” dell’intera sua esperienza umana e intellettuale. Il Salento, dunque, come “luogo dell’anima” al centro delle sue prose così come delle liriche. Sono ricchi, a ben guardare, l’intreccio e i rimandi intertestuali tra i due versanti della sua opera: la visione del Sud che ne traspare è lontana dalla oleografia della tradizione letteraria locale, come dagli stereotipi socio-politici e strettamente formali del neorealismo di stampo meridionalista. Anche per le prose

bodiniane, in sostanza, è lecito parlare del Salento, di Lecce e della sua provincia, come metafora di una condizione esistenziale minacciata permanentemente dall'isolamento (dall'arretratezza) e dall'*horror vacui*, dato memoriale, elemento categoriale, groviglio "barocco" di archetipi morali e antropologici, vizi e virtù, di cui il poeta si fa ora disincantato interprete e sarcastico testimone, ora dettagliato e neutro cantore, ora divertito osservatore che fa divenire il referto cronachistico pura arte e godibilissimo racconto: non a caso Macrì parlava, in merito alla narrativa d'invenzione bodiniana, di "infinito e capillare *divertissement*", una sorta di "vacanza" dall'"assillo" dell'impegno poetico.

A questa stratificazione di significati e di contenuti corrisponde una straordinaria varietà dei registri adoperati, dei generi frequentati. Come si è detto, con la prima parte del volume si provvede a riportare alla luce racconti e brani narrativi che toccano le corde del grottesco e della deformazione caricaturale, del bozzetto e dell'intonazione memorialistica. Se per *Il gobbo Rosario* si è fatto giustamente il nome di Brancati, per definire un riuscitissimo racconto che s'inserisce nel filone del "romanzo di formazione" novecentesco, incentrato sullo scacco e il fallimento di un giovane alle prese con desideri inappagati e inettitudine esistenziale, le prose successive – da *La morte fatta in casa* a *Il cugino delle maledizioni* – vanno ad alimentare quella peculiare "recherche folclorica-parentale" (Macrì), intrapresa da Bodini sulle tracce della sua terra d'origine. Si tratta, dentro una cornice salentina e

spiccatamente autobiografica, di una continua lievitazione letteraria e poetica di incontri e figure realmente esistite, uno spaccato vivace della "follia familiare", *topos* dell'opera bodiniana. Un'aria "pettegola e fantastica" circonda per Bodini tanto le strade della sua città, i suoi usi e costumi, quanto le vicende (le leggende, tra realtà e fantasia) dei suoi parenti. Ne emerge una scrittura magistralmente modulata sul ritmo narrativo e puramente affabulatorio (i dialoghi brillanti, gli affreschi e i ritratti dei personaggi), increspata, come era inevitabile, da accensioni liriche e squarci poetici assorbiti nella narrazione, dallo scatto del giudizio e dall'"acre ironia" di cui parla Giannone.

Nei racconti – come sarà ancor più evidente per le prose di carattere documentario e saggistico raccolte nella seconda parte del volume – si impone il "metodo" che Bodini adotta per attraversare e cogliere le costanti storiche e antropologiche della sua terra. L'autore si dispone all'individuazione di "spie", chiavi di lettura, simboli umani e poetici, veri e propri "paradigmi indiziari" che possano tornare utili alla volontà di affresco, di rappresentazione. Non è solo la "trasformazione demonica degli oggetti salentini" di cui parlava Macrì, a nutrire la scrittura e la vena narrativa bodiniana. *Barocco del Sud* ci presenta un lucido testimone, un interprete acuto della realtà artistica, antropologica e socio-economica del Salento, anche di quella più drammaticamente immersa nell'attualità di quegli anni. Vanno almeno segnalati, in questa direzione, i *reportage* in due puntate sull'Arneo, sull'occupazione delle terre incolte da parte dei brac-



cianti, le cariche della polizia e dell'esercito e gli sviluppi processuali della vicenda, narrati attraverso il ricorso ad una scrittura tersa e asciutta, degna di un autentico cronista (*L'aeroplano fa la guerra ai contadini*, febbraio 1951; *L'Arneide, ultimo atto*, maggio 1951, entrambi pubblicati su "Omnibus"). E le prose singolari, a dire il vero difficilmente classificabili, che toccano i territori dell'inchiesta antropologica sui rapporti uomo/donna nel leccese (*L'amore in Puglia ha il muso storto*, 1951); sorprendenti digressioni erudite e annotazioni linguistiche, storico-artistiche ed esoteriche, sul paesaggio e l'arte salentina (*Il paradiso di cartapesta*, 1950; *Barocco del Sud*, 1950; il frammentario e "sperimentale" *Pitagora è uno delle nostre parti*, 1952; *Vita e passione dello "ppòpetu"*, 1956); il taglio di denuncia, infine, tra il serio e il caricaturale, sui "problemi del Mezzogiorno", nelle cronache come *Squinzano, vino a Milano*, 1950; e *La Puglia contro Piero Micca*, del 1952.

Nella sua poliedrica attività di prosatore, Bodini mette in evidenza una mirabile capacità di penetrazione e di osservazione psicologica, utile per la definizione vivace e avvincente dei caratteri e delle figure umane che popolano il Salento, un gusto "scapigliato" e irrequieto per una terra e una società complessa, ricca di contrasti e di contraddizioni, ma soprattutto sicure doti narrative che lo accompagnano anche nel campo dell'inchiesta, o della denuncia storica e sociale. Con le parole di Giannone: "nell'immagine bodiniana del Sud riflessione storica e motivazioni esistenziali, dato reale e trasfigurazione artistica si fondono inscindibilmente".

Fabio Moliterni

SAVERIO STRATI, *Gente in viaggio*, con CD-Rom allegato in cofanetto, Bologna, Gallo & Calzati, 2004.

Una bella strenna per gli ottant'anni di Saverio Strati è l'edizione approntata dai bolognesi Gallo & Calzati dei racconti di *Gente in viaggio*, accompagnata da un CD-Rom con una video-intervista all'autore. Ritorna così lo scrittore calabrese, passato attraverso l'emigrazione in Svizzera e approdato a Scandicci, in quel di Firenze, a rinsanguare la memoria del mondo meridionale, con la proposta di alcuni suoi valori che sembravano tramontati per sempre.

L'umanità di Strati sembra fissata ad un destino irremovibile, al pari della natura possente e misteriosa entro cui si svolgono le vicende dei suoi umili. Padroni, obblighi, subordinazioni, attese implacabili, delusioni che feriscono: Strati narra asciutto e meticoloso la parabola di questi destini strozzati, riversa nei dialoghi lo scambio concitato di parole aspre, di sentimenti vibranti, di desideri impossibili. Che fanno, che vogliono Gianni Palaia di Melissa, Gregorio, mastro Cristoforo, Don Michelino il barbiere? E Carmine e Gianni e Antonietta? Cosa aspettano dalla vita, da quel mondo che Strati aveva rubato agli anni del dopoguerra, tra la Riforma del '50 e la fine del boom economico nel '63?

Dopo quaranta-cinquant'anni da allora, dopo le esperienze che poi lo scrittore riverserà nelle sue opere più conosciute (*Mani vuote*, *Noi lazzaroni*, *Il selvaggio di Santa Venere*, quest'ultimo Premio Campiello nel 1977), questi

personaggi di Strati hanno ancora il potere di parlarci, di darci la memoria di un Sud che, pur invischiato nelle sue mille contraddizioni, ha saputo infine esprimersi con la sua cultura e con la sua lingua, dandoci un orizzonte di attesa e di riscatto che già altri illustri compagni di strada di Strati (anzitutto Scotellaro) avevano chiaramente indicato. «La via era deserta, – scrive Strati in una pagina del racconto più lungo, «Avventure in città» – sporca di foglie di cavoli, di scorze d'arance, di finocchi fracidi. C'erano dei casamenti distrutti dalle bombe, altri erano tartassati, sfondati. Dei muri e delle solette di cemento pendevano come salami attaccati a grosse verghe di ferro. Salimmo sempre in su, e la strada era fiancheggiata da piccole case di pietra e calce, di calce e mattoni e tavole. C'erano anche delle baracche. C'era una chiesa di tavole. Fissavo tutto dentro di me, per tenere in mente la strada. Arrivammo alla casa di Carmine. Era in periferia, in alto, col mare e la città di sotto e la Sicilia di fronte. L'Etna era come una nuvola bianca davanti, e fumava. Carmine aprì la porta della sua reggia e mise la valigia a terra». La via deserta, le macerie della guerra recente, la valigia: c'è più di una speranza in queste parole, nel passaggio ad una città che può offrire una nuova prospettiva. Nel cambiamento di epoche e di geografie, Strati ha affondato il suo segno di parole, lo ha dato in viatico ai suoi attori sociali. In filigrana possiamo leggere altre vicende e altri paesaggi di oggi, la difficile integrazione di altri popoli, di altra gente perennemente in viaggio.

Sergio D'Amato

COSMA SIANI, *Le lingue dell'altrove. Storia testi e bibliografia di Joseph Tusiani*, Roma, Ed. Cofine, 2004.

*L'annus mirabilis* di Joseph Tusiani (festeggiato per i suoi sedici lustri due volte a Roma e più volte nella sua Puglia) riceve il sigillo critico con il libro di Cosma Siani *Le lingue dell'altrove. Storia testi e bibliografia di Joseph Tusiani*. Siani, che insegna Traduzione inglese all'Università di Cassino, e tra il '99 e il 2003 ha curato ben quattro pubblicazioni sull'autore, compresi gli "Atti" di un convegno svoltosi nel '99, è la persona più adatta per una tale impresa, giacché segue lo scrittore italoamericano da ormai quarant'anni e ne conserva tutta la produzione anche inedita o rara. Forte di questa sua conoscenza, ha potuto così apprestare una guida solida ed esauriente, tracciando anzitutto il profilo biografico-critico e offrendo poi un'utile antologia di testi e una lunga, accurata bibliografia.

Vi si trova intera la personalità di Tusiani, la sua identità ubiqua e plurilingue, il suo viaggio incessante tra culture ancestrali e culture tecnologiche, la storia di un 'emigrante di lusso' che ha riscoperto le sue radici popolari e ne ha saputo sviscerare i più riposti anfratti, le verità meno ovvie. La parabola di Tusiani si disegna esemplare fin dagli anni giovanili nel suo paese natale di San Marco in Lamis, quando si fa le ossa con D'Annunzio e Pascoli e poi si volge al mondo anglosassone di Wordsworth, Swinburne, Dickinson, Donne. Carriera accademica fino al prestigioso



Lehman College di New York, poeta riconosciuto in inglese con il Greenwood Prize nel 1956, vittorioso traduttore di classici che si chiamano Tasso, Michelangelo, Pulci, Leopardi, Tusiani ritorna mentalmente in Italia con *Gente Mia* del '78 e con la trilogia autobiografica scritta in italiano *La parola difficile – La parola nuova – La parola antica*, tra l'88 e il '92. Nell'ultimo decennio la sua voce ridiventa più spesso dialettale (ha pubblicato più di una dozzina di libri nel dialetto sammarchese), si radica e s'intride dei suoi più antichi umori, ritrova i suoi valori più intimi, più imprescindibili.

Siani segue con perizia questo complesso scenario letterario e linguistico, cercando le ragioni di una così aperta versatilità, di una prensilità così febbrile. La virtù di Tusiani sta nell'unire la sua vena abbondante, la sua torrenziale musica psicologica con l'attenta razionalizzazione dei suoi contenuti sentimentali, delle sue esperienze rese più scattanti nel continuo confronto e nella continua interazione tra due mondi. Nel baricentro più sensibile, che è alla base dell'opera più ambiziosa espressa in inglese, Siani fiuta il nocciolo portante della personalità del nostro, identificandolo nella poesia 'metafisica' alla John Donne, sostenuta con forza anche dal critico John Duffy, che ha scritto tra l'altro: «[La poesia di Tusiani] è poesia di idee: vi troverete ben poco in fatto di pittura d'ambiente o delineazione di personaggi: è poesia di riflessione, misurata espressione artistica di problemi e di profondo sentire ... ricerca della soluzione dell'enigma ... profondo dell'identità: il proprio mon-

do interiore e il mondo circostante in che relazione stanno? Chi sono io? Fino a che punto la realtà del mondo dipende dalle mie reazioni e percezioni?». Attorno a questo nucleo girano tutte le altre domande, ritorna anche la (nostra) domanda sul destino di un giovane meridionale che, un giorno lontano del 1947, volle affrontare la sfida dell'America e fece più ricca di poesia la nostra Puglia.

Sergio D'Amaro

GIOSE RIMANELLI, *Il viaggio. Un paese chiamato Molise*, Isernia, Iannone, 2004.

Lo ha scritto in pochissimi mesi tra il gennaio e il luglio del 2003, con un piede nella casa di Pompano Beach, Florida, e con l'altro in quella di Lowell, Massachusetts. A cavallo di queste recenti stagioni Giose Rimanelli ha fatto una lunga cavalcata autobiografica, caricando la sua ultima opera intitolata *Il viaggio. Un paese chiamato Molise*, di *intensi streams of consciousness* e utilizzando tutti gli artifici di quello stato esplicitamente freudiano, dichiarato nel 'prologo' come ipnagogico: «Lo stato ipnagogico ricorre quando si entra in quella zona di confine tra la veglia e il sonno, due condizioni che avvicinandosi forse si escludono a vicenda, lasciandoci in una zona neutrale, un *mare nostrum* di angosciose incertezze, tra vita e morte, tra risa e pianto, tra la tenebra dei grandi archetipi dell'inconscio collettivo e la televisione ancora accesa che continua a trasmettere spot pubblicitari non più

vincolati da codici linguistici, ma solo proiezione e giochi di luce». La ragione di un viatico siffatto, in perfetta tenuta da *borderline*, sta nel trauma tremendo dell'11 Settembre, capace di un Ground Zero nel fondo di un'anima infranta. Rimanelli, generosamente estremo come sempre, rivisita sotto le spoglie di G.G. Rim i quattro elementi del suo essere, e agita nel suo allucinato *shaker* i fondamenti della sua cultura, le radici del suo DNA. Amico di jazzisti famosi, scrive proprio a ritmi sincopati, a catene scatenate di ricordi, di visioni, ad intermittenze raziocinanti. È indubbiamente un Rimanelli in crisi di coscienza, in vena di mettere il cuore a nudo e di fare un bel po' di chilometri mentali sul sentiero di una desolante catastrofe.

Questo suo viaggio (proprio anche cèliniano, al termine della notte?) febbrile, letterariamente scorretto, impeccabilmente sperimentale mira anch'esso ad una nuova terra, che è nient'altro che una terra vecchissima, il Molise della sua infanzia e della sua giovinezza, dialetto prerazionale e natura aspra, paese preistorico e infinita tenerezza. Attraverso la sospensione ipnagogica, oltre l'incubo più vero che è quello della realtà (la nuova guerra terroristica, l'America colpita per la prima volta nella sua storia) il vecchio lupo di mare che è Rimanelli (80 anni nel 2005) ricostruisce il senso della sua vita, rinsanguando il tessuto lacerato di un'umanità stravolta. La miglior sintesi di questa sua operazione sembrerebbe quella letta a pag. 103, riferita ad un genuino *work in progress* o *open work*: «...Il viaggio ...mi ha

colpito per quei continui rimandi alla Storia (e ai suoi personaggi) e alle storie individuali, per il gioco sottile di intrecci letterari e di vita vissuta, per il miscuglio di cose da leggere con altre venate di intrinseca drammaticità, e poi per quel vivere da pellegrino, da viaggiatore del mondo alla ricerca di un luogo difficile a trovare, un luogo che non si sa bene dove sia, che forse giace sepolto come un'ombra ripiegata entro ognuno di noi».

Sergio D'Amaro

MAURIZIO CICHETTI, *Nell'incerto opaco sogno*, Avezzano, Centro Studi Marsicani "Ugo Maria Pallanza", 2004:

La seconda raccolta di versi di Maurizio Cichetti, successiva alla prima del 1997, *La casa gialla*, approfondisce tematiche già apparse nella prima silloge, con la ricorsività di alcuni *topoi* che ne scandiscono i momenti salienti. Diviso in due sezioni, *Stagioni* (I) e *Stagioni* (II), lo schema principale ruota attorno a un groviglio di effusioni liriche che, sullo sfondo memoriale, si dilatano nello spazio del dolore e della speranza, dell'attesa e dell'assenza. Un'intonazione lirica di esacerbata sofferenza genera le immagini della sfida della vita come una guerra perduta, del contrasto tra «portoni ospitali» aperti nell'infanzia e la «feroce / sarabanda di metallo» della fase matura dell'esistenza, della «fuggevole sera» che si addensa sulla città con le sue tenebre e la luce incerta, mentre le metafore della pioggia e del vento preannunciano la tem-



pesta o promettono la pace.

In un'atmosfera lugubre di morte, la poesia non è più in grado di elevare l'uomo al di sopra della negatività dialettica del vivere quotidiano, né la lira risuona di canti solari.

Ritmato dall'incombenza delle stagioni, il disincanto della vita avanza con il soffocamento dell'estate, metafora di una condizione esistenziale che scivola in un «un dedalo di morte/ e di putredine», nel «delirio del mondo», il sigillo di un'ingannevole attesa. Ma anche l'estate termina il suo corso, e allora il poeta stringe tra le mani un sogno svanito, ipostatizzato in un «fiore mancato», sicché il libro si conclude con le liriche dal titolo significativo *Disincanto, Delirio e Tempeste*, che alludono a un inconsolabile destino di morte. L'inverno, infine, nella omonima poesia in epilogo, suggella l'estenuazione lirica del «turbine di neve» che copre ogni cosa, evocando l'icona ossimorica della cenere che consuma il viso, spenta metafora di distruzione.

L'onda lirica della raccolta insiste sull'accumulazione esponenziale del dato visivo: ne emerge una ciclicità monocorde ineluttabile ed insita nel gioco della vita, analogicamente associata alla desertificazione delle coordinate spazio-temporali. Il tempo cronologico soccombe nel respiro fluido dell'attualizzazione psichica. Il gradiente semantico polarizzato, dal grido di speranza all'annientamento esistenziale, si dispone in un *continuum* sintattico-argomentativo paratattico. Il lessico, scarno ed essenziale, è tuttavia mitopoietico: il «dolore/che torna e

torna» è la martellante fantasia onirica della voce poetica.

Valeria Giannantonio

LINA IANNUZZI, *Sulle tracce di Pitagora. Storie brevi*, Empoli, Ibiskos, 2005.

Evocazione di fatti e memorie, nel sagace intreccio classico del racconto d'avventura e della narrativa psicologica, la raccolta di racconti di Lina Iannuzzi, esordiente narratrice nel 2002 con il romanzo *Una storia del Novecento*, è il frutto di una caleidoscopica *contaminatio*: materia storica, biografica, geografica, estraneità ed interiorità in un sapiente scambio fra oggetto e soggetto. Le storie e i personaggi si addensano sulla scena in una imbrigliata intelaiatura di sovrapposizioni ad incastro, che lasciano emergere, dal fondo storico della contemporaneità, le vicende ora drammatiche, ora a lieto fine, di protagonisti della Seconda Guerra mondiale, o proiettati verso il ricordo dell'età classica (come nel racconto che dà il titolo alla raccolta), o protesi verso l'attualità.

Nella prima metà della raccolta le vicende a lieto fine delle cugine Liala e Giovanna (*Non solo Shoah*), di Pupa (*C'era una volta...*) contrastano con quella di Guido (*Il reietto*), povero personaggio abbandonato dagli amici e vittima delle persecuzioni fasciste. La delicatezza dei tratti di Pupa, eroina sentimentale degna erede del patetismo di fine Ottocento-primi Novecento, suggella l'introversione psicologica del personaggio de *Il reietto*, vulcanica figura di una storia di emarginazione e

di abbandono. Lo scenario si allarga nella seconda parte della raccolta, con l'ambientazione dei racconti in varie località della Puglia, da Leuca a Lecce: le vicende sentimentali si aprono ora all'amore e alla speranza (*A Leuca*), ora al distacco e ai primi sentori di una crisi matrimoniale provocata da amare considerazioni sulla condizione femminile (*Sulle tracce di Pitagora*). L'isolamento e la rinuncia segnano da sempre la solitudine esistenziale della donna, riflessa anche in campo professionale dall'impossibilità a vivere, anche quando ci si è definitivamente distaccate dal lavoro, il sogno di una esistenza finalmente libera (*Luce Giser*).

Tali vicende di amara solitudine hanno sempre la loro giustificazione in un intreccio di storia e biografia, come ne *Il fiore che non si poté cogliere*, in cui il fenomeno dell'emigrazione nell'America di fine Ottocento, corroborato da spirito di avventura, da sete di investimento o dalla stanchezza della vita familiare, si colora delle più sfumate tinte di un intenerimento sentimentale.

È un universo di presenze e di assenze quello che si addensa nelle pagine del volume della Jannuzzi, capace di infondere e confondere suggestioni di ambiente e levità di memorie nell'incanto distaccato di un ritmo piano e avvincente, che si affida a un periodare ora franto, ora classicamente atteggiato. E il volume ci sembra la prova oltremodo convincente di una opportuna continuità narrativa, che lascia ben sperare in altri frutti di pari suasioni.

Valeria Giannantonio

GIUSEPPE LIMONE, *Notte di fine millennio*, Prefazione di Maria Grazia Lenisa, Postfazione di Renato Filippelli, Foggia, Bastogi, 2004.

Medietà e sublime trovano, in questa raccolta di liriche, quello stupefacente punto d'equilibrio che solo nasce dalla capacità di cogliere la complessità dell'esistente nella sua allusività segnica e di afferrarne l'oscuro messaggio metafisico.

Concisa o dilatata, epigrammatica o elegiaca, la lirica di Giuseppe Limone si compie, verso dopo verso, parola dopo parola, a capo dopo a capo, spazio bianco dopo spazio bianco, in una composita armonia di ritmo in cui l'asperità si salda ineditamente alla levigatezza con effetti di raro impatto emotivo. Penso a versi come: "Solo una testarda/ follia forse da qui ora ci lega/ al sangue irresistibile del mondo, a chi ci segue. Granito/ è la tenerezza nella sera/ di questi giorni, nel corale silenzio, questa speranza di trasecolare/ in posteri migliori, in bimbi/ d'oro e grano" della poesia *In notte di fine millennio*, che suggella significativamente la raccolta.

Se il discorso poetico di Giuseppe Limone rammenta nella sua costruzione linguistica il Montale del quotidiano più cifrato, nella decostruzione sintattica, che apre volute ulteriori di senso, fa pensare a certe arditezze simboliste, ma diversamente da queste, tese a prosciugare l'esperienza soggettiva in nome di un astratto assoluto, esaltano la carica sentimentale, emozionale, primo motore della vita e della poesia dell'autore.



I grappoli di immagini, le inflorescenze che crescono per un processo di superfetazione analogica non hanno nulla di arbitrario, non assecondano un gusto esornativo, ma nascono sempre da una profonda esigenza morale di testimonianza, che spinge questo figlio-padre a non sottacere nulla (sia pure mediante la cifra metaforica) di quanto appercepisce nel suo rapporto quasi carnale con la natura, nel suo relazionarsi generoso con il mondo, nel suo stupito abbandono ai folgoranti doni della vita che lo “svolgono a gomitolò” – per usare una sua espressione – lo svolgono nel mondo e naturalmente lo redimono.

Il mondo spirituale del poeta, carsico e segreto, richiede luce, chiede di essere illuminato dal chiarore metafisico della parola, e la parola riesce miracolosamente nel segno, riesce a far risplendere tutto quanto è già in potenza luccichio stillante di concrezioni calcaree, sgocciolio di profonde acque vetrine. Così versi come “Spiga come una mano involontaria/ da dove ora questi sbriciolati ricordi/ cadono a fontane. /Fragole e notti erano i tuoi occhi/ e diamanti feriti. Avevi un perdiffiato/ di montagne” di *Dedicato* o come “quando incontrarti era salir la vetta dell’estate” di *Non so* o “sembra di tenero sangue questa luna/decapitata e mite” di *Per un anniversario*, o “forse il ricordo è questo strano rimorso” di *Forse perché*, lirica di profonda e per nulla scontata verità, tutta giocata su correlativi oggettivi, che il poeta dedica a suo padre, il cui altissimo insegnamento e la cui forza consiste nel “courageo nivale dell’invisibilità” o “trapas-

sare/la parete/ di quella strana dura timidezza/ che mi spezzava il fiato,/ ostinata come una tosse, da varcare in un sorriso fragile quanto dura una fragola d’estate” di *Non so*, o ancora “Ti afferrai/ per farti uscire dal sogno e deporti / sull’esistenza della mia mano” di *Ad Angelo Giuseppe*, tenero omaggio a suo figlio, buttano, l’uno dopo l’altro fasci di luce sull’animo del poeta, fissando per sempre momenti epifanici, eventi interiori intensamente allusivi – tappe e mete d’un percorso esistenziale dove morte, amore e nascita sono i grandi portatori di senso e dove il tempo non scorre in sequenze ordinate, ma si avvia a spirale; tempo che ritorna insistente, fugge, si attarda, indica, orienta, disorienta, smemora, frastorna, sedimenta, sempre arricchisce nel dolore come nella gioia. “Inverno ascolta/ come una volta”, dice Giuseppe Limone, ancora in *Non so*. Come una volta. Eccolo il tempo, il tempo che ritorna, che si arrotola su di sé spirale e torna. E qui la realtà è testimone discreto non solo della sua esperienza, ma persino del suo racconto interiore che si fa parola, si fa poesia.

“Ma non ho l’ora” si dice in *Per un anniversario*; “filigrane di ore che tintinnano nel tempo del presente, moncherini in attesa / che si compia il miracolo dell’ora, la sassata data al non più” in *Dedicato*; “tutto il/ raccolto/ seminato dal tempo/ è incollanarti in un tondo d’alfabeti/ che ti donano il nome in più colori/ ove l’abisso è un punto,/immerso nella luce” in *Fiamme multicolori*; “Tu sei l’oro del tempo” nella già menzionata *Forse perché*, dove il forse acquista una insospettata valenza

apodittica nello statuto di vita che è il dubbio, l'ipotesico, il possibile. "Il tempo/ ha altre righe,/ altre comete guidano il suo corso". Un tempo che solo esteriormente procede altro da lui, un tempo che solo apparentemente è indomabile e ingovernabile, perché in realtà gli si incide profondamente nella carne ed è fonte cui sa abbeverarsi la sua spiritualità.

E non solo la parola tempo ha un'alta frequenza nella poesia di Giuseppe Limone: i tempi verbali tessono ragnatele, creano simmetrie, allargano i confini del presente, del passato, del futuro, i deittici spazio-temporali (pronomi personali e dimostrativi, avverbi di luogo e di tempo) rifrangono l'esperienza, come innumerevoli frammenti di specchio. È che la percezione del tempo (che è passato, che è, che passa, che sarà, che sarà stato) s'innerva come memoria, come attesa, come presagio nel sentire e nella parola del poeta con una straordinaria forza. È da questa polisemia del tempo che promana il particolare raggio di fascinazione di tutta l'opera di Giuseppe Limone.

Il suo è racconto di illuminazioni: attraverso le crepe del presente il poeta scorge momenti del passato, nodi cruciali della sua esistenza. Mi riferisco in particolare alla poesia *Così*, dove l'evento irrompe in un giorno senza nome, in un giorno apparentemente qualsiasi, ma che per il poeta è segretamente denso di senso, ha un nome, un nome che è quello che lui solo può dargli. Un giorno senza tempo e luogo, in una sospensione del flusso temporale, in un altrove spazio-temporale, che lo stupisce, l'inebria: origine e senso

della sua vita nuova... "e da quell'ora l'/orsa d'ogni alba abbeverammo al mare". Anche in *Ci fu, ricordi?* l'evento è destoricizzato, assolutizzato. La lirica racconta un incontro d'amore e ne riferisce persino la date precisa. Ebbene, incredibilmente, nell'alchimia del discorso, che gioca con parole e numeri, quella data, tra le ombre e la luna, una luna saracena, si inabissa in un'atemporalità magica: "il futuro ora passava", che condensa, eternizzandole (e salvandole), le tre dimensioni del tempo, futuro, presente, passato.

Luciana Ruffa

VINCENZO PIRROTTA, *N'gnanzou', storie di mare e di pescatori*, prefazione di Antonia Lezza, Salerno, Plectica, 2005.

Giunti al termine di quel vasto edificio sottomarino di reti che costituisce la tonnara, dove si susseguono in uno schema fisso "li cammari, la vacca di nassa, a bbastarda, l'urdunaru, e all'urtimu a cammara di la morti", i tonni, ormai intrappolati, sono pronti per la mattanza. La camera della morte, il *coppu*, ha una rete sul fondo che viene issata per far affiorare i tonni e poterli arpionare: *gnanzo'ù gnanzo'ù* urlano i tonnaroti in superficie, e questa antica parola, che assomma in sé la potenza della pratica dialettale e dell'origine araba, ripetuta ritmicamente e accompagnata dai canti, aiuta i pescatori nella faticosissima operazione dell'*isata du coppu*.

Pubblicato nella collana di teatro "Corponovecento" diretta da Alfonso



Amendola e Pasquale De Cristofaro, già nel titolo (*N'gnanzou'*) il testo teatrale del giovane autore-attore Vincenzo Pirrotta rivela dunque molto della natura dell'opera, frutto di una ricerca appassionata condotta tra i tonnaroti di Favignana e Trapani (e il cui primo merito è dunque etnografico, in quanto conferisce spessore realistico a una diffusa immagine stereotipa – sia pure raffinatamente stereotipa, diciamo salgadiana – della tonnara).

Innanzitutto c'è la scelta del dialetto, una lingua scabra, irta di vocali chiuse e di vocaboli propri della pesca (oltre a quelli più sopra citati, *parra-picca*, *paranza*, *marrobriu*, *matticiolu*, *vasceddu di livanti*, *dragunara*, *crochi*, *rizza*), che si apre spesso a vasti inserti lirici: "Veninu di li mari giganti, veninu di l'oceanu, quannu n'cumincia a agghiurnari la staciuni, quannu n'tà l'aria si senti la zagara, ddà sutta o mari a iddi n'cumincia a arrivugghiricci lu sangu, ddà sutta lu mari nsi senti lu ciavuru ri sti pisci n'ca tutti nsemmula comu si fussiru ballerini di lu mari, ssi nni vennu ccà nni nuavutri pi fari l'amuri, pi sentiri li carizzi di li fimmini n'cà cci currunu allatu a li masculi e cci fannu li rivrenzi, e tutti dui s'alliscianu, e lu sangu chiossai cch'arrivugghi". Una lingua che sicuramente soffre nella sua messa a testo la perdita di musicalità, ma forse guadagna in comprensibilità e suggestione.

In secondo luogo l'arcaicità, propria dell'onomatopea e della millenaria pratica della mattanza: e il gioco antichissimo del raccontare – del raccontarsi – per far passare il tempo, per ingannare la morte. Così *cunti* e *cialome* (i

canti che accompagnano da sempre il lavoro dei tonnaroti) si intrecciano alla narrazione, l'accompagnano e le danno forza.

*N'gnanzou'* si apre con un prologo che è una deliberata "falsa partenza". Un *muclarotu* (cioè un marinaio della *mucliara*, la barca piatta dalla quale il *rais* osserva e coordina le fasi della mattanza) è il corifeo che si incarica di abbozzare la cornice narrativa: "oggi è ghiornu di mattanza!", i marinai stanno completando i preparativi per la partenza e sta per arrivare il *rais*. È un corifeo che, in quanto tale, perdiamo quasi subito (sostituito dal *rais*, cui farà da controcanto e "guida" nella direzione della narrazione per tutto il resto del testo), ma serve ad agganciare alla scena i primi due *cunti*: protagonisti sono il dio del mare, Poseidone, anch'egli tonnarotu, e Calco, un marinaio di Enea con un solo "pinseri n'testa: piscari", inghiottito da un tonno sulla "praja di la culummara" di Trapani.

Si tratta, con ogni evidenza (benché attenuati dall'ironia), di due pretesti narrativi consistenti, perché si incaricano di inquadrare le coordinate sovrumane della pesca del tonno: il mito, la fortuna (le pietre della spiaggia della Colombaia che "portanu furtuna a li piscaturi"), la fede ("Oggi nn'havi ad aiutari Poseidone, Calco, lu signuruzzu, cu tutti li santi di lu paraddisu"). Infatti la partitura scenica vera e propria comincia con la preghiera recitata dai tonnaroti che salpano, e la litania – il misto di tradizione e ineluttabilità di cui subito dopo parla il *rais* – è anche quella quotidiana della pesca ("semu sempri ccà n'capu", nonostante la mi-

seria e i pericoli: “semu morti chi caminamu n’capu la varca”), del rapporto quasi fisico con il mare (“iu lu vogghiu tastari lu mari, nni vogghiu sentiri lu sapuri, cci haiu a calari a lenza pi faricci capiri n’cà sugnu prisenti”).

Così anche in guerra, anche prigioniero degli inglesi, il primo pensiero del *rais* è quello del mare e della pesca; e il primo lungo *cunto*, sollecitato dal *muclarotu*, è proprio quello autobiografico del ritorno a casa “p’arrivari a tempu di mattanza”.

La passione senza freni regge le sorti dei tonnaroti e dei tonni: l’amore per il tonno “n’ca pari la perfizioni di lu pisci fatta carni”; l’amore che spinge i tonni nelle acque del Mediterraneo per riprodursi, e che li tradisce. Infatti, anche la consapevolezza della violenza insita nella pesca è parte integrante di questa passione: “Ed è ntà stu mumentu, quannu lu tunnu si senti lu re di lu mari, n’cà, nuavutri amu sturiatu p’ingannallu, lu pigghiamu pi lu culu, cci facemu a cririri n’cà ccà c’è lu paradisu, e mmeci lu n’fernu l’aspetta, la cammara è preparata, la morti l’aspetta”. Proprio il lamento dei tonni nella camera della morte, che sembrano chiedere il perché di questo tradimento, costituisce l’ossatura del primo canto.

Ma c’è un altro tipo di passione, foriera di sconquassi: l’amore che ammazza i tonni “a li voti ammazza puru all’omini”, perché le donne sono belle “ma tirribbuli”, e a dimostrarlo c’è la leggenda della “bedda di lo scogghiu” che anima le belle quartine di settenari del secondo canto. Nella sua *Prefazione* Antonia Lezza, oltre ad inquadrare correttamente – in una linea, che da Dario

Fo, Enzo Moscato, Annibale Ruccello arriva a Marco Paolini, Ascanio Celestini, Fausto Paradivino, Peppe Lanzetta, Marina Confalone e, ovviamente, Vincenzo Pirrotta, volta a rimarginare la ferita creata in Italia “tra il teatro di attore e quello di autore” – la necessità e il senso di ogni passaggio dal copione al testo a stampa dei testi teatrali contemporanei, sottolinea la forte scansione delle parti di *N’gnanzou’*. A questa si accompagna di sicuro anche una sua sapiente orchestrazione tematica: proprio il tema dell’amore infatti anticipa il lungo *cunto* di Sara, la donna conquistata dal *rais* grazie alla poesia. E con questo si intrecciano due temi portanti: da un lato quello della solidarietà, mancata tra gli uomini (o meglio trovata in un reietto: la prostituta che salva il *rais* bambino durante la prima guerra mondiale) e straordinaria tra i delfini (che aspettano il compagno “mpigghiatu n’ta li rizzi”). Dall’altro il tema che potremmo definire dell’ “esperienza sapienziale”, impersonata dalle figure di Turi “lu salinaru pueta”, figlio del mare (“mi paria un ciclopu”) che indica al *rais* la strada della poesia (“Quannu lu distinu nun t’aiuta dumannaci cunsigghiu a la puisia”), e dell’ex *rais* Mommu, figlio del mare (“staiu cu me patri... cu è me patri? cu è n’cà m’ha datu a manciari na vita sana, me patri lu mari”) che con la mesta rievocazione del passato addita al *rais* narrante il suo proprio destino: “a li voti pensu n’cà a mmia mi finirà comu e iddu”.

Né la cifra intimamente malinconica della narrazione del *rais* è temperata dall’inserito farsesco della masche-



ra di Giufà (presente anche nelle altre due opere di Pirrotta che compongono la trilogia “I tesori della Zisa”, *La fuga di Enea* e *La morte di Giufà*, delle quali è auspicabile la pubblicazione), se viene proposta l’afasia come estrema difesa dal mondo (“Quannu si susiu pinsò n’cà n’ta la vita tra parrari e nun parrari è megghiu nun parrari”). Proprio il *rais*, sovrano della tonnara e del *cunto*, conduttore del gioco scenico e dello sguardo sul mondo, subito prima che la mattanza abbia inizio e le sorti di ognuno siano risucchiate come in un imbuto fino a sfociare nell’*explicit* sui banchi del pesce del mercato di Ballarò, ci propone lo scioglimento di questa misteriosa malinconia: “C’hè stranu lu distinu, la tunnara, li tunni, si manciaru la mè vita si l’agghiu teru, iu ammazzu a li tunni, e iddi si spurparu a picca a picca la vita mia”.

Ed è forse un destino non solo suo: all’inizio di *N’gnanzou’ il muciarotu* si rivolge agli spettatori “come se fossero lavoratori della tonnara”, disposti su uno dei lati del *quadrato*. E tuttavia sorge spontaneo un parallelismo tra la sorte dei tonni e quella di chi osserva. Troppo tardi ci accorgiamo che la mattanza è la nostra: affacciatici alla *vuca di nassa* della narrazione, di camera in camera – di *cialoma* in *cialoma* – giungiamo alla catastrofe.

Simone Ticciati

GIUSEPPINA SCOGNAMIGLIO, *L’universo poetico di Moriconi*, Napoli, Liguori, 2004.

Per straordinaria ricchezza di assunzioni tematiche e varietà di lin-

gua e di stile, la poesia dell’umbro-na-poletano Alberto Mario Moriconi ha un indubbio potere di fascinazione, ed infatti ha affascinato la maggiore e miglior parte della critica accademica e militare italiana. Non si contano i nomi degli interpreti insigni di questo poeta, che pure è vissuto e vive appartato ed estraneo alla logica che regge e governa l’industria culturale del nostro paese.

Alcuni dei suoi esegeti parlano di lui come di un grande in assoluto nell’ambito della letteratura creativa dell’ultimo cinquantennio, e tutti concordano nel rilevare la piena originalità del suo discorso, che spiazzava anche il lettore più avvertito e gli toglie di mano i consueti parametri di giudizio, vanificando il progetto scolastico di definire ascendenze o contiguità parentali. Un poeta di questo tipo sfugge alle nicchie classificatorie, alle formule, alle correnti, alle aree definite. Chi è in concreto? Un classico travestito da sperimentatore ultramoderno? Un aristocratico della lingua che gioca, distaccato e sornione, con il dialetto, il gergo, i neologismi e i forestierismi di più disinvolto consumo popolare o plebeo? Un lirico che castiga la propria vena di canto puro e spiegato mediante innesti di enarmonie e stridori di lontana matrice futurista? Un tragico mascherato da clown? Un comico che singhiozza nel riso? Per Giuseppina Scognamiglio, autrice del saggio *L’universo poetico di Moriconi*, Alberto Mario è tutto questo insieme: e se l’arte su non è misurabile sui generi canonici ciò avviene perché essa li attraversa e li macera tutti, magari simultaneamente,

affermando sul magma della più varia materia la sovrana serenità dell'intelligenza architettonica ed una sorta di fantasia armonizzante che richiama il procedimento ariostesco. La Scognamiglio, che è studiosa seria e ben fornita di moderni strumenti di ricognizione filologica, ha dato largo spazio alle ipotesi interpretative di molti recensori di Moriconi, ma non si è fatta intimidire dal principio di autorità, e su quelle proposte o conclusioni ha esercitato una personale acribia, talvolta correggendole in quanto esse avevano di troppo circoscritto o di parziale. Procedimento fertile è stato quello dell'esemplificazione dai testi del poeta, rivisitati con scrupolosità e rigore, per evitare affermazioni astratte o illazioni destituite di fondamento. Merito della Scognamiglio è anche l'aver esorcizzato la tentazione di analizzare la compagine espressiva di Moriconi come se essa configurasse una struttura a sé stante, separata dalla sfera emotiva (reattivissima in questo poeta) e non avesse agganci con la coscienza civile di lui, sempre pronta a denunciare le deficienze morali del costume e del potere costituito. Anche alcune corde di cattivante tenerezza elegiaca, vibranti sui temi della vita familiare, vengono allo scoperto nell'analisi della saggistica, che spesso coglie nel suo poeta una polpa sapida e dolce, sotto la scorza scabra della ritrosia e del pudore. La coerenza dei parametri d'approccio e di valutazione spiega l'impressione di omogeneità che il lettore trae dalla lettura del testo della Scognamiglio, che pure è nato dalla combinazione di interventi avvenuti in tempi diversi e su

opere cronologicamente lontane.

E così le riflessioni sull' "ultimo Moriconi", pur rilevando i nuovi acquisti di un'arte "in progress", non stridono con le valutazioni relative alle raccolte precedenti, anche perché l'arte di Moriconi si configura come un poliedro ruotante su un definito e ben riconoscibile asse stilistico. E così la Scognamiglio scopre senza particolari difficoltà il vincolo che lega il poeta di *Anno Mille* e *Le torri mobili* (Guanda) al poeta della trilogia edita da Laterza e di *Il dente di Wels* (Pironti) e *Io, Rapagnetta Gabriel – e altre sorti* (idem), testimonianze di inimitabile *verve* creativa. Quanto al rapporto Moriconi-D'Annunzio (Rapagnetta), vorremmo dissipare eventuali sospetti di epigonismo o di mimetismo, riportando da un nostro saggio giovanile, *Presenze dannunziane nella lirica italiana del Novecento* (Agar, Napoli, 1971), la considerazione che segue, riferibile alla lingua a allo stile di *Dibattito su amore* (Laterza): "In questa nuova opera di Moriconi un'intelligenza affilatissima, ricca di estri e di illuminazioni e tutta intrisa di risentimenti morali, mentre sfugge a certa rugiadosa arcadia di provincia, propone un interessante esempio di come il dannunzianesimo stilistico possa essere contestato e liquidato nel suo stesso ambito, gonfiando fino a farlo scoppiare in minuti frantumi, lucenti di festiva ironia, il tessuto verbale delle *Laudi*".

Tornando al saggio della Scognamiglio, diremo che esso si chiude sulle affettuose e lucide testimonianze di scrittori napoletani come La Capria, Marotta, Rea, Rugarli, Striano, che



hanno amato in Moriconi il poeta, ma anche l'uomo semplice, leale, umile come solo sanno essere le persona di eccezionale valore.

Renato Filippelli

LUCIANA BORSETTO, *Riscrivere gli Antichi, riscrivere i Moderni*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.

L'idea di fondo attorno cui si muove l'analisi e la comparazione dei testi che percorrono il libro, nasce dalla constatazione che, di un autore, «[...] non sarebbe possibile cogliere fino in fondo stile e originalità della sua opera senza confrontarla con quelle dei predecessori. Il confronto offrirebbe la misura e l'unicità dei risultati raggiunti, rivelando al contempo la funzione di questi nel contesto generale della storia del genere o del tema sperimentati [...]».

La stessa studiosa, nella sua prefazione al libro, ricorda come «un classico è un Antico consacrato dall'ammirazione dei moderni», riprendendo le parole di Sainte-Beuve, e con questo spirito ripercorre tre secoli di storia, dal tardo Quattrocento all'Ottocento romantico, ponendo a confronto autori e temi che ci hanno lasciato, attraverso le loro opere, testimonianza viva di un tempo della storia, ricostruito attraverso le forme di chi si è accostato ai classici rinnovandoli, traducendoli, ma discostandosi da essi nella fedeltà alla propria epoca, rivisitando le opere e lo spirito dei tempi antichi con lo spirito del presente e dell'epoca in cui le nuove opere sono nate.

Il tempo, in questa dimensione sto-

rico-critica, è quanto mai dinamico, colto nel rapporto con l'evoluzione delle forme e dei generi, individuato dall'autrice nell'analisi puntigliosa dei testi, analizzati attraverso una lente d'ingrandimento che ne mette in luce punti di assimilazione, di distacco, di confronto attraverso le parole dei Moderni.

Si tratta di un metodo, che si articola in una procedura esatta e rigorosa, svela un modo di concepire il sapere e la sua ricezione. È la concezione della *lectio*, intesa come il processo di acquisizione della scienza attraverso lo studio elaborativo dei testi. Da un lato ci sono gli autori, che hanno un loro valore e quindi una loro *auctoritas*, che è il valore che i grandi scrittori hanno, e che comunicano attraverso i loro testi; dall'altra parte sta la *lectio* degli stessi autori, trasmessa e interpretata dagli *auctores*, che sono stati a loro volta lettori delle opere tramandate dagli Antichi.

Coglie molto bene questo processo Eugenio Garin, in un passo della sua *L'educazione in Europa* (Laterza, 1976): «[...] Si spiega la *littera*, ossia il valore del termine; si illustrano i *sensus*, ossia il significato dei vari elementi del discorso; si enucleano in stadi sempre più profondi i più segreti valori del testo. Le parole sono quasi il prolungarsi delle cose [...]. Nei luoghi dubbi nasce la *quaestio*, si alimenta la *disputatio*. Si fissa una tecnica complessa ed esattissima che vincola la lezione, la definisce, la determina completamente [...]».

Nel momento stesso in cui viene riconosciuto il valore del passato, così inteso come costante integrazione delle forze dell'originalità con le conquiste della storia, innesca un processo reale

di acquisizione e di sapere positivo. Il Garin dice che: «[...]L'imitazione ha senso proprio in questo nesso vitale di doti native e di storia acquisita: l'imitazione, anzi, consiste in questo nesso medesimo, allorquando ricerchiamo nelle conquiste del passato i modelli per elaborare con originalità i nostri mezzi espressivi [...]».

Ma il libro di Luciana Borsetto, già con queste prime valutazioni, va oltre il concetto di imitazione, anche perché spesso si occupa specificatamente di traduzione di opere o di elaborazione di esse o di ripresa di temi. La studiosa è impegnata, appunto, a cogliere le distanze, le discrepanze, gli scarti, proponendo un modello di lettura dei testi che, partendo dagli Antichi, agli Antichi ritorna con amplificazioni e arricchimenti che superano la dimensione teorica dell'*imitatio*.

Nella prima parte del libro, nello studio *Metastasio traduttore e lettore di Orazio*, analizza il lavoro di traduzione che il poeta cesareo fa dell'*Ars* oraziana: da qui la Borsetto muove per mettere in luce come il lavoro compiuto non si limiti solo ad un esercizio letterario attuato «volgendo e rivolgendo le antiche carte in colloquio assiduo con amici devoti appassionati dei classici [...], di un'occupazione felice nell'*otium* dorato successo ai *negotia*[...]»; bensì pervenga ad una visione critica che dimostra come le regole formulate dal grande poeta latino vengano rifondate e attualizzate il lessico. Metastasio, figlio del suo tempo, ridimensiona e ridefinisce l'idea secondo la quale *poeta nascitur, orator fit*, alla luce delle influenze cartesiane e del razionalismo

del Gravina. Dietro Metastasio si muove un universo razionalistico e sensistico, che rielabora la stessa concezione del bello, inteso come “ethos catartico”, come dice la Borsetto, che «esalta la magia del linguaggio poetico e per via di chiarezza stempera gli affetti eccitati illimpidendo il piacere e le emozioni». Importante notare come lo stesso Metastasio, per alcuni aspetti si discosti dal suo secolo, come prenda le distanze dalle «metafisiche oscurità d'espressione propagandate in Europa, intorno al quinto decennio del Settecento, dalla scuola svizzera di Bodmer e Breitinger» (Luciana Borsetto), e ciò è rilevante al fine di comprendere l'interpretazione che egli stesso propone dell'*Ars* oraziana. Metastasio si muove tra Gravina e Orazio, aderendo ora all'uno ora all'altro, accogliendo del primo il precetto dell'“autocommozione”, ad esempio, come tramite per controllare le passioni; dall'altro quello della “virtù”, intesa, nei suoi molteplici aspetti, come mezzo per «dilettare non meno che per giovere, senza condannare lo spettatore a dovere inorridire eternamente ed eternamente a compiangere». Si stabiliscono i punti di contatto, ma anche le discrepanze, i punti insanabili di separazione, giustificati dall'epoca, dall'ambiente, dall'interpretazione personale.

Così il percorso continua, come nelle *Storie di Giuditta in Europa tra Quattro e Cinquecento*, dove il testo biblico diviene punto di riferimento nell'analisi di due moderne iscrizioni, una attribuita alla rimatrice fiorentina Lucrezia Tornabuoni, l'altra all'umanista spalatino Marko Marulić (di cui l'au-



trice ha curato l'edizione della *Judith*). Ponendo a confronto le due opere, distanti fra loro di un trentennio, l'autrice ritrova i punti di contatto e di separazione; fedele al testo quello di Lucrezia, teso all'originalità quello di Marulić. Quest'ultimo è, dice Luciana Borsetto, «lo *scriba* che riporta e il *vate* ispirato da Dio; è l'esegeta che commenta e sentenzia, inducendo sensi morali e anagogici nella lettera del testo, ma è anche il poeta dotto, che quei sensi rielabora e adorna perché con essi mira a eternarsi presso quelli che leggeranno». L'analisi condotta di comparazione tra i due testi si sofferma sulla struttura, sull'impostazione, sulla diversa organizzazione della *fabula*, sul diverso approccio verso un testo che è «banco di prova delle scritture volgari europee nel trapasso cruciale che dal Medioevo conduce all'Umanesimo e al Rinascimento». Anche la visione dell'eroina giudaica in Marulić e in Lucrezia risultano sostanzialmente diverse, nel reciproco rispetto dell'epoca cui appartennero: in Lucrezia essa è la vedova resa forte dall'aiuto di Cristo, in Marulić è la donna con le virtù dell'iconografia umanistica e rinascimentale. Il ritmo della narrazione riproduce questo stesso sentimento: tanto delicato e rispettoso in Lucrezia, tanto teso e discontinuo in Marulić, sostenuto dal commento ai personaggi e ai loro più intimi sentimenti, amplificando dettagli ritenuti necessari all'organizzazione del racconto, pur omettendone altri. Diversità di impostazione, di interpretazione quindi. Come dice Luciana Borsetto parlando della *Ystoria di Judith* di Lucrezia

Tornabuoni, «la libertà che essa manifesta nel rifocalizzare eventi e personaggi si riduce in realtà alla libertà vigilata del cantore romanzo alle prese con canovacci preconfezionati e moduli e forme da connettere in sistema. Essa non è che il giullare che esegue quanto il pubblico si aspetta di sentire». In Marulić «la libertà che egli realizza nei confronti del testo è soprattutto aderenza agli archetipi classici che gli consentono di rifarlo in forma di poema»: la lezione dell'Umanesimo, degli *exempla* e dell'agiografia medievale, filtrati attraverso la sensibilità dell'autore, realizzano un respiro del tutto nuovo, già proiettato verso i grandi generi del Rinascimento.

Il percorso di Luciana Borsetto continua in *Da Tasso a Tasso. La Gerusalemme Liberata nell'Osman di Gundulić tradotto da Marc'Antonio Vidović*, nelle cui traduzioni ottocentesche ricerca gli «echi tassiani», sottoponendo ad analisi la traduzione dell'*Osman* soprattutto dal punto di vista della struttura metrica. Ne deriva il riconoscimento della lontananza, ad esempio, dell'ottava del Vidović come «neppure lontanamente assimilabile a quella tassiana»; d'altra parte anche se, nelle pagine introduttive al testo tradotto, Vidović fa un chiaro riferimento a Virgilio e Omero, Orazio, Voltaire e Aristotele, come riferimenti costanti nel poema gondoliano. A questo proposito rimane illuminante, per il riferimento ai modelli culturali e per l'analisi tematica e stilistica della *Gerusalemme Liberata*, il contributo di Manlio Pastore Stocchi sull'*incipit* della *Gerusalemme Liberata*, dove dice: «Che

nella prima stanza della Liberata suonino echi della protasi virgiliana è osservazione per se stessa né peregrina né nuova, tanto esplicita e volontaria è l'adesione del Tasso al modello e tanto insistita appare già nei primi esegeti la segnalazione dell'ovvio riscontro e la proposta del suo significato» (M. Pastore Stocchi, *Sopra l'incipit della Gerusalemme Liberata*, in *Medioevo e Rinascimento Veneto, Miscellanea di Studi in onore di Lino Lazzarini*, Padova, Editrice Antenore, 1979, II, pp. 211-229).

La *Parte II*, del libro, intitolata *Altri studi*, racchiude una serie di percorsi di carattere tematico, dal mito di Proteo, al concetto dell'armonia, dell'amore e a quello dell'onore, fino a giungere all'epistolario postumo di Sertorio Quattromani, significativo nel suo genere dell'antica *querelle* tra Antichi e Moderni.

Del mito di Proteo, Luciana Borsetto, individua le diverse interpretazioni che da Omero a Virgilio, passano attraverso autori come Giovanni Pico, Sannazaro, Giulio Camillo Delminio, per giungere a Francesco Patrizi, dove, nella sua opera, l'*Eridano*, il mito classico viene rivisitato in chiave encomiastica, «saldando la semplicità della favola antica alla complessità del suo moderno recupero rinascimentale». La figura di Proteo si muta ulteriormente nell'opera del Tasso, dove diviene il principio «unificatore del tutto», corrispondendo al concetto di armonia che diviene centrale nel successivo studio della Borsetto, analizzato attraverso l'opera dell'*Eridano* di Francesco Patrizi e tramite Virgilio e il poeta e letterato friulano Giulio Camillo. Passando dal piano puramente simbolico

a quello più tecnico della costruzione metrica, che imprime allo stesso verso un respiro musicale e "straordinarietà" di effetto ritmico, l'autrice mette in luce l'innovazione che il Patrizi ha apportato nella costruzione di un verso «nuovo», più «idoneo alla materia eroica che costituisce l'essenza del poemetto», rifacendosi ai versi di Virgilio e di Giulio Camillo. In questo, il poemetto, costituisce, dice l'autrice, un esempio unico «nel panorama della sperimentazione metrica della metà del Quattrocento», avvicinandosi di più a quella produzione di carattere encomiastico, attenta alla simbologia e alla tecnica, strumenti di una nuova interpretazione del reale. La figura e l'opera di Luca Contile viene ripresa nello studio successivo, nell'analisi delle sue *Rime*, e del *Discorso* di Francesco Patrizi, visto come una «dissertazione serrata sui nodi concettuali veicolabili dalla poesia d'amore contemporanea e che la silloge del Contile ha il compito esemplarmente di emblemizzare». Ma l'opera del Contile diviene quasi un pretesto per discutere sulla trattatistica d'amore della lirica del primo Cinquecento, della quale il Patrizi salva solamente il Petrarca e lo stesso amico Contile. La disputa Antichi-Moderni, Greci e Latini e italiani da una parte, dall'altra Petrarca e Contile, serve al Patrizi, per disquisire sui nodi concettuali legati all'ispirazione poetica, dove l'esperienza amorosa è vista come esperienza conoscitiva, come legame tra uomo e Dio, come specificazione di tutti quei segnali che portano al suo riconoscimento. Attraverso autori dell'antichità greca latina, come Anacreonte, Ovidio,



Tibullo, Properzio, il Patrizi ne segna i limiti, i confini del poetare d'amore, ponendo aldilà di tutti il Petrarca, poiché «attinge ai più nobili godimenti», così come fa il Contile.

In questi paragoni tra Antichi e Moderni, in questa continua contrapposizione tra vecchio e nuovo, sta l'importanza del libro di Luciana Borsetto, che riesce, attraverso i suoi studi e l'analisi rigorosa dei testi proposti, a darci quegli elementi di continuità, che nel panorama della storia letteraria, costituiscono il filo conduttore nell'interpretazione del gusto e della civiltà dei secoli.

Fabiana Di Brazzà

ALBERTO ASOR ROSA, *Novecento primo, secondo e terzo*, Milano, Sansoni- Rcs Libri, 2004.

Se vogliamo trovare qualche mappa meno precaria per lo studio del Novecento letterario italiano, vale aprire qualche pagina dell'ultimo denso volume di Alberto Asor Rosa, *Novecento primo, secondo e terzo*. Nel secondo risvolto di copertina l'autore è presentato come 'critico accademico e insieme militante' e questo ci sembra già un buon indizio per calibrare l'approccio ad una disciplina oggi molto discussa come la critica letteraria. Nel caso di Asor Rosa siamo già ampiamente avvertiti, vista la vastità delle questioni sollevate e la realizzazione in passato di opere imprescindibili (basti pensare alla *Letteratura Einaudi*, o anche a *Scrittori e popolo* e a *Genus italicum*).

La passione asorrosiana per l'Italia e per la sua cultura in tutte le sue sfaccettature si mostra in quest'opera,

che è un aggiornamento (potremmo dire molto militante, molto tempestivo) di *Un altro Novecento*, uscito cinque anni fa. Sono saggi, relazioni di convegni, interventi diversi, recensioni che, divisi in quattro parti ('Fondamenti', 'Questioni', 'Figure', 'Quel che viene dopo'), tracciano un fitto reticolo di riferimenti concettuali e di ipotesi interpretative. Il Novecento diventa più propriamente Otto-Novecento, fino agli anni Trenta. Le avanguardie storiche (Simbolismo, Futurismo, Surrealismo, Dada), i nuovi mezzi d'espressione (*in primis* il cinema), importanti movimenti artistici (il Neorealismo), mettono in tensione la ricerca di un nuovo soggetto, posto di fronte alla crisi dei vecchi valori e all'alienazione dell'universo capitalistico. Per Asor Rosa è Rimbaud, non Baudelaire, l'iniziatore dell'avanguardia ottonevicesca (il critico richiama il principio della scissione Io/Altro e lo sregolamento del 'Veggente'). L'energia sperimentale si attua nell'analogia, nel dinamismo psichico, nel sogno, nella simultaneità sensoriale. Ma l'avanguardia cerca il nuovo "tempo della modernità" insieme al "grande stile", alle opere, cioè, che proprio nel primo trentennio del '900 hanno segnato la letteratura europea (Proust, Joyce, Kafka, Mann, Musil, Woolf, Valéry, Rilke, Pirandello, Svevo). E mentre esso ingaggia con l'"alienazione" una tragica partita a scacchi, con l'intento di conservare la "forma", l'avanguardia accetta la sfida del cambiamento, indotto dalla 'civiltà delle macchine' e dalla 'civiltà delle masse'. Quando questo grande confronto giunge al culmine e si

misura anche col mito dell'America (crogiuolo delle più stridenti contraddizioni e frontiera di nuovi slanci), si afferma la dimensione rivoluzionaria del cinema, che sintetizza in sé racconto e immagine, suono e significato. Sintomaticamente il Neorealismo italiano sperimenta la mescolanza dei linguaggi e delle tecniche di comunicazione e si fa prezioso alleato proprio il cinema. È come se la velocità mitica della modernità fosse catturata nella pellicola che la rallenta a suo piacere, fino all'orizzonte della nuova lentezza dei mondi ritornati dalla periferia e dalla subalternità.

L'affresco di Asor Rosa è naturalmente molto più articolato di questo schematico itinerario, il suo Novecento è molto più complesso. Dopo Fortini, Calvino e Pasolini, scrive Asor Rosa, è un'altra cosa. Arrivano scrittori come Tabucchi, Del Giudice (molto apprezzato dal critico), Cerami (non a caso autore sensibile al cinema), e la pugliese Maria Teresa Di Lascia, il cui 'Passaggio in ombra' «racconta sul serio [...] 'l'assurdo nodo del dolore' [...] quando io parlo di autenticità, intendo la capacità della scrittrice di metterci di fronte, con i suoi mezzi, ad una vicenda vitale, che è corsa sotto pelle fra noi, e di cui ancora non c'eravamo pienamente accorti».

Sergio D'Amaro

ANTONIO LUCIO GIANNONE, *Le scritture del testo*, Lecce, Milella, 2003.

Con la sua cornice articolata di scritti, approfondimenti critici ed interventi, apparsi in questi ultimi anni

su vari periodici e quotidiani, *Le scritture del testo*, di Antonio Lucio Giannone, rientra nel quadro dei più attuali indirizzi di ricerca storico-letteraria. La raccolta, che reca il sottotitolo «Salentini e non», trae forza coesiva dall'attenzione rivolta ai singoli testi ed alla loro «scrittura», sia essa di natura narrativa, poetica o critica.

Il volume è diviso in tre sezioni che seguono l'itinerante sviluppo policentrico dell'attività letteraria di matrice dionisiottiana, dalla narrativa e produzione poetica ai contributi critici e storiografici, che offrono un illuminante spaccato di vita culturale pugliese ed italiana. Questo cammino si conclude con un'appendice sul «contrastato» rapporto tra radio e letteratura, che documenta l'interesse di numerosi scrittori del nostro Novecento verso la nuova «arte radiofonica», ma è ancora al testo che si rivolge l'analisi dell'autore nel suo sinuoso passaggio dalle forme della scrittura all'oralità.

Nei primi due capitoli la produzione salentina occupa uno spazio privilegiato, con figure esordienti o già note, aprendosi anche alle esperienze di autori non salentini che testimoniano un momento di incontro culturale, in cui spiccano i motivi ispiratori di un Sud dalla sorprendente vivacità intellettuale. Ne è un esempio il saggio di apertura *Finibusterre di Franco Antonicelli*, che ripercorre con l'autore le tappe del breve soggiorno in Puglia degli einaudiani Calvino ed Antonicelli, dai tratti di un sapore inconfondibilmente bodiniano. Segue l'esordio narrativo di Emilia Bernardini, con *Antonietta e i Borboni*, che Giannone colloca a metà



strada tra il romanzo storico e una biografia romanzata, mentre lo sperimentalismo espressivo di Paloscia, nella sua *Storia saffica di Lucistella, di una giornalista inglese, di un ufficiale evirato e di una tarantola*, apre al lettore diverse possibilità di interpretazione per le quali il nostro critico offre altrettante chiavi di lettura. Nella presentazione della promettente esperienza narrativa di Livio Romano (*Mistandivò*) e Annalucia Lomunno (*Rosa sospirosa*) si respira ancora l'aria del testo.

L'impianto di natura critica dell'opera saggistica di Giannone non ricade mai, infatti, nel tecnicismo finalizzato ad un pubblico di «addetti ai lavori», ma lascia trapelare un tono narrativo e colloquiale che ne rende piacevole la lettura. Seppur animati dall'occasionalità editoriale, questi scritti seguono una continuità evolutiva, segnata nell'accurata duplicità dell'analisi condotta sul piano stilistico e tematico in cui si nota la natura spesso documentaria dei testi, ma anche la volontà di alcuni giovani scrittori di uscire dagli stereotipi e luoghi comuni, legati alla rappresentazione del Sud.

Si procede dunque con la variegata parentesi sulla lirica salentina, partendo dal filone dialettale, campo privilegiato dai lavori di Mario Marti e Donato Valli (in parte rivisitati in *La lingua «de lu tata»: l'Ottocento dialettale salentino*) poi impreziosito nella raccolta, da nuove figure. Si incrociano linee poetiche difficilmente disposte a scendere a compromessi con la tradizione, come la trasfigurazione fantastica del reale di Nerio Tebano, mediata dalla sua arte pittorica; il moderato sperimentalismo poetico di Giovanni Bernardini

(*Parapiglia*); la «nuova scrittura» di Enzo Miglietta. Spiccano grandi nomi come Bodini, con i suoi studi su García Lorca; il poeta magliese Nicola De Donno e Carmelo Bene che, con il suo poema *'L mal de' fiori* (che inverte l'ordine dei termini del titolo baudelairiano), «esce completamente fuori dagli schemi consueti della poesia contemporanea».

Aprono la sezione dedicata alla critica le recensioni ai volumi di Cesare Segre (*La letteratura italiana del Novecento*, Bari, Laterza, 1988) e Vincenzo Mengaldo (*Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998) che risuonano come «un bilancio di fine secolo» della letteratura italiana. Giannone non può non sottolineare alcune assenze notevoli nel panorama storico-letterario segnato dalla critica, registrando la completa eliminazione dell'intera linea meridionale, destino «che ci convince sempre più della necessità di una considerazione geografica, oltre che storica, della letteratura italiana, anche contemporanea, se si vuole dare un quadro più completo e obiettivo della situazione».

Così l'attenzione rivolta ai singoli testi resta il denominatore comune della raccolta, mentre momenti e problemi della letteratura nazionale s'intrecciano a figure e aspetti della cultura regionale. Il volume si avvalora di figure come Rocco Scotellaro, Raffaele Carrieri, Girolamo Comi, e dell'inconfondibile richiamo alla letteratura di stampo meridionalista, emergente anche da una copiosa produzione saggistica che ha come oggetto d'indagine la Puglia. Non mancano riferimenti a tematiche centrali del pa-

norama culturale italiano, con *Brigantaggio ed emigrazione nella letteratura italiana*, o l'attualissimo studio critico di *Letteratura e cinema: da «Pricò» di Cesare Giulio Viola a «I bambini ci guardano» di De Sica*.

L'audace connubio tra letteratura e *media* è approfondito nel capitolo di chiusura del libro. La discordante fiducia degli intellettuali verso la nuova «forza creatrice» del mezzo radiofonico è testimoniata dalle diverse reazioni del mondo letterario, colte tra i narratori che prediligono ancora «la biblioteca, alla radio e al cinema», o coloro che, come D'Ambra, scrivono per la radio, guardando ed ascoltando unicamente la vita.

Muovendosi intorno ai complessi itinerari dell'attualità, nell'impegno di una ricerca che cresce nell'ambito della critica militante, ci si chiede quale sia il destino della letteratura e la sua funzione oggi nella nostra società. La letteratura può ancora fare la sua parte, contribuendo «a battersi per lo sviluppo di un senso critico che da solo sarebbe sufficiente per sottrarsi al terribile degrado che ci minaccia tutti». Sono queste le parole di Cesare Segre, con le quali il volume e l'analisi critica di Antonio Lucio Giannone si accordano integralmente.

Cristiana Indini

ANNA MAUCERI, *L'Italia raccontata. Antologia di racconti italiani del '900 con commento linguistico e attività didattiche per studenti di lingua e letteratura italiana*, Pisa, Pacini Editore, 2003.

Questa antologia di testi narrativi italiani del Novecento, curata da Anna

Mauceri, è un'operazione ben riuscita che ha lo scopo di rendere fruibile a studenti, nelle scuole e nei corsi universitari, sia in Italia che all'estero, la lingua e la letteratura italiana.

L'antologia è preceduta dalla presentazione di Maria Antonietta Grignani, docente di Linguistica italiana presso l'Università per Stranieri di Siena, la quale ritiene questo testo un supporto utile per l'insegnamento della lingua italiana, passando attraverso l'analisi e il commento linguistico-stilistico dei brani letterari. Ribadisce che «l'italiano continua ad essere amato quale lingua di cultura, con i suoi sinonimi dalle sfumature infinite, la sua sintassi piuttosto elaborata, le sue ricchissime astuzie retoriche» e perciò «non pare fuori luogo proporre un corpus di racconti italiani dai quali chi apprende possa dedurre qualche elemento utile a capire geografia e storia recente della cultura e della lingua italiana a vari livelli [...] Analizzare le strategie narrative significa impadronirsi di registri indispensabili quando si esca dalla pura comunicazione strumentale [...] ma, soprattutto, [...] scrivere bene è conseguenza di buone letture, finalizzate non solo ai contenuti ma anche all'individuazione delle strategie discorsive che reggono i testi.»

La curatrice Anna Mauceri, studiosa di lingua letteraria e poesia del Novecento, pone gli studenti dinanzi ad un corpus di racconti e ad una grande varietà di contesti che necessitano l'utilizzo di relative strategie comunicative per agevolarne la comprensione (l'ironia, la descrizione, l'argomentazione). In tal modo, si forniscono gli strumenti



necessari per ampliare le conoscenze linguistiche e contenutistiche cui attingere, nel momento della narrazione secondo le variabili dettate dalle situazioni fittizie e reali.

La scelta dei brani nell'antologia, seguendo un ordine cronologico che va da *Quando si è capito il giuoco* di Luigi Pirandello a *Stiamo parlando di miliardi* di Andrea Camilleri, ha lo scopo di indicare i mutamenti culturali e linguistici dell'Italia nel secolo scorso. Gli scrittori, presi in esame, sono quelli che hanno maggiormente contribuito all'evoluzione linguistica dell'italiano come lingua in continua trasformazione. La Mauceri ha analizzato *Amore* di Aldo Palazzeschi mettendo in evidenza l'espressività della lingua in funzione comica; *Terzetto* di Romano Bilenci, come esempio di regolarità e di stile semplice e l'oralità e il dialetto di *Jettatura* di Cesare Pavese. Oltre a celebri brani di Elsa Morante, Italo Calvino, Carlo Emilio Gadda e Natalia Ginzburg, la Mauceri ha analizzato anche la prosa sospesa tra realtà e sogno di Anna Maria Ortese e la cronaca dell'assurdo di Dino Buzzati. Inoltre, trovano spazio nell'antologia anche la precisione linguistica di Primo Levi in *Un discepolo*; la movimentata scrittura di Pier Vittorio Tondelli che in *Desperados* oscilla tra gergo giovanile, fumetto e videogame; il "parlato" letterario di Antonio Tabucchi in *Il gatto dello Cheshire* e l'essenziale scrittura del micro-racconto Donna sulle scale di Gabriele Romagnoli. Appare evidente l'originalità della scelta antologica che si propone di rappresentare anche le nuove forme narrative italiane che

spesso sono meglio recepite da un pubblico giovane sempre più attento alle nuove tendenze.

Ogni brano antologico è preceduto da un'introduzione all'opera, da un breve cenno alla poetica dell'autore ed è seguito dall'analisi linguistica e stilistica. Il testo è, inoltre, arricchito da note a piè di pagina che aiutano il lettore alla comprensione e all'analisi testuale. L'ambito didattico si presenta con un ricco apparato di esercizi ed è supportato da attività didattiche, che rendono il testo utile anche per l'apprendimento autonomo. Questa antologia, dunque, si mostra molto attenta alla delicata fase della scrittura, attraverso l'analisi del testo e si presta bene anche alle nuove tendenze di scrittura creativa con interessanti proposte. Infatti, gli esercizi sono suddivisi per aree: *La storia e i personaggi*, per verificare la comprensione del racconto, *La narrazione*, per stimolare la creazione della storia, *La lingua e lo stile* per sviluppare la padronanza linguistica e *La pagina creativa*, per stimolare la produzione scritta. Di ogni autore è fornita anche una scheda bio-bibliografica. Inoltre, un glossario dà la definizione corretta dei termini tecnici più comuni per l'analisi testuale.

L'insegnamento dell'italiano della lingua italiana, negli istituti che si dedicano alla didattica dell'italiano a stranieri, come pure nei licei, passa molto raramente attraverso l'analisi e il commento linguistico-stilistico dei testi letterari. Il tema del lavoro di questo progetto di ricerca dell'Università per Stranieri di Siena, pertanto, è in controtendenza poiché gli italianisti affidano

alla grammatica la riflessione sulla lingua e parlano di letteratura senza molti riferimenti linguistici; i docenti di Italiano lingua seconda preferiscono il linguaggio dei quotidiani, le ricette di cucina, le canzoni, i brani sul costume della nostra penisola o i classici esempi di laboratorio. In controtendenza soprattutto rispetto all'uso nella didattica a stranieri ultimamente orientata verso gli esempi di apparati d'impostazione anglosassone, questa antologia ha, perciò, il merito di recuperare il prestigio della nostra lingua di cultura attraverso documenti letterari.

Questa antologia, per il taglio e per il metodo, si distingue per la sua scientificità tra le tante tradizionali di stampo quasi esclusivamente scolastico. Pertanto, si presenta come un'operazione originale e ben riuscita anche nella scelta antologica che riflette la forte tendenza alla rivalutazione del racconto breve che ha portato anche alla ristampa, in tre volumi, dell'antologia a cura di Enzo Siciliano, *Racconti italiani del Novecento* nella collana "Meridiani" di Mondadori. La forma antologica è il risultato di scelte ben oculate che hanno lo scopo di garantire la migliore panoramica di autori e di generi narrativi che rappresentano un secolo ricco di tendenze originali. La prosa del secolo scorso era spesso trascurata nei programmi scolastici e risulta essere quasi una novità per i giovani lettori della scuola secondaria e dei corsi universitari. Gode, quindi, di grande favore e risulta un agile mezzo attraverso cui studiare la lingua italiana anche secondo una prospettiva diacronica.

Annalisa Pontis

*Letteratura e critica. Studi offerti a Michele Cataudella*, a cura di Luigi Reina e Milena Montanile, Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo, Università degli Studi di Salerno, Salerno, 2002.

Inserito nei "Quaderni del Dipartimento di Letteratura, Arte e Spettacolo", il presente volume - pubblicato dall'Università degli Studi di Salerno e curato da Luigi Reina e Milena Montanile - raccoglie alcuni studi che amici e colleghi hanno voluto dedicare a Michele Cataudella, per "testimoniare, con la comune passione per la ricerca, l'affetto e la gratitudine per il compagno di strada, il maestro o il sodale". È quanto scrive nella prefazione Luigi Reina che sottolinea la presenza partecipe di Cataudella all'Università degli Studi di Salerno anche "in questa stagione della vita che gli consentirebbe di bearsi dei frutti del lavoro svolto". Non stupisce quindi che, nel vastissimo panorama della letteratura e della critica, si aggiunga ancora un omaggio allo studioso.

Il volume si apre con alcuni interventi di critica storico-letteraria ed alcune delucidazioni sulla *Commedia* dantesca. Mario Aversano, propone un'attenta ricostruzione storico-linguistica *Sulla poetica dantesca nel canto XXIV del "Purgatorio"* che, a suo giudizio, costituisce uno dei capitoli chiave della *Commedia*. Al centro dell'interesse alcuni versi del canto XXIV del *Purgatorio*, tra i quali "[...] I' mi son un che, quando / Amor mi spira [...]" che per molti dantisti sembra essere tra i passi più decisivi per intendere il pensiero



“estetico” di Dante, autore del *poema sacro*. Secondo Mario Aversano, invece, questa interpretazione è valida solo se ci si accosta all’opera con una visione organica e assoluta. Lo studioso individua un nuovo metodo di ricerca, da lui chiamato *semiosi obbligata*, per ricusare “la ormai storica *deriva dei sensi*, e certi suoi ammodernatori “deboli”, disposti ad ammettere la convenienza d’un “limite”, ma non a porre in discussione il dogma della centralità del lettore”. Pertanto, a suo giudizio, sarebbe opportuno piegarsi all’evidenza oggettiva dell’opera, anche se talvolta nella *Commedia* non sempre è possibile individuare degli esiti assoluti o definitivi. Questo perché quanto più cresce l’accecamento ermeneutico, meno le cose appaiono chiare e risolutive.

Non lontano da questa medesima convinzione è Pietro Pelosi che, nell’intervento *Dal naufragio all’arca*, sottolinea che è possibile leggere la *Commedia* non solo in base al senso letterale e a quello spirituale (allegorico, morale, anagogico), ma anche al parallelismo, qui inteso con lo stesso carattere distintivo della poesia ebraica. Un esempio di questo tipo è riscontrato da Pietro Pelosi nei tre mari menzionati nelle tre Cantiche, ai quali corrispondono tre legni e, quindi, tre condizioni spirituali diverse: il peccato, la purificazione e la scienza di Dio. Tuttavia, come rileva opportunamente Pelosi, in nessuno dei tre casi vi è uno “spostamento o trasferimento di significato, ma di ampliamento di esso e, di conseguenza, del senso”. Tale parallelismo trova la sua ragione d’essere nel fatto che nelle Cantiche la “metafora

s’adeguа e si trasforma di volta in volta in senso allegorico, morale e teologico, partecipando, nel suo significato letterale, all’evolversi del sovrasenso”, il quale testimonia sia il progressivo arricchimento spirituale del poeta sia l’adeguamento alle capacità cognitive del lettore. Non è un caso, quindi, se le tre *Cantiche* si rivolgono universalmente ai tre piani dell’intelligenza umana. L’*Inferno*, infatti, può essere letto con più semplicità anche da chi non ha conoscenze teoriche o filosofiche, contrariamente invece al *Purgatorio* e al *Paradiso* che richiedono rispettivamente un adeguamento alla cultura e alla spiritualità del poeta, nonché un trascendimento continuo del visibile nell’invisibile.

Federico Sanguineti approfondisce l’esegesi della III Cantica: in particolare, il v. 55 del IV Canto del *Paradiso* – “e forse sua sentenza è d’altra guisa” –, come ribadisce lo studioso, “non gode di unanime attestazione nei codici della cosiddetta *antica vulgata*, alcuni dei quali recano *intenzione* anziché *sentenza*”. Pertanto, attraverso un’attenta ricostruzione filologica, lo studioso attesta la seguente forma “e forse sua intenzione è d’altra guisa” come quella più vicina ad un’interpretazione corretta del canto.

Altrettanto puntuale ed interessante si presenta l’*Introduzione* al “*Decameron*” di Riccardo Scrivano, che ricostruisce l’originalità dell’opera boccacciana “per essere opera di grande disegno, per toccare molti e diversi casi e condizioni umane, per dare regole e comunque punti di riferimento al genere narrativo” della novella. Una

prima, importante rilevazione da fare è che il *Decameron*, evidenzia Scrivano, è concepito come una sorta di immagine concreta ed ideale della società italiana così com'era vista o immaginata dagli Italiani del tempo di Boccaccio. Si tratta, dunque, di un universo vario e mobile concepito soprattutto come evasione vitale ed opposizione gioiosa all'atmosfera di morte e di tristezza causata, in quell'epoca, dall'epidemia della peste. Ecco perché, a parere dello studioso, la lettura dell'opera va ben oltre la comprensione dei racconti e dei singoli personaggi, che si susseguono nell'arco delle dieci giornate. L'universo boccacciano, conclude lo studioso, "andrebbe riletto con alcune chiavi fondamentali e su una varietà di registri veramente unica: accanto all'astuzia e all'intelligenza si collocano la "mercatanzia" e l'amicizia, la beffa e l'avventura, ma soprattutto, chiavi indispensabili e guide di ogni interpretazione dell'umano, trionfano la donna e l'amore".

Angelo Cardillo, nell'intervento *Su Fabrizio Genesio Elfiteo* scritto per l'edizione delle opere, si concentra su questa singolare figura vissuta nella seconda metà del Quattrocento. A parte l'attività di copista di un'opera di Filelfo ed alcune attività d'interesse politico-cancelleresco non si hanno altre notizie sulla vita di questo autore. L'unico dato apparentemente certo è che, come evidenzia Cardillo, le vicende umane, culturali e bibliografiche di Elfiteo s'intrecciano con quelle di Francesco Filelfo perché entrambi erano accomunati da "una trama pubblica e privata". Più incerto invece è il nome di questo

autore. Interessante è l'ipotesi avanzata dallo studioso, secondo il quale "il nome *Elphisteus* dei codici parigino e madrileno mancante nel quadro del Filelfo sembra nome "d'arte" che in italiano diventa *Elfiteo*, nome costituito a bella posta per le attività letterarie secondo l'usanza degli umanisti; unito a *Fabrizio* questo nome compare anche nei documenti legati all'attività cancelleresca e diplomatica nei quali, invece, non c'è traccia di *Genesio*". Pertanto, conclude Cardillo, l'autore in questione meriterebbe ulteriori occasioni di studio ed approfondimento, anche per quanto attiene alla filologia dei testi, per riscoprire quanto di lui è ancora sconosciuto.

Francesco Tateo, in *L'itinerario crociato e il tema del ritorno* propone all'attenzione della critica, il volume di Tommaso Grossi, *I Lombardi alla prima Crociata*. Si tratta, secondo lo studioso, dell'ultimo *revival* dello spirito crociato, nel quale riaffiora sia "la fondamentale sensibilità cristiana per la colpa, per la caducità della vita attuale, per l'evasione dell'anima" sia "la feconda polisemia" della Terrasanta, come patria politica e patria spirituale. L'icona del Santo Sepolcro diventa immagine mitica da contemplare, nella cavalleresca trasposizione degli eventi reali, nonché uno slancio intimistico dello spirito, che avverte la prigione materialistica della colpa e dell'impurità.

Nicolò Mineo riflette su *L'ideologia del "Don Chisciotti e Sanciu Panza"* di G. Meli, scritto in dialetto siciliano, tra il 1785 e il 1786 e pubblicato nel 1787. Protagonisti indiscussi del testo sono Don Chisciotti, nella veste di



nobile nonché utopistico restauratore della giustizia e della moralità, ed il suo fedele scudiero Sanciu Panza, che rappresenta invece la mentalità tipica della sua classe di provenienza, il popolo. L'opposizione fra il paladino della giustizia e l'umile scudiero enuclea una verità fondamentale nella trasposizione cavalleresca di Meli: tutti inseguono una felicità, che s'identifica con la moderazione e l'adempimento ai doveri. Le scelte di Don Chisciotte e Sanciu Panza sono dettate dal buon senso, dalla saggezza, non perché siano intimamente avvertiti come norme etiche cui conformarsi, ma perché rappresentano il "dictat" della dura realtà, il percorso obbligato di contingenze storiche che azzerano le differenze di classe.

*I giacobini e il pubblico dei cittadini: "Propaganda" tra uso e lemma* è, invece, l'intervento di Milena Montanile che, in un interessante *excursus* storico ricostruisce l'etimologia nonché l'uso del termine "propaganda" nel corso dei secoli. Dal verbo latino *propago* nel senso di "allargare", al sostantivo *propagator* nel senso di "prorogatore", o ancora *propago-propaginis* nel senso di "propaggine", il lemma "propaganda", come sottolinea opportunamente la studiosa, non è registrato dalla Crusca fino all'edizione del 1753, in quanto "non è una voce di tradizione letteraria toscana". Fissata nel linguaggio ecclesiastico fin dalla prima metà del Seicento, "la vicenda italiana sembra ripetere in qualche modo quella del francese *propagande*, che si laicizza secondo testimonianze controrivoluzionarie nel 1790". Pertanto sia la fortuna sia la dif-

fusione della parola in Italia è da collegarsi all'esperienza fondante del triennio rivoluzionario. Successivamente, invece, l'accezione acquisita e consolidata nell'uso politico di quegli anni, appare ignorata o rimossa da parte di molti lessicografi del primo Ottocento perché, spiega la studiosa, nel regime di Restaurazione "in assenza di una palese attività politica di tipo democratico, cade con la pratica stessa della propaganda e di ogni strumento di persuasione pubblica, l'uso semantico della parola in senso, appunto, politico". La voce apparirà stabilmente solo a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, ma con un progressivo arricchimento lessicale della parola, che si orienta sempre più nella direzione della tecnica, dell'uso amministrativo e burocratico della lingua. Soltanto nel Novecento, conclude la Montanile, dopo l'esperienza della Grande Guerra e del Fascismo, la parola si risemantizza nella sua accezione originaria.

Roberto Fedi, in *Leopardi, Calvino e la luna*, si sofferma sulle mirabili capacità dei due autori di coniugare scienza e ricerca lirica. Singolare è la descrizione della luna che si riscontra in alcuni scritti sia di Leopardi sia di Calvino. Leopardi si presenta come un "gran poeta lunare" capace, come pochi, di proiettare nelle forme della poesia anche una sua approfondita consapevolezza dei vari fenomeni della scienza della natura. Tuttavia la scoperta più decisiva della riflessione leopardiana, secondo Fedi, sta nella convinzione del poeta che "è l'elemento innato (la luna, la natura) a costitu-

ire la certezza dovuta alla scienza, e quello umano a elaborare, e infine a nutrire con dolore e sgomento, il pensiero razionale del dubbio". La scienza in Leopardi diventa, quindi, un sostrato e una condizione necessaria alla poesia mentre in Calvino essa "ha un valore solo "neutro" e non letterario". Lo stesso Calvino, infatti, come nota lo studioso, concludeva che "chi ama la luna davvero non si contenta di contemplarla come un'immagine convenzionale, vuole entrare in un rapporto più stretto con lei, vuole vedere *di più* nella luna, vuole che la luna *dica di più*": il tutto, naturalmente, tra l'esattezza glaciale e l'immaginazione tipica della scrittura di Calvino.

In *Farfalle messaggere nella lirica da Pascoli a Montale* Renato Aymone esemplifica la valenza polisemica della farfalla nella lirica novecentesca. Si tratta spesso di immagini sostenute dall'idea di una avventata follia o di una irrazionalità, che si traduce nell'esasperato sforzo di recuperare un'immagine perduta, come nel caso della cavolaia ne *L'estate* di Montale, e in uno slancio folle ma mistico come nella lirica *Campanelle* di De Pisis, che si ripropone anche in autori come Pascoli, Govoni, Gozzano ed altri ancora. Più folclorica, invece, l'immagine della farfalla presente nella poesia di Sinisgalli, che s'identifica con l'anima dei nostri cari e pertanto è intesa come portatrice dei messaggi dell'aldilà. Tuttavia, conclude lo studioso, nella molteplicità degli esempi individuati non possiamo altro che confermare l'ipotesi sostenuta al riguardo da Dante Isella: "All'uomo non è dato altro che captare confusi messag-

gi", intercettare nell'"ingannevole realtà fenomenica qualche immagine sospetta di contenere una particella di verità".

Amedeo Picariello, in *Il "viaggio" e La Notte* di Dino Campana, ripropone l'indecifrabilità e l'indeterminatezza degli spazi geografici: non c'è ombra di alcun viaggio né per terra né per mare, i luoghi geografici sono volutamente nascosti ed ogni riferimento è intuibile solo attraverso un simbolismo, che spesso conduce il lettore all'interno di spazi infiniti. Il poeta, talvolta, va addirittura oltre il simbolismo di Baudelaire perché, conclude Amedeo Picariello, la "poesia nuova" di Campana sdegnava di osservare la realtà ma coglie, invece, la *visione* interna delle cose che lo circondano. È questa, infatti, "la sola unica verità dell'anima e delle cose; ed è questa che essa vuole, e sa rappresentare".

Dello stesso parere è Antonio Pietropaoli, in *La presenza dell' "altro" nei "Canti orfici" di Dino Campana*: tutto ciò che il poeta vive e scrive è originariamente investito da una folata di estremismo visionario che trasforma l'evento politico in paradigma mitico-onirico. Lo stesso accade anche nella presenza dell' "altro", perché esattamente come per il Faust di Goethe, anche Campana sente di possedere due anime in conflitto tra loro: l'una dionisiaca, in preda al caos della vita materiale; l'altra apollinea, attratta da esperienze più spirituali. È dunque questa radicale ambivalenza che porta il poeta alla rottura degli schemi logici tradizionali, per addentrarsi in un simbolismo ancora più cupo di quello baudelairiano.



Emma Grimaldi, in *Persone, personaggi, percorsi del senso in "Scialle nero" di Luigi Pirandello*, ribadisce la complessità della trama di questa novella che è costruita, a suo giudizio, su "un fitto registro simbolico" da interpretare. Come la novella *Prima notte*, anche *Scialle nero* è incentrata su una tematica nuziale, proposta al lettore con la poetica dell'umorismo. È l'umorismo, infatti, la chiave di lettura per interpretare sia i personaggi sia i loro percorsi nelle novelle pirandelliane; esso è il "sentimento del contrario" che consente di cogliere le ragioni profonde, spesso dolorose, aldilà dell'esteriorità. Tuttavia, nota la studiosa, in Pirandello nulla è affidato al caso e tutto acquista un significato specifico all'interno del racconto. Ecco perché si assiste, in gran parte delle novelle, al cosiddetto "tragitto evolutivo" che dalla *persona*, soggetto narrativo realisticamente circostanziato, avvolto in una dolente compassione o disgregato dalla lente umoristica, conduce al *personaggio* e alla sua monocorde sintonia sull'unica frequenza dell'autolienazione".

Ne *I "colori" di Saba*, Gennaro Savarese ribadisce la centralità del cromatismo inteso come "tutto ciò che nell'opera del poeta ha a che fare con l'*ut pictura poesis*, con la teoria delle "arti sorelle", con il "figurativo" (o "dipintivo")". Ogni colore, dunque, ha un simbolismo che trova la sua espressione in numerose metafore attinte al visivo e al "dipintivo": la poesia di Saba s'ispirava esplicitamente a pitture o a sculture, laddove i colori acquisivano un significato tutt'altro che marginale. La poesia sabiana è costruita su una

essenziale tricromia: bianco, nero e giallo. Dominante, però, è il cosiddetto "rosa di Saba", che denota un simbolismo di ascendenza, molto probabilmente di origine leopardiana. Tutti gli altri colori, invece, diventano un costante gioco di luci ed ombre che, a seconda della circostanza, diventano per il poeta l'espressione di gioia e dolore, che danno vita alla "vera" poesia.

Epifanio Ajello riscopre il senso della scrittura letteraria di A. Campanile, in *Achille Campanile e i suoi mondi possibili*: il testo è un universo "una densità che si apparta e contemporaneamente contiene il mondo". La scrittura di Campanile è deferenziale-denotativa, ma anche metatestuale, nella misura in cui rinvia a un'infinità di mondi possibili, reali e fittizi, alla realtà rappresentata ed alla "significazione" sulla quale essa si connota". Interessante a tal proposito è la definizione che Carlo Bo dà della scrittura letteraria di Achille Campanile: "[...] un processo di scollature, di piccole rotture" nelle convenzioni logiche "in modo da invalidare la rappresentazione formale della realtà" e, aggiunge Ajello, "da gettare le basi retoriche per l'innalzamento di "un'altra realtà" perfettamente funzionante nella sua autonomia".

Antonio Piromalli, in *La "Dittatura" di Fortunato Seminara*, si sofferma sulla valenza poliziesca del regime della dittatura, negli anni dell'emigrazione. Quella descritta qui da Seminara è l'Italia dagli anni trenta in poi, che ha come riferimento reale il Fascismo, senza però ricadere nella coincidenza storica. Pochi, infatti, a giudizio dello studioso, sono gli autori che hanno saputo

to cogliere, con la stessa finezza e lucidità letteraria dell'autore, sia il nesso tra la mediocrità umana e quella culturale-politica del Dittatore sia l'avvilimento popolare, nonostante l'esaltazione del concetto di Nazione. Oltre ad essere un esempio d'arte, questo romanzo sulla dittatura, conclude Piromalli, è un esempio di vita morale e intellettuale, perché nasce "dalla meditazione di un narratore che non ha pagato alcun tributo al Dittatore e il cui nome non è mai stato contiguo a quello di intellettuali compromessi sia con quella dittatura che con quella successiva".

Altrettanto sottile è l'indagine di Carmine Di Biase in *Natalia Ginzburg: narrativa e giornalismo*. Impegnata in una densa attività narrativa e saggistica, la Ginzburg si distingue per la sua straordinaria "capacità di affondo interiore e di suggestiva presa nella pagina, che si avvale di uno stile semplice" ma nello stesso tempo accattivante. La sua scrittura, come nota lo studioso, non è soltanto lineare, paratattica ma è anche priva di complicazioni ideologiche ed artifici letterari, perché è incentrata sul vero ed è irradiata da questa dimensione. Per la scrittrice, infatti, solo "i romanzi veri hanno il potere di portarci di colpo nel vero". Questo è, secondo Di Biase, il segreto di ogni pagina di giornale, di rivista o narrativa scritta dalla Ginzburg: raccontare la vita come tale, sua o degli altri, nel suo nascere e fluire, nel suo farsi piena di promesse e disfarsi di fronte al reale deludente e sempre disatteso.

Luigi Reina, in *Rimanelli e il "Sacro"*, commenta il concetto di sacro espresso dall'autore nel volumetto bi-

lingue *Dirige me Domine, Deus meus. Il defunto e noi. Dal piano rituale al lamento jazz*, nel quale si ritrova la meridionalità di un poeta "laicamente religioso", che rivela una costante tensione culturale verso il recupero del valore testimoniale delle pratiche rituali legate alla morte. Nasce da qui, secondo Reina, "il superamento del confine paesano e regionale e l'assimilazione tra musica funebre e spirituals, *bufu e work-songs*", che porterà l'autore ad esaltare uno dei grandi maestri del jazz, Harry Lang. Questo perché la vita, la morte, il suono, il canto e la parola rappresentano, per Rimanelli, un modo come un altro di fare poesia. L'idea del "sacro" dunque è un percorso letterario che trova la sua fede nella sacralità della poesia perché, conclude Reina, "un mondo senza poesia è un cimitero smesso, privo di anima".

In *La ricerca del padre: la narrativa di Sabino D'Acunto*, Sebastiano Martelli ha ricostruito gli aspetti salienti dell'attività letteraria dello scrittore fra autobiografismo, storia e memoria. La memoria, infatti, non è considerata dall'autore come nostalgia del passato, bensì come uno spazio privilegiato, dove tutte le contraddizioni dell'esistere possono ricomporsi sulla parola letteraria. Pertanto, secondo Martelli, "spetta alla parola, alla poesia farsi veicolo di quella memoria e trasformarla in ricerca di senso e di valore". Ed è sempre attraverso la parola che l'autore cerca di dare un senso alla sua ricerca del padre. Il racconto *Soltanto i ricordi* racchiude i due nuclei centrali della poetica di D'Acunto: il tema della memoria e quello della ricerca del padre.



Conclude Martelli: "Se nella poesia il primo ha una sua lunga durata ed una ininterrotta reincarnazione, è solo nel romanzo che il secondo, la ricerca del padre, trova uno svolgimento adeguato di cui il racconto in questione costituisce una sorta di proemio con una forte concentrazione poetica e simbolica".

Alberto Granese riscontra una forte valenza simbolica ed emotiva nella produzione letteraria di *Primo Levi: l'eroe e i mostri dell'immaginario tecnologico*. È assai probabile, infatti, che l'attività di Primo Levi risenta di alcune drammatiche esperienze vissute dall'autore, tra cui quella nell'inferno del *Lager*. Non stupisce, quindi, se in molte delle sue opere è possibile cogliere delle profonde analogie tra i personaggi inventati e la sua storia personale. In un certo senso, nota lo studioso, attraverso la "science-fiction", Levi non soltanto crea un *alter ego* al quale affida i suoi pensieri più reconditi, ma si pone come obiettivo anche quello di modificare la percezione che noi abbiamo del reale, "sì che questo non ci si presenti più come storico e finito, ma anche come immaginario e infinito". Pertanto, le *fabule* fantascientifiche di Levi, che si sviluppano tra ironica critica sociale ed il "regno" della tecnologia assoluta, danno l'idea di una scienza al servizio dell'uomo solo se essa non prende il sopravvento, altrimenti "il potere tecnologico potrebbe regalarci un nuovo *Lager*".

In *La neve di Auschwitz*, Rino Mele esemplifica il non detto e il silenzio dell'anima quale conditio sine qua per una poesia che, dopo Auschwitz, non esiste più: "dopo Auschwitz non c'è poesia", afferma Adorno, ed è vero se Auschwitz è tra "le più orribili stazio-

ni del viaggio dell'uomo". Lo studioso conclude: "il primo paradosso della poesia è la sua condizione di *non-testo*. Un secondo paradosso è la sua incapacità di raccontare senza raccontarsi". La sua piena completezza, dunque, è raggiunta solo quando la scrittura si libera del peso del raccontare e "si mostra come artificio, capace di rappresentare pur lasciando la scena vuota, perfetta nella sua nudità".

Chiude il volume un'ampia cronologia bibliografica di Michele Cataudella, curata da Milena Montanile, in cui sono indicati gli articoli nei quotidiani, le lezioni universitarie, i saggi e i volumi pubblicati dallo studioso dal 1941 ai nostri giorni.

Nel loro insieme, gli interventi ci forniscono un'ampia varietà di spunti critici e di approfondimenti utili per ulteriori letture e ricerche. In particolare, sottolinea Luigi Reina, l'omaggio che si è voluto tributare in questi "studi" costituisce l'ennesima attestazione di stima ed affetto per lo studioso Cataudella: "Una presenza assidua, fedele, generosa quanto discreta, mai ingombrante, come sanno gli allievi e i colleghi del Dipartimento per i quali ha sempre rappresentato, per il vigile equilibrio umano e culturale, una guida e un conforto nei tanti dubbi e nelle non rare delusioni".

Gerarda D'Amato

*Finali. Letteratura e teatro*, a cura di Beatrice Alfonzetti e Giulio Ferroni, Roma, Bulzoni, 2003.

Il volume (Quaderno «Studi (e testi) italiani», semestrale del Dipartimen-

to di italianistica e spettacolo dell'Università di Roma «La Sapienza») curato da Giulio Ferroni e Beatrice Alfonzetti, rappresenta un'attenta analisi critico-letteraria ai *finali* attraverso dieci saggi che ripercorrono, seguendo una linea cronologica, la storia della letteratura dal punto di vista della conclusione.

Le differenti prospettive di indagine intertestuale non intendono offrire una classificazione né una tipologia delle conclusioni di un'opera letteraria o teatrale, bensì vogliono mostrare le molteplici prospettive e le varie soluzioni raggiunte dagli autori stessi, diverse tra loro per ragioni che possono essere storiche, strutturali o esistenziali.

In questo senso Ferroni mette in evidenza, prima di tutto, il legame che intercorre tra i cominciamenti e i finali, gli *incipit* e gli *explicit*, quelli che Italo Calvino definisce «le zone di confine dell'opera letteraria», che si sviluppano seguendo varie direzioni, intrecciando i testi con ciò che sta loro intorno e proponendo «riflessioni che vanno al di là della letteratura e che solo la letteratura può esprimere».

Le riflessioni sui finali possono orientarsi verso due diversi punti di vista connessi tra loro: la conclusione della materia dell'opera, infatti, può essere analizzata sottolineando il suo approdo narrativo, tematico, concettuale o simbolico ma ci si può riferire anche soltanto alle formule e ai modi di conclusione.

La percezione che l'autore ha della fine della sua opera, del compimento o della sua negazione, fa sì che i diversi generi letterari si trovino a dover fare i conti con i finali in modi molteplici.

In teatro, ad esempio, la chiusura del testo ha una doppia funzione in quanto oltre a condurre a termine il tempo e lo spazio della finzione scenica, trasporta questa conclusione anche nella realtà manifestando la distanza tra il mondo rappresentato e lo spazio reale entro il quale la rappresentazione ha luogo, tra il personaggio e l'attore: ciò crea dei modi di chiusura che sono del tutto specifici dei testi drammatici, ma che nello stesso tempo rivelano il modo in cui l'autore e la cultura a cui esso appartiene, concepiscono la fine.

Analizzando alcune opere significative di Calvino, Ferroni ricorda come egli ritenesse la simmetria tra finale e inizio evidente su un piano teorico, ma non su un piano estetico, in quanto, mentre gli *incipit* memorabili sono in letteratura molto numerosi, i finali davvero originali sono abbastanza rari e la ragione deve essere ricercata nel fatto che l'opera letteraria sente il bisogno di manifestare tutta la sua energia nel momento dell'attacco. Calvino, quindi, oppone alle forme narrative tradizionali, quei romanzi che finiscono quando ogni proseguimento non potrebbe che ripetere ciò che è già stato rappresentato. Ferroni confronta il senso della fine che domina la vita naturale e che minaccia il compimento di ogni esperienza con le strategie dei finali che cercano, senza riuscirvi, di sfuggire a tale minaccia, giungendo alla conclusione che «sotto lo schermo dei finali più diversi, della loro euforia o della loro malinconia, si annida sempre un drammatico confronto con l'apocalissi, con l'insufficienza della parola e della scrittura».



I contributi degli autori presenti in questo volume intendono percorrere un sentiero di indagine che si sviluppa in senso cronologico oltre che critico. Un esempio è costituito dal saggio di Pasquale Stoppelli, il quale analizza *L'ultima scena della Mandragola* rivelando quanto essa sia una delle più imprevedibili e paradossali della commedia. Il classico «lieto fine» della commedia plautina, infatti, è qui completamente stravolto e quella che al principio si sviluppa come una rappresentazione profana nel corso delle vicende si trasforma lentamente in una grottesca cerimonia di purificazione. Il profano della relazione adulterina che lega Lucrezia e Ligurio viene sacralizzato con un matrimonio velatamente celebrato sotto lo sguardo benedicente del consorte e poi purificato da ogni elemento impuro da Fra' Timoteo, il quale usa le sacre scritture per giustificare la vicenda e godere del suo privilegio.

Il saggio di Beatrice Alfonzetti analizza dettagliatamente uno dei pregiudizi principali nello studio del finale di un'opera: la conclusione vista in termini di contenuto. Il «come va a finire», infatti, tende a prendere il sopravvento sul racconto stesso, identificandosi con lo scioglimento del nodo e non considerando le sequenze che trasportano le pagine o le scene verso quel finale. Spesso il finale non coincide esclusivamente con l'ultima scena e proprio per questo motivo, secondo Alfonzetti, fissare le sequenze che avviano la struttura del finale è da ritenersi un gesto critico. In un'opera drammaturgica, quindi, la struttura del finale è di estrema importanza e costi-

tuisce il banco di prova dell'abilità di scrittura di ogni autore. Nel corso delle sue analisi l'autrice del saggio *Finali tragici dal Cinquecento a Manzoni* ritiene che la scelta di privilegiare un finale rispetto ad un altro dipenda in larga parte da questioni antropologico-politiche, etico-religiose, scenico-teatrali. Per questo motivo l'analisi della tragedia procede seguendo due grandi strutture oppostive: racconto o visione della catastrofe; lieto fine e fine infausto. Più che da singole scelte i finali delle grandi opere letterarie e teatrali del Cinquecento fino a Manzoni dipendono da orientamenti propri della società coeva e dai processi storici. Anche la scelta del lieto fine, che non sempre porta al trionfo degli innocenti, è spesso legata a committenze di corte ed a implicazioni di carattere politico. Così nella *Judit* di Federigo Della Valle lo scioglimento del nodo non coincide soltanto con il taglio della testa di Oloforne ma, nelle scene seguenti, vengono proiettati significati di carattere politico-militare che devono essere legati al sostegno cortigiano per la politica espansionistica del ducato di Milano. Nel finale si condensano tutti i motivi che caratterizzano una tragedia; infatti, la studiosa offre una diversa tipologia di finale relativo alle varie epoche. Così mentre il finale *incipitario*, tipico della drammaturgia cinquecentesca, esprime, sotto forma di presagio, il destino di morte o l'avvicinarsi della guerra fin dal primo dialogo, come si può constatare dal primo coro della *Rosmunda*, quello *circolare* che appartiene alla società barocca, lega indissolubilmente la morte alla vita in quanto tra inizio e

fine nulla accade se non quanto era previsto. La tragedia del Settecento è caratterizzata, al contrario, dal finale *inaspettato* che, attraverso la drammaturgia della congiura, lascia lo spettatore senza fiato in seguito alle azioni coinvolgenti e sorprendenti che si sviluppano sulla scena. Da questo confronto emerge che, seppur con caratteristiche diverse, ciò che accomuna queste tre tipologie di finali è il dilemma sulla scelta tra il racconto o la visione della catastrofe e l'opposizione tra il suicidio e la morte violenta sulla scena. Sebbene verso la seconda metà del Seicento e soprattutto nella tragedia francese, l'ondata dei finali sanguinari subisca un brusco arresto, è in questo periodo che vengono fissate quelle norme le quali vietano il racconto di fatti orribili e la visione di sanguinarie catastrofi. Limiti che verranno superati di colpo nel secondo Settecento quando le morti violente torneranno sulla scena accompagnate dalle visioni delle «eroiche morti volontarie», espressione del più nobile fine della politica. Colui che segnerà una svolta in questo percorso sarà, senza dubbio, Manzoni attraverso la condanna radicale e durissima del suicidio sulla scena in nome di una moralità del teatro.

Il concetto di tragedia in quanto luogo in cui prende vita l'ossessione della morte è evidenziato da Valentina Gallo nel saggio *Finito e non finito nella tragedia del Cinquecento. Per una drammaturgia del commiato*. Attraverso l'indagine delle strutture che portano a un «depotenziamento della morte», l'autrice giunge a definire la scrittura teatrale del Cinquecento una «dramma-

turgia del commiato» in quanto la continua oscillazione tra il concetto di morte e quella del trapasso verso un altrove luminoso tende a trasformare l'idea della morte in un percorso inevitabile che i personaggi accettano e esorcizzano.

Anche il Metastasio, rivolge un'attenzione centrale al ruolo dei finali, come ben evidenzia l'analisi di Michela Sacco Messineo, fino ad assegnargli, rispetto al modello antico, un compito completamente rinnovato, in linea con gli ideali della civiltà settecentesca. Pur dichiarandosi fedele allo schema del teatro classico, al modello della tragedia luttuosa Metastasio oppone decisamente una soluzione risolutrice dei contrasti proponendo un teatro che tende ad accordare ed a conciliare armoniosamente la ragione con le passioni. È per questo, dunque, che la necessità del lieto fine diviene sempre più principio formale tipico della sua opera letteraria la quale sottolinea la coincidenza dei moti del cuore con una razionalità conciliatrice di ogni opposizione drammatica.

Proiettata sul motivo della fine è la *Vita* di Vittorio Alfieri che Silvia Tatti definisce nel suo saggio una scrittura postuma in quanto l'obiettivo dell'autore è di costruire un ritratto di sé da divulgare dopo la morte. Ciò che affiora da questo studio è il tentativo e la volontà dell'Alfieri di ricompattare un processo di disgregazione, che ha caratterizzato la prima parte della sua vita, con una virtù umana e letteraria che nel racconto di sé trova la sua conferma. Se la fine della *Vita* si può leggere, quindi, come il tentativo di raggiungere un punto d'incontro tra il personaggio ideale e l'autore che vuole



estendere il suo controllo sul futuro costruendosi un destino postumo, il disagio della fine è un aspetto che ossessiona Alessandro Manzoni nella realizzazione del romanzo *I Promessi Sposi*. Nel saggio *Il disincanto della fine*, Pino Fasano dimostra come, in mancanza di nuovi aspetti, Manzoni indugi sugli avvenimenti continuando a dialogare con i lettori e commentando la previsione del lieto fine come una difficoltà da espletare. La strategia del finale è, in questo caso, quella del suo allungamento artificioso, infatti, nelle ultime pagine del romanzo, vengono restaurate le scene di inizio e ripetute le sequenze degli eventi narrati nei primi capitoli fino al punto in cui Manzoni giunge a scaricare, in maniera autoironica, la responsabilità della fine sul lettore a cui è affidato il successo dell'impresa.

Uno spunto di riflessione interessante emerge dal saggio di Nino Borsellino che analizzando il finale della *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo, rifiuta la profezia apocalittica che sembra derivare dall'epilogo visionario su cui cala il sipario del romanzo. L'apocalisse è annunciata ma per essere negata dallo stesso Svevo che lontano da ogni schema distruttivo e catastrofico pronuncia il suo «sì» alla vita contro le utopie della purificazione.

La narrativa novecentesca si caratterizza per i finali «aperti» o, per meglio dire, «non finiti». Due grandi romanzi del Novecento: *Iguana* di Anna Maria Ortese e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda, analizzati rispettivamente nei saggi di Silvana Cirillo e Walter Pedullà, mostrano una conclusione accennata e subito negata che lascia al lettore una

sensazione di ambiguità e di incompiutezza. Se la Ortese costruisce un libro con più finali collocando la morte della protagonista nel capitolo che precede quello conclusivo, presentandola con una complessità tale da trasformarla più in un'allucinazione densa di enigmi che un finale reale, Gadda chiude il cerchio intorno al presunto colpevole del delitto lasciando uno spiraglio al dubbio con l'ultima parola del romanzo, quel «quasi» che conduce a una nuova interpretazione dei fatti.

Ciò che in questo volume emerge è il tentativo della critica moderna di privilegiare soprattutto lo studio dei finali oltre che degli *incipit*, puntando all'analisi di quella sequenza conclusiva in grado di spiegare e di giustificare, nelle opere letterarie, l'intera struttura del testo di appartenenza e il progetto complessivo che vi è sotteso. La fabula, quindi, andrebbe tutta considerata in funzione del finale in quanto l'inizio e la logica dinamica della parte centrale trovano nella formalizzazione conclusiva il loro profondo significato. E per sfuggire alla difficoltà di questa conclusione non si può che chiedere ausilio alla *Poetica* di Aristotele secondo il quale «il finale è ciò che di per sé per sua natura sta dopo un'altra cosa o necessariamente o perlopiù e dopo quello non c'è nient'altro».

Barbara D'Andria

FRANCESCO BRUNI, *L'italiano letterario nella storia*, Bologna, il Mulino, 2002.

La collana *Itinerari* della Casa editrice il Mulino di Bologna sta pubbli-

cando, nella sezione di *Linguistica* diretta da Francesco Bruni, dei contributi affidati a specialisti della Lingua italiana, che in un sistema universitario in cui la didattica è in trasformazione avvertono particolarmente il problema del dover rinnovare anche gli strumenti e i libri di testo, porgendo contenuti altamente scientifici ad un livello corretto ed efficace di divulgazione. In questo senso la serie di volumi progettata, concernenti appunto la Linguistica, è attentissima a questa nuova realtà.

Il libro propone una visione d'insieme dell'italiano letterario dal Trecento all'Ottocento, individuando nelle opere dei classici, e soprattutto in Dante, "padre dell'italiano", il luogo dove la ricerca di uno spazio linguistico unitario trovò una sua sistemazione e giusta definizione. La storia dell'italiano letterario è vista nel suo progressivo evolversi, ma riconducibile ad un unico tipo in una prospettiva di lunga durata. Il libro analizza l'evoluzione dell'italiano letterario, dalla sua nascita alle differenziazioni che man mano, nel corso dei secoli, si definiscono, fino a giungere ad identificare le tipologie originarie che ancora oggi è possibile riconoscere.

Punti di riferimento che costituiscono il filo conduttore del libro sono i grandi autori classici e le loro opere, da Dante, Petrarca, Boccaccio, fino a Manzoni e a Verga. L'autore prende in esame le opere dantesche più significative, dal *De vulgari eloquentia*, considerato testo fondamentale dell'invenzione dell'italiano letterario, a quei documenti che ancora oggi costitui-

scono linee guida imprescindibili per chi voglia avvicinarsi allo studio della letteratura in modo serio e critico.

Importante, ribadiamo, la visione d'insieme che l'autore vuole offrire ad un panorama letterario che, contemporaneamente, tiene conto di realtà geografiche, che individuano nell'Italia dell'epoca di Dante, frammentata politicamente, situazioni linguistiche completamente diverse dal Nord al Sud nella penisola italiana. Nel *De vulgari eloquentia*, infatti, Dante aveva definito geograficamente la penisola italiana e l'aveva divisa tenendo presente la cartografia dell'epoca che metteva in risalto determinati aspetti geomorfologici del territorio. Nonostante ciò Dante vi aveva trovato un'unità letteraria e poetica nell'identificazione di un volgare illustre, cardinale, aulico, curiale, privo di elementi di municipalità. Costante è il confronto tra la produzione in prosa e quella in poesia, ambito in cui la situazione appare più definita. Il riferimento più importante è il ms. Vaticano latino 3793, il canzoniere dell'antica poesia italiana, che assegna il primato a Giacomo da Lentini, ma che vede anche la presenza di autori toscani, responsabili di aver tramandato i poeti meridionali. Una sezione del libro è anche dedicata al rapporto tra il latino e la letteratura francese, provenzale e italiana, sottolineando i punti di forza che Dante riconosce, in ogni caso, a tutti e tre i tipi di letterature.

Lo studio dell'evoluzione della lingua prende in esame anche le differenze tra il fiorentino e l'italiano, partendo dall'idea di fondo che sicu-



mente l'italiano di base fiorentina diverrà poi lingua nazionale.

Un'altra sezione importante è dedicata ai luoghi di diffusione del volgare scritto e dell'italiano, quali la scuola, la Chiesa e gli ordini mendicanti dei domenicani e dei francescani, il mondo femminile, le cancellerie, la stampa e le accademie e le principali istituzioni che fungono da guida nella diffusione del volgare.

Il Rinascimento segna una vera e propria svolta, con il recupero della tradizione del Trecento che segna una restaurazione dell'antico, anche se in modo diverso nelle varie regioni della penisola, fino alle normalizzazioni teorizzate e attuate dal Bembo. I modelli di riferimento divengono il Petrarca lirico e il Boccaccio del *Decameron*, due autori che furono promossi a modelli non solo di stile, ma anche di lingua.

Nell'analisi dell'evoluzione della lingua letteraria, il discorso affronta la questione della lirica da una parte, con l'identificazione di una continuità nella tradizione da Dante a Leopardi, della narrativa dall'altra. In modo particolare viene analizzato il poema dantesco, la nascita dell'ottava rima fino all'*Orlando Furioso* dell'Ariosto, e l'endecasillabo; la nascita della novella.

Lo studio dell'evoluzione linguistica italiana si chiude con l'Unità d'Italia, quando importante diviene il riferimento alle idee manzoniane, di Isaia Ascoli e del Verga. Vengono identificati i tratti fondamentali e le differenziazioni tra i singoli autori: dalle idee del Manzoni, che indicava un vocabolario del linguaggio fiorentino vivente delle

classi colte come base fonetica, lessicale e grammaticale comune, che ne rappresentasse l'uso attuale, alla posizione di un grandissimo glottologo quale fu l'Ascoli, che prevedeva un'azione unificatrice più lenta e graduale, che tenesse conto delle diverse parlate regionali. La posizione dell'Ascoli risolse la secolare questione del problema dell'unità linguistica in Italia, sovvertendo la posizione manzoniana e proponendo l'idea di una lingua nazionale al di sopra di tutti i dialetti.

L'analisi giunge fino ad identificare altri tipi di "italiani", le varietà presenti ancor oggi nella nostra penisola, che sono quelli dell'italiano semicolto in cui l'oralità costituisce punto di partenza, l'italiano regionale e la diffusione dell'italiano fuori dall'Italia.

In definitiva il libro, agile e ben strutturato nella sua essenzialità scientifica, ci offre un panorama chiaro e penetrante di un percorso storico e letterario complicato, che riesce, attraverso il riferimento ai gangli vitali della storia letteraria-linguistica, che costituiscono il filo conduttore del percorso, a dare un quadro completo, non senza offrire spunti di riflessione, di approfondimento e di ricerca di prospettive didatticamente innovative e di livello rigoroso sul piano dei contenuti scientifici.

Fabiana Di Brazzà

CARLO FELICE COLUCCI, *La materia dei sogni*, Napoli, Edizione Lo Spazio, 2004.

In questa silloge si ritrovano i temi di fondo della poesia di Carlo Felice

Colucci: il sogno, la vertigine dell'*altro da sé*, il fantasma dell'*assenza*, il sentimento della caducità... Quasi tutta la raccolta de *La materia dei sogni* è in misurati endecasillabi; la parola è in simbiosi con l'immagine, in un'ottica «bioespressiva» e «bisensoriale» ed è necessario, rileva nella nota introduttiva l'autore, «guardare le poesie come quadri» e «leggere i quadri come se fossero poesie», in un «assolo a due voci». Il fantasma dell'artista, poeta, pittore o quant'altro, nasce dal bisogno di creare, quando il «suo mondo interiore va in frantumi»: «Un mondo che allora bisognerà sostituire con l'*altro nato dalla fantasia*». La poesia di Colucci interagisce con la scena onirica ed è la stessa *materia dei sogni* che attiva questo processo dinamico: dalle infinite contaminazioni: «Il buon senso ci avverte che le cose terrestri esistono ben poco e che la vera realtà è soltanto nei sogni». Il peso delle memorie e delle forti emozioni è placato dall'anestetico oblio; la denuncia del poeta veicola convesse specularità di una *non-vita*, che si delinea lungo il magico asse della poesia. Questo attraversamento rimuove la malinconia e la paura della morte: la maschera dell'*io* è messa a nudo da grumi visionari e da giochi combinatori che toccano il côté dell'irrazionale e delle associazioni analogiche, in un ritorno circolare di memorie, di suggestive evocazioni e di transiti interdetti... Il pensiero onirico è, per il poeta, come un voler «uscir di pena»; rompe gli argini e pervade la sua mente: «Ma quando sarà l'ora vestimi tu / di sogni, piano per non lacerarli, e in/bianco e nero sarà meglio sognare,

/ non rider troppo di quei fantasmi né / delle bambole in vetrina, i lustrini e / quanti pupi, quanti in sogno doppiati / d'amore, vestimi d'aria e d'inganni / la piccola vita spenta nel sonno, / vestimi tu d'ombre e di sogni d'oro». Il silenzio dell'interiorizzazione ferma la vita e il tempo in un *altrove* inconoscibile e insondabile; nel perimetro della coscienza si addensano fantasmagorie di breve durata, che appaiono e si dileguano come in un fotogramma. La logica di questo scenario inconscio, attraverso il ripiegamento introspettivo, amplia la coscienza del *sé* attraverso la realtà fantasmatica. L'attività fantastica del poeta surroga la *non-vita* e propizia l'appagamento con l'immaginario: l'*io* è fagocitato da questa diversione e, su questo versante, angoscia e *principio di piacere* sono indissolubilmente interagenti. La *non-vita*, nella poesia di Colucci, concreosce con questo travestimento onirico, tutto giocato sulla diade *vita/morte*, che, seguendo un percorso inconscio *bi-logico*, configura una diversa modalità dell'intenzionale. «La materia dei sogni» involve «la nostra piccola vita»: «Il paese che è nostro, non è più, / dove avevamo sognato nascere / vivere da uomini e morire un giorno / con tutti i sacramenti forse, forse, / e quante cose non sognammo allora, / credemmo, noi, sognare o non sognare, il / giorno che precede la festa, un sogno, / e i cancelli tutti aperti, sognare».

In questo gioco associativo delle immagini si disvela la sua *ars combinatoria*: il poeta chiuso in sé stesso, sogna elettivamente i fantasmi indecifrabili della propria vulnerabilità, fino alla dissolvenza della coscienza



dell'*io*, sotto il profilo psicodinamico. L'attività onirica, al di là del disincanto, diventa un momento euristico di conoscenza e di ri/cerca: «siamo non siamo, a recitare, / signori dei sogni a occhi aperti, / basta un sì, quel grumo di follia, / un'ombra, l'aquilone e siamo, /».

Nel sogno c'è il recupero del «tempo ritrovato» e il fantasma inconscio mette in disparte l'*io* del poeta, in cui l'alterità non è assolutamente il contrario dell'*io*, ma il proprio correlativo, con cui il chiasmo delle due scene psichiche interagenti si confrontano ininterrottamente. Nell'afasia dell'*essere* e in questa coscienza della caducità si consuma l'attesa del poeta: la transitorietà delle cose è al fondo della sua coscienza: nella ricerca di una ragione di vita e nelle «parole del silenzio», che richiamano l'inganno dell'*essere* e la sua interminabile attesa. Anche il linguaggio diventa mascheramento di questo stato d'animo, ogni unità dell'*essere* diventa *differenza*, *assenza*, *rinuncia*: dall'incontro / scontro tra eterno e tempo, la realtà inconscia sopravvive in questa scena onirica, dislocando, nel paradosso, la frammentazione, come dimensione autofondativa.

Il sogno ingloba in sé il reale; il pensiero e l'*essere* si identificano nella poesia colucciana; anche la *ratio* è ipostatizzata nell'inconscio e nella dimensione onirica. Si viene così a delineare una sorta di separazione tra l'*essere* e la conoscenza e il costante interrogativo sul significato ultimo delle cose che assedia «la serenità» del poeta. Piani disomogenei del reale si intersecano, emancipandosi dal tempo e trascendendo l'*essere*, in una contempla-

zione eidetica tutta direzionata in prospettiva onirica. L'indicibilità dell'*essere* si interrela al dolore e al sentimento della morte come liberazione; il tutto è visto come significato precategoriale, concettualmente intraducibile e incomunicabile: «Altre geometrie, mi spiegavi, così / diverse dall'*euclidea* dei tempi miei, / l'antico orologio della torre, sai, /». «Non illudiamoci, la storia è questa, / noi che spartimmo la maschera e il volto».

La riproduzione delle opere pittoriche di R. Barisani, A. De Stefano, C. Di Ruggiero, V. Guidi, G. Lombardo, Q. Martini, M. Persico, C. Rezzuti, T. Vaira, E. Waschimps tende, poi, a fondere parola e immagine, poesia muta della pittura e pittura «parlante» della poesia, diacronia e temporalità della letteratura e sincronia e spazialità delle arti visive. La comunicazione verbosiva mette insieme le due forme espressive in una valenza bisensoriale. Su questa linea, la vita è *come* il sogno e il sogno è *come* la vita; alla stessa conclusione perviene Schopenhauer, quando rileva: «Ogni individuo, ogni volto umano, ed il corso della vita, non sono altro che un breve sogno dell'infinito spirito della natura, della costante volontà alla vita».

Carlo Di Lieto

*Il paziente che mente. Psicoanalisi e malafede*, a cura di Mariagrazia Scarnecchia, Milano, Franco Angeli, 2004.

Questo testo, a cura di Mariagrazia Scarnecchia, prende in esame, attraverso

so attente ed accurate disamine, le diverse forme del *mentire* con numerosi riferimenti letterari e filosofici, costituendo «un utile strumento di riflessione», anche per i non addetti ai lavori psicoterapeutici. Il punto di partenza di questi scritti è il narcisismo; esso è caratterizzato da un ripiegamento sull'*io* della libido, sottratta ai suoi investimenti oggettuali. Freud scrive: «L'*io* va considerato come un grande serbatoio di libido da cui viene emanata la libido sugli oggetti, essendo comunque l'*io* sempre pronto ad assumere su di sé la libido che da questi rifluisce». Il paziente diventa un soggetto di un sistema difensivo e una maschera protettiva. *La menzogna* è un occultamento o una falsa riproduzione di fatti allo scopo di ricercare situazioni vantaggiose, per evitare situazioni difficili e per non recare danno a sé o ad altri.

Alfred Adler ha introdotto l'espressione «menzogna di vita», per indicare quegli autoinganni con cui molti compensano il loro complesso di inferiorità. Oreste Bellini, ne *La verità della bugia nella relazione in alcuni casi di anoressia*, prende in esame, nel primo saggio di questo volume, pazienti anoressiche, che falsano il loro incontro con il terapeuta, dicendo bugie e frustando il vero significato del processo terapeutico. Simile atteggiamento attiva la scissione tra l'area del corpo e quella della mente, come «gli attori che entrano in scena e portano una maschera, per non far scorgere il rossore sulla fronte», così come fa ognuno di noi, «nell'atto di entrare in scena nel teatro del mondo». Il percorso terapeutico permette di avere un

contatto diretto con un mondo interno conflittuale; l'aspetto emozionale del *sentire* deve contribuire a definire il bisogno di condivisione per relazionarsi con l'*altro da sé*. La *bugia* si relaziona, invece, con la scissione e vanifica le potenzialità trasformative della persona; la valenza comunicativa della bugia riporta al contesto di un mondo interno, per attivarne le valenze relazionali e trasformative.

Diventa una difesa delle parti profonde di sé doloranti e non integrate e un serbatoio del senso profondo di sofferenza e una forma rappresentativa di sé; il terapeuta ha la possibilità di entrare in questo mondo di totale onnipotenza. L'identità ha il suo fondamento non in un'entità sostanziale, che definiamo *io*, ma nella relazione che la memoria instaura con le impressioni continuamente mutevoli tra il presente e il passato. L'identità è una *costruzione della memoria*, che parte da una base filosofica e viene accolta dalla psicologia in ordine alla solidità o alla fragilità di questa costruzione. La *bugia* tende a diventare sistema di malafede e sulla funzione protettiva della malafede si sofferma il lavoro di Fulvio Voria come tentativo di difesa contro il fantasma psicotico.

Egli indaga sulla verità psichica, sospesa tra il vero *sé* e il falso *sé*, in *Bugia, malafede e frammentazione*. La *bugia* non è vista sotto il profilo moralistico, ma come un processo di dissociazione (Bion, 1967) o espressione di un «carattere», che permea di sé l'intera personalità (Baranger, 1990). La menzogna è sovradeterminata, perché è il prodotto di molti impulsi o conflitti: è un meccanismo che si correla alla *negazione* e alla *scissione*, ma non è sovrapponibile



ad esse. La letteratura psicoanalitica colloca questo «sistema» in un'area narcisistica, caratterizzata da una manipolazione dell'*altro* e quindi di sé stesso. La bugia è un disturbo dell'identità e la *malafede* si avvale della *scissione* e della *negazione* come meccanismi prevalenti; la fragilità di questi pazienti si relaziona con il proprio mondo interno attraverso un registro di tipo simbolico e psicologico. «La dissimulazione onesta» diventa un modo possibile per la sopravvivenza, confidando nella disponibilità di ascolto del terapeuta. Maria Paola Madonna pone Pirandello in epigrafe, al suo saggio, dal titolo: *Il dolore e la malafede. Il difficile cammino verso l'autenticità del sé*: «Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi [...] la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà...».

Il sistema della malafede è visto come un viluppo di situazioni che ricoprono la personalità dell'individuo nel suo insieme come modalità di rapporto con l'*altro*, ma, molto spesso, soprattutto con il proprio sé: «L'impressione controtransferale è che l'analizzando cerchi di ingannarsi e di ingannarci...». La distorsione si rivela nel contesto analitico nella stessa misura in cui esiste nella vita e nell'*io*: «è un disturbo dell'identità della persona»; è come se si raccontasse un inganno a sé e all'*altro*, stabilendo un sistema difensivo attraverso l'autoinganno. La *persona* come *maschera*, per C.G. Jung, è l'aspetto che l'individuo assume nelle relazioni sociali e nel rapporto con il mondo. Le varie maschere dell'*io* nascondono un sé ferito, che non può

inventarsi, se non con una costruzione mentale onnipotente. Il dolore mentale trova necessitante l'autoinganno; il sistema di un falso sé si struttura all'interno di una falsa costruzione di personalità, che sottende un'organizzazione difensiva narcisistica, in contrasto con ogni spinta vitale. Il sé autentico viene introiettato come estensione del sé: un funzionamento inconscio di identità duali in cui coesistono identità separate. L'attenta disamina di Angela Candela analizza la bugia nella letteratura psicoanalitica e la contestualizza in una visione complessiva quale manifestazione evolutiva dei processi di individuazione del sé. La bugia diventa per il terapeuta una dinamica transferale di accesso al mondo interno del paziente. Angela Candela, ne *La cura psicoanalitica contro le difese menzognere dalla depressione*, rileva che il mondo dell'arte esalta le manifestazioni dell'immaginario e del fantastico, come ad esempio, in *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante e ne *La decadenza della menzogna* di Oscar Wilde, in cui «la rivelazione finale è che la menzogna, il dire belle cose non vere, è il fine proprio dell'arte». Il bisogno di falsificazione del proprio sé è un meccanismo difensivo, che denuncia una necessità impellente di sicurezza. L'inattendibilità dei narratori e dei poeti è data dal fatto che ci presentano dei personaggi, per lo più inventati dalla loro fantasia, su un fondamento, talvolta, autobiografico.

Ogni narratore diventa inattendibile, perché attiva una dissonanza fra apparenza e realtà; l'opera di immaginazione fa interagire verità e menzo-

gna, perché ogni storia possa catturare il nostro interesse. La realizzazione allucinatoria del desiderio è la prima bugia che accompagna le angosce di individuazione-separazione: Angela Candela traccia una parabola sulle valenze evolutive della *bugia* da Freud a S. Ferenczi; essa può esser vista anche attraverso le libere associazioni, per dare un libero accesso all'inconscio.

Il rapporto terapeuta - paziente mira a consolidare una ricerca di autenticità contro le *menzogne vitali*, gli autoinganni, le illusioni, il non-esame di realtà. La bugia è una compensazione allucinatoria che dà *l'illusione del piacere*, come rileva finemente l'autrice. In questo studio, calzanti e sempre pertinenti, sono i rinvii letterari, da *Il Tartuffe* di Molière a *Il bugiardo* di Goldoni: un universo fantastico che rappresenta bene la bugia come nevrosi e come perversione patologica. La pervasività della menzogna manifesta un *falso sé*, che nasconde un vero *sé*, talvolta inaccettabile. La verità è sempre duale e nasce dall'esigenza di pensare e dal nostro modo di rappresentare. Marilena Morello, in *Barbablù e la malafede nei rapporti umani*, tratta, nel suo saggio, della malafede «inconsapevole» nella relazione amorosa, quando subentra, per nascondere la propria identità, «un'inconsapevole» intenzione «di ingannare se stesso e contemporaneamente l'oggetto». La malafede è un disturbo dell'identità, che maschera e traveste l'*io* con parti non integrate. *L'altro* diventa il testimone scomodo e come tale viene condannato al ruolo di persecutore. Lo sdoppiamento della personalità, inteso come disturbo dis-

sociativo, è dovuto, secondo K. Jaspers, al fatto che «due serie di processi psichici si sviluppano contemporaneamente l'una accanto all'altra, per cui si può parlare di due personalità, le quali vivono entrambe in maniera singolare, in modo che esistono da entrambe le parti rapporti di sentimenti che non si fondono con quelli dell'*altro*, ma rimangono estranei l'uno all'altro».

Anche in questa disamina interagiscono letteratura e psicoanalisi; i riferimenti letterari sono per il personaggio di *Barbablù* di Perrault e per il conte Comonor per *La leggenda di san Gilda*; entrambi i personaggi vivono in sé una profonda scissione, data da una scelta alienante. Questa *coscienza alternante*, secondo K. Jaspers, è una condizione di una «vita psichica distaccata, che si presenta con uno sviluppo così ricco che si crede di avere a che fare con un'altra personalità; però, una volta passato questo stato, la personalità normale non ne conserva alcun ricordo». Quello che si produce coscientemente, si dissocia dalla propria persona.

Alla base del narcisismo c'è l'onnipotenza e l'idealizzazione di *sé*, colte attraverso l'identificazione introiettiva e proiettiva dell'oggetto idealizzato. È inevitabile che nel momento in cui la fusione si incrina anche il rispecchiamento narcisistico si vanifica: ricercare il nucleo scisso comporta disorientamento, angoscia di separazione e di perdita. La seduzione, però, è una relazione collusiva che ricompone la scissione mediante il rapporto amoroso. La malafede non sempre è una manifestazione di un processo patologico, scrive Grazia Chianese, perché nell'adolescenza



te esiste un processo evolutivo per la definizione del sé. In *Aspetti della malafede in adolescenza: le identità «prese a prestito»*. *Esperienze di counselling*, Grazia Chianese analizza la malafede come un processo dai caratteri difensivi, che può attraversare fasi evolutive; rinvia all'onnipotenza, evocando il pensiero magico primitivo con un duplice inganno: verso se stessi e verso l'oggetto percepito come persecutore. Baranger e Sartre considerano la malafede come una fuga dall'angoscia, che parte dalla coscienza del nulla o dal disvelamento del meccanismo difensivo di «un'identità presa a prestito».

Il problema della malafede, secondo Egidio T. Errico, può esser visto come struttura e come funzione; l'ottica sartriana è quella della malafede sotto l'aspetto strutturale. Ne *La malafede tra struttura e funzione*, Egidio T. Errico esplora, partendo da una scena di corteggiamento di J.P. Sartre, l'atteggiamento della *malafede*. Chi agisce in malafede dice una menzogna a sé stesso e tesse un inganno verso il proprio interlocutore, occultando la verità. La malafede diventa una forma inevitabile dell'essere, un deragliamento dalla verità che si vuole nascondere; è, inoltre, una discrasia tra ciò che si dice e ciò che si fa; è in ognuno di noi, anche se non sempre ne siamo consapevoli. Va intesa in senso freudiano come ambiguità e contraddizione interiore, come una modalità del soggetto o «una malattia» dello stato disposizionale. È un modo di essere, uno stile di vita, assunto per necessità o per comodità, è anche una difesa dall'angoscia, perché annulla continuamente l'alterità, pur di sfuggire al dolore. È un rove-

sciamento di prospettiva ed una speculare visione dell'altro: una condotta prevalente per chi l'adopera «come scelta affettiva e di lavoro, per soffrirne o per goderne». Sulla fenomenologia della dissociazione insiste anche R.D. Laing, per lui la dissociazione non è altro che un'accentuata insicurezza ontologica comune a tutti gli uomini: «Anche in circostanze di vita ordinaria, un individuo può sentirsi più irreali che reale [...] differenziato in modo incerto e precario dal resto del mondo, così che la sua identità e la sua autonomia sono sempre in questione. Può mancargli la sensazione della continuità temporale; [...]. Si può sentire come impalpabile ... può sentire il suo *io* parzialmente disgiunto dal suo corpo».

Il testo è corredato da testimonianze cliniche, rendendo, in tal modo, vivo il contatto terapeuta-paziente, in un mondo in cui nessuno crede nell'altro. Talvolta, anche i terapeuti mentono per le stesse ragioni dei loro pazienti, per autoprottegersi da qualcosa che si affida comunque all'altro. È come se vivessimo in un eterno «paradiso di bugie», e non solo letterarie o psicologiche; è fuor di dubbio, inoltre, che mentono, senza saperlo, anche i poeti, gli scrittori e i filosofi...

Carlo Di Lieto

LORENZA ROCCO CARBONE, *Il silenzio... la parola*, Prefazione di Alberto Granese, Napoli, Guida Editore, 2005.

Lorenza Rocco Carbone, con questa silloge di scritti editi ed inediti, ha

raccolto la sua interessante produzione, interrogandosi sull'enigma della scrittura lungo un percorso iniziatico: dall'eloquente silenzio alla gravidanza della parola. La sua tensione verso l'*oltre* esplora il doppio come momento fondativo della creatività e disvela l'*altro* che è nella scrittura.

È un viaggio iniziatico che dal buio porta alla luce, dall'oscurità della coscienza alla conoscenza; la scrittura diventa un modo di essere e di esistere in una circolarità vitale. Questo percorso è una ricognizione sul significato della scrittura, per definire le occasioni che propiziano la sua magia, quando si è di fronte al miracolo della creazione, che nasce dal silenzio e dal ripiegamento su se stessi. Nel processo creativo si può cogliere il valore epistemico e l'universo dell'*altro*; la scrittura, rileva finemente l'autrice, riflette specularmente la vita; si scrive per comunicare e per educare alla creatività. Diventa addirittura salvifica, perché attiva un viaggio interiore di conoscenza e di metamorfosi. L'opera di Italo Calvino, ad esempio, rappresenta il laboratorio di *creative writing*, dove l'officina della parola è vista in tutta la sua gamma operativa: dal racconto breve alla favola allegorica, dal romanzo alle interviste immaginarie. La sua riflessione sulle ragioni della scrittura è volta all'ideazione di abili meccanismi narrativi, capaci di esibire anche «l'artificio» combinatorio come momento caratterizzante di conoscenza, per rivelare le segrete connessioni con il reale. Calvino è «uno scrittore problematico», che dà alla precarietà dell'esistenza «il valore della leggerezza» come re-

azione al peso del vivere; la *sfida al labirinto* parte da lui, egli paventa i pericoli della civiltà dell'immagine e in alternativa propone lo sviluppo dell'immaginazione come momento di analisi e di riflessione. Dal ripiegamento interiore all'atto creativo, la risonanza emozionale transita attraverso il mistero dell'*essere* e le intermittenze del cuore. La poesia conferma la sua attualità, nella *Lettera a un giovane del XX secolo* di Leopardi, nel profetizzare l'infelicità dell'uomo, dominato dal primato dell'economia e dall'utile. Il Leopardi auspica che «l'immaginazione tornerà in vigore, e le illusioni riprenderanno corpo e sostanza in una vita energica e nobile, [...] e la religione riacquisterà il suo credito: o questo mondo diverrà un serraglio di disperati, e forse anche un deserto». La densa espressività della parola, nel «pensiero poetante», passa attraverso la testimonianza di Ungaretti, di Luzi, di Giudici, di Loi; la poesia va ascoltata come una musica, e, come tale, può esser letta come una partitura musicale, perché le parole sono come i suoni. La lingua della poesia è una lingua figurata che parla per immagini, il poeta ri/crea continuamente la lingua, sfruttando le infinite risorse espressive della parola: una lingua polisemica che supera il rapporto parola-cosa e i parametri della comunicazione ordinaria. La scelta della parola, fortemente connotata, va al di là del significato comune e, come in una sorta di incantamento, la poesia è anche trasfigurazione analogica della realtà e trasposizione del linguaggio figurativo-pittorico in quello poetico, in una simbiotica connessione, di parola-immagine, musica-colore.



L'incontro con la parola poetica è dato anche dal valore evocativo del colore, in un rapporto di reciprocità: «ut pictura pöesis». Ne *I Cavalli lunari*, ultima silloge poetica di Giuseppe Bonaviri, vibra «nella forma stessa del poetare un cromatismo onirico, alla Chagall», rileva Carmine Di Biase, e una nuova modalità stilistica, «unica nel campo della poesia moderna, come forma, parola, linea pittorica, spazio musicale, allitterazione, rime fuori campo, assonanze, ossimori»: una proposta creativa, dove la poesia si interretra alla musica e alla pittura, pur nell'autonomia dei linguaggi, delle tecniche e dei registri espressivi. È la denuncia inconscia all'*homo faber* e al ritorno del paleolitico, che diventa addirittura materia vivente nelle tele di Bartolomeo Gatto. L'indagine di Lorenza Rocco Carbone analizza, poi, le diverse forme del narrare, cogliendo il bisogno diffuso di raccontare, soprattutto oggi che la narrazione è anche una modalità terapeutica per le discipline psicologiche. Anche questa necessità viene riproposta per il gusto di parlare e di ascoltare attraverso nuovi percorsi che stimolano l'immaginazione. Il narrare è, secondo Giuliano Gramigna, «il desiderio di raccontare il mondo» attraverso «un meccanismo di seduzione».

Anche la fiaba, secondo l'autrice, rappresenta una delle tante forme dell'«enigma della scrittura», per esaltare la funzione dell'immaginario e compensare desideri inappagati. Il fantastico, da Calvino a Bonaviri, è «una risposta ai bisogni simbolici dell'inconscio» e trasversalmente una lettura, in

tal senso, è possibile a partire dalle *Millevote e una notte* e *Pinocchio* a *Peter Pan*. Anche «il raccontarsi» attraverso il diario ha una sua specifica valenza, dallo *Zibaldone* di Leopardi al *Diario* di Anna Frank, per fermare il tempo e la memoria e per indagare sui misteri della vita e della realtà, sullo sfondo di una storia familiare. La parola scritta oltrepassa il silenzio anche nel dato autobiografico: ad esempio, nella scrittura di Dacia Maraini o nella forma epistolare di Petrarca, che affida «ai posteri» la forza del suo genio e della sua modernità, o di Leopardi e Kafka, che denunciano il conflitto generazionale tra genitori e figli. La *Lettera* viene affidata al *saggio*, come racconto critico di un secolo di letteratura, nelle *Lettere dal deserto* di Alberto Granese.

Un procedimento esegetico, acuto e di forte sensibilità critica, è reso attraverso la scrittura chiara e penetrante di Alberto Granese, sempre «attento alle ragioni del lettore». L'emozione della scrittura permea le *Lettere*, scritte in momenti nodali dell'esistenza, come quella di Francesco Grisi a Lorenza Rocco Carbone o la *Lettera d'amore a una ragazza di una volta* di Enzo Biagi oppure la *Lettera di una figlia*, in memoria di un padre esemplare. Anche l'intervista, come genere letterario, rompe il silenzio con «la parola parlata». Sul filo diretto con Raffaele La Capria si attiva la comunicazione tra il lettore e la pagina scritta, che, in sintonia, con lo spirito del laboratorio di scrittura creativa, ripropone la circolarità tra lettura-scrittura-riscrittura come motivo fondamentale del processo di invenzione-creazione.

Lorenza Rocco Carbone presenta, ne *La memoria tra recensione e saggio breve*, la monografia di Carmine Di Biase sull'opera di Giuseppe Bonaviri e l'articolo della stessa autrice sul primo romanzo di Alberto Asor Rosa. Carmine Di Biase, con la sua straordinaria capacità di esegeta, penetra nell'universo di Giuseppe Bonaviri alla scoperta dell'*oltre* e dell'inconoscibile, sul versante della circolarità dell'*essere*. In questo viaggio interiore, nel comune destino di morte, la fine della vita supera il politempo bonaviriano e la *tanatodimensione* non è intesa come ultimo approdo, ma come «incominciamento» verso l'*oltre*.

In questa monografia, l'opera intera dello scrittore siciliano è vista nella sua radialità e nei diversi percorsi di scrittura: il finito / l'infinito, la terra / il cosmo, l'io / l'universo. Il mistero della scrittura deflagra anche nella memoria, «perché la nostra identità risiede... nel racconto della nostra biografia» come nel libro di Rosa Montero: *La pazza di casa*. La sofferenza e la morte, infine, aprono un dibattito tra Aldo Masullo e Gennaro Matino, sul vuoto della perdita e sulla sofferenza umana, che incombono su tutti: il filosofo e il teologo si ritrovano d'accordo di fronte ad esperienze vitali di dolore, in un dialogo ininterrotto, che rompe il silenzio della sofferenza e il dramma della morte. «Se il rumore è la voce del mondo, il silenzio è l'arte dell'ascolto del nostro io più profondo».

«Il saggio critico, la recensione, l'articolo» sono «al centro di questa costruzione architettonica», rileva acuta-

mente Alberto Granese nella prefazione al volume, «un pilastro portante, un asse centrale: la scrittura enigma, l'iter dal silenzio alla parola». Questo testo di Lorenza Rocco Carbone calamiterà il piacere della lettura, perché è sorretto da un'intensa passione per la scrittura, che diventa, da un lato, comunicazione vera e, dall'altro, condizione privilegiata dello spirito.

Carlo Di Lieto

MARIO M. GABRIELE, *La parola negata (Rapporto sulla poesia a Napoli)*, Campobasso, Nuova Letteratura, 2004.

La poesia della seconda metà del XX secolo, in Campania, è stata ricca di nuovi fermenti e di autorevoli presenze e per l'originalità dei temi e per le proposte di sperimentazioni. *La parola negata (Rapporto sulla poesia a Napoli)* vuol dimostrare, ad onta del fenomeno delle *omissioni* e delle dimenticanze, che il quadro della poesia di questa regione è significativo e consistente. La città, scelta dall'autore, «ad alta densità poetica», è Napoli; ciò potenzia il convincimento che per troppe ragioni le esclusioni sono predeterminate da motivi di ordine storico-politico ad ampio spettro e questa è la causa di fondo che concorre alla poco *visibilità* degli autori campani e a «creare una brutale scissione degli "italiani" al di sopra ed al di sotto del 40° parallelo», anche se, «i guastatori di antologie», rileva Mario M. Gabriele, «continueranno a disinformarci in ogni caso, attraverso operazioni che nulla



hanno a che fare con il concetto di *stato poetico generale*. Mario M. Gabriele vuole ristabilire un percorso di verità e di equilibrio di quanto si sia prodotto a Napoli con i poeti che G. Zagarrò includeva in *Febbre furore e fiele* (Milano, Mursia, 1983), e che rimane fino ad oggi l'antologia «la più pertinente e la meno omissiva».

Su un versante di ricerca obiettiva, il curatore ha messo insieme non «l'ennesimo repertorio dei poeti napoletani» né un censimento, ma attraverso una scelta meticolosa e accurata, le voci più feconde della poesia di una regione, e Autori, che si sono interessati anche di sperimentazione e di poesia visiva, attraverso riviste, antologie, fino a creare proposte innovative di tipo strutturale. Un panorama poetico-culturale, che, nell'ambito degli studi del secondo Novecento, nonostante i pregiudizi e i separatismi dei gruppi editoriali del Nord, resiste nel tempo, e sarebbe giusto, rileva Mario M. Gabriele, «un discorso di riparazione critica ricondotto nell'alveo legittimo della realtà poetica, a dispetto dell'emarginazione cui è stata confinata la poesia napoletana e dei suoi poeti più rappresentativi». Attraverso quest'indagine attenta e rigorosa, vengono recuperati i nomi più significativi della poesia partenopea, una revisione storica che rimuove le cause che hanno prodotto la loro *invisibilità* nei repertori della poesia del Nord. Il volume è strutturato in più sezioni: la prima riguarda le *interviste*, che affrontano direttamente il problema delle *assenze*, nei Repertori della poesia italiana contemporanea, con i contributi di Carlo Fe-

lice Colucci, Franco Cavallo, G. Battista Nazzaro, Ciro Vitiello e Alessandro Carandente, che esprimono i loro autorevoli giudizi sulle antologie di «chiara marca separatista». La seconda sezione comprende un'antologia poetica con motivazioni critiche e con testi esemplificativi di Moriconi, Riccio, La Rocca, Colucci, Cavallo, Spagnuolo, Nazzaro, Martini, Piscopo, Capasso, Vitiello, Carandente, Ottonieri, Malecore, Li Vigni Galli. La terza ed ultima sezione include da un lungo saggio dal titolo: *Dalla tradizione al rinnovamento, allo sperimentalismo (trasgressivo)*, dove vengono segnalate le presenze di ventinove autori, per testimoniare la fervida ricchezza creativa di questa regione. Questo testo offre un panorama esauriente della produzione poetica e culturale della Campania nella seconda metà del Novecento con una scelta rigorosa e ben ponderata, tale da comprovare «le ingiuste estromissioni» da parte della «linea lombarda», senza far subentrare, per converso, «un'eventuale linea napoletana». Tra i poeti più significativi di quest'area geografica si distingue Alberto Mario Moriconi (1920) per il suo «vitalismo linguistico» e per la sua propensione ad «attualizzare gli eventi esterni, attraverso l'uso reiterato degli attacchi ludico-satirico-epigrammatici, sfocianti nel più generale senso critico della riflessione morale». «Un citaredo alla corte della poesia» con *Dibattito su amore* (Laterza, 1969), *Un carico di mercurio* (Laterza, 1975), *Decreto sui duelli* (Laterza, 1982). A giudizio unanime della critica, Moriconi costituisce un *unicum* nel panorama della poesia italiana del No-

vecento: «lirica, satirica, epica, drammatica». È proprio qui la sua originalità, nella varietà degli stili e dei generi letterari proposti in questi anni; la sua abituale ironia si riflette anche nel volume: *Il dente di Wels* (Pironti, 1995). È il consuntivo di una vita, dedicata all'arte. La sua poesia ha «un piglio sarcastico» e una «tale imprevedibilità di sortite e una così ricca fusione di temi seri e del loro rovesciamento, da poter esser considerato forse un caso unico», così Giuliano Manacorda su «Rinascita», il 13 marzo del 1970. Ne *Il dente di Wels e Io, Rapagnetta Gabriel e altre sorti*: «I versi sonori, scanditi e spezzati», «la feroce allegria, la visione lucida e senza alcun compiacimento, come nella trilogia laterziana, trovano, nell'impianto solido e durevole della creazione, la trasfigurazione poetica del reale, con immagini ariose ed alate». Nella poesia di Franco Riccio (1923) si rileva, invece, una scrittura poetica che è un'attenta valorizzazione della parola ben lontana dalle intrusioni metasperimentali e dalle contaminazioni plurilinguistiche; questa poesia tra autobiografismo ed espressionismo viene consegnata alla cifra del vissuto del codice esistenziale, i cui frammenti della vita interiore sono affidati al dolore e al grigiore della quotidianità: *Lacerazioni* (1989), *Parole per dirsi* (1994) e *Vita minore* (1999), sono queste le opere di Franco Riccio, pubblicate dalle Edizioni del Leone di Venezia. Tutta la sua produzione confluisce nel *Canzoniere* (2003), restituendo alla parola e al verso un *puntismo cromatico e figurativo*, caratterizzato da «un'inquietudine sottile» e da «una mobilità di-

namica» che trascorre dal cuore alla mente, attraverso la memoria e i ricordi. Con la poesia di Aristide La Rocca ci si avvicina ad un *milieu* classico, contrassegnato da un sorprendente connubio tra *fiction* e realtà nel *teatro di poesia*. Con *La casa nel sole* (Cappelli, 1969) e con *«I soli»* (Loffredo, 1971), La Rocca è vicino ai canoni di uno stile parasperimentale e simbolico; nel 1979, per le edizioni Hyria, vedono la luce *Dieci Frammenti*, che «riprendono sul piano formale le condensazioni drammaturgiche»: siamo di fronte ad un poeta che sa far interagire i segni della quotidianità e del passato con un'acuta introspezione e una dotta sensibilità. Con *L'amore randagio* (2000) e le più recenti *Scene bizantine-Teodora* (2001) viene recuperato il fascino del mondo classico e la realtà di una cultura sommersa. «Il costante lavoro sul significante» caratterizza la poesia di Carlo Felice Colucci, a cominciare da *La pagaia* (De Luca, 1967), rendendosi più evidente, in *Placebo*, «in una temperie stilistica di ironia tragica di sequenze oppositive e comportamentali verbali nel rispetto però delle forme linguistiche e del nucleo del sintagma», così Lanfranco Orsini, in «Otto-Novecento», *Tra poesia e prosa*, 1980, pervenendo, poi, con *Preghiera Occidentale* ad uno dei «documenti» poetici più rappresentativi degli anni Ottanta. La poesia di Colucci attraversa con «lo sguardo o il bisturi la tragicità della vita», per sondare il codice esistenziale; è una poesia fortemente antropocentrica, al di là di ogni considerazione metafisica.

La sua «centralità concettuale» par-



te da un impulso «psicoespressivo» fino a cogliere esiti di felice completezza ne *Il viaggio inutile* (2003). Carlo Felice Colucci ha al suo attivo una produzione, di alto livello, anche come narratore, a partire dagli anni Settanta: *La corsia* (1972), *I figli dell'arca* (1979), *I fuochi di Sant'Elmo* (1985), *Il gatto e il Rembrandt* (1993); egli fa parte di quella sparuta schiera di scrittori in *utroque* del nostro Novecento, che va da Palazzeschi a Bevilacqua e a pochissimi altri. Franco Cavallo, invece, è stato protagonista di un fervido attivismo culturale durante gli anni dello sperimentalismo neoavanguardista. Ha fondato nel 1972 la Rivista di poesia e teoria critica «Altri Termini», che ha diretto per circa un ventennio. Con questa Rivista, superando il «riflusso», egli ha cercato di dare un progetto nuovo per la risemantizzazione del testo e della parola e per una necessaria proposta di scrittura creativa di nuovi indirizzi sperimentali. Franco Cavallo parla di un'urgente necessità di «un ritorno alle origini della specie, al pensiero prelogico... per ricominciare tutto da capo, come se nulla (o quasi) fosse mai accaduto».

I suoi testi tra surrealismo e simbolo-mito sono contrassegnati da «bioritmi linguistici, pluricellulari ed espansivi», protesi verso «un apparato che non si chiude in formule monotematiche», pensiamo ad esempio a *Ziggurat* (1979) o all'*Alfabeto dei numeri* (1981) o alla silloge antologica *Nuvole e angoscia* (2001). Antonio Spagnuolo, con il suo vocabolario medico-scientifico, denuncia la dissonanza interiore dello scenario psichico,

direzionando la poesia verso l'*Oltre*. Questa «scrittura reticolare», aprendo a scenari inconsueti, con un ampio repertorio di procedimenti psicologici, diventa materia viva di un imperscrutabile universo psicoanalitico. La fitta produzione poetica di Spagnuolo affronta il *nonsense* della vita dentro il mistero delle cose; la loro dissolvente caducità determina il «male di vivere». Talvolta, l'ansia metafisica propizia il tempo dell'attesa tra illusione e assoluto, tra sogno e immaginazione: «io ti inseguirò» (venticinque poesie intorno alla Croce), 1999. G. Battista Nazzaro, fondatore della Rivista *ES*, attivo promotore di iniziative culturali, nel 1965, tenne presso la Galleria Guida la prima mostra di poesia-visiva in un momento di grande attenzione per le arti innovative e trasgressive.

Per Nazzaro la parola poetica può coesistere interattivamente con gli innesti grafici, spaziali e iconici ed essere un modello di mediazione figurativa. Egli si inserisce nella poesia dei nostri giorni con estrema riservatezza e con esiti apprezzabili, specialmente nell'ultimo volume dal titolo *Melusina*, 1997, con storie di vita e di morte, fino al dissolvimento nell'incantesimo. Con Stelio Maria Martini, i primi progetti sperimentali risalgono ai fascicoli di *Poiorama*, rassegna di poesia-visiva del 1965; ha pubblicato la prima antologia italiana di scrittura visiva: *Schemi-Documenti-sud*, nel 1962, realizzando un'interazione tra la parola e le altre forme fisiche, con una lunga serie di sperimentazioni, a fronte dei canoni tradizionali, «coniugando codici diversi e contaminando parola e immagine».

In questo laboratorio di ricerca, per un'arte plurisensoriale all'interno di strutture trasmutanti, il poeta, attraverso una «lettura appercettiva», fino a *Forma sostanziale* (2002), torna ad un suo spazio poetico con un'opera di ricognizione e di rientro dal timbro evocativo, che conferma «un gusto letterario vicino alla rappresentazione figurale della donna amata».

Ugo Piscopo, tra *coscienza* ed *evanescenza* dell'essere, tra mondo rurale e mondo industriale, sceglie spazi figurativi e psicologici tra il reale e il memoriale: *Catalepta* (1963), *Jetteratura* (1984). In un'area semantica diversa, è il volume *Quaderno a Ulpia* (2002); alla sua apprezzabile attività di poeta e di narratore, Ugo Piscopo ha prodotto pregevoli saggi di critica letteraria e d'arte, segnaliamo, in ordine cronologico, l'ultimo volume: *Massimo Bontempelli. Per una letteratura dalle pareti lisce* (2001).

Franco Capasso, redattore di *Oltranza*, espone il «negativo esistenziale», con un linguaggio «perlustrativo e psicoattivo», sull'inferno-quotidiano. In *Poesie del Fuoco* (2000), una poetica fatta di *congestioni e cogestioni tutte fallimentari*, con una sorta di *reportage* onirico-esistenziale, riordina le frammentazioni psicoespressive e il suo universo pluricellulare nell'ultimo volume dal titolo: *Miraggi* (2003). La poesia di Ciro Vitiello nasce in pieno clima di *Letteratura del Rifiuto*. Poeta e critico ha dato alle stampe numerosi volumi di poesia, l'ultimo in ordine cronologico: *La tenue armonia* (2003), oltre a vari testi di narrativa e volumi di critica. Ad indirizzarsi verso una poesia aperta a varie

soluzioni formali e lessicali è il poeta Alessandro Carandente, autore di diverse raccolte di versi, operatore culturale, direttore della Rivista «Secondo Tempo», traduttore. Nella poesia di Carandente dall'incalzante «surrealismo metaforico» «ci sono parole, c'è il senso, c'è un flusso continuo di immagini sorprendentemente teso, drammatico, acceso, che va oltre il gioco della ricerca analogica» (G. Battista Nazario), e con «un piacere puro in punta di lingua, affidati alla rotazione avvolgente di una ricorsività ritornellante con relativo aggancio interno allitterante» come nel recente volumetto *Bon Ton Bonsai Bonbon* (2001). In Tommaso Ottonieri, la poesia di ricerca trova in Italia uno dei più tenaci sperimentatori, nel connubio prosa/poesia, riciclaggi letterari, permutazioni, interferenze e trapianti verbali. Non trascurabile a Napoli è anche «la poesia femminile», punta di forza della rifrazione della soggettività in un vissuto crepuscolare, neoromantico e autoreferenziale. Da una campionatura abbastanza considerevole, Mario M. Gabriele ha segnalato più degli altri nomi, ugualmente significativi, due poetesse: Irene Maria Malecore e Rina Li Vigni Galli.

Carlo Di Lieto

*Il teatro a Napoli negli anni Novanta*, a cura di Edoardo Sant'Elia, Napoli, Pironti, 2004.

Il volume, curato da Edoardo Sant'Elia, presenta un interessante *iter* negli anni Novanta, attraverso luoghi e Compagnie, autori e poetiche, inter-



preti e linee di tendenza della civiltà teatrale napoletana, avvalendosi non soltanto degli strumenti della *critica*, ma anche di quelli della *testimonianza*. Sono, questi ultimi, elementi che attribuiscono al testo non i caratteri di un elenco di avvenimenti spettacolari, ma quelli di una sapiente ricerca collettanea esplicitamente rivolta al *contemporaneo* e “filtrata dalla consapevolezza di una antica tradizione”. Organicità e completezza caratterizzano questa “operazione”, prima della quale non esisteva, se non in brevi saggi, o qualche monografia, o in studi rivolti esclusivamente alla “nuova drammaturgia”, un volume su tutte le proposte del decennio appena trascorso. Il primo capitolo scaturisce da un puntuale esame bibliografico nonché da una ricognizione dei principali quotidiani e dei materiali messi a disposizione dai Teatri e dalle Compagnie. Il censimento storico-architettonico, proposto, nella prima parte di esso, da Paola Cinque e Stefania Maraucci, disegna una topografia degli spazi teatrali estesa al di là dei luoghi deputati, individuando nel “dialogo con la città” uno dei fattori caratterizzanti dell’ultimo decennio. L’opera di gruppi storici, di giovani personalità e di nuove formazioni, ha infatti eluso i margini del palcoscenico, ridisegnato la sintassi della recitazione per poi offrirsi, appropriandosi di strade, di piazze e monumenti, allo sguardo ravvicinato dello spettatore. È il caso di *Libera Scena Ensemble*, la Cooperativa teatrale di ricerca fondata a Napoli nel 1972 da Gennaro Vitiello e scivolata nell’anonimato dopo la scomparsa di quest’ultimo, che,

guidata dal 1995 da Renato Carpentieri, continua a percorrere le tappe della sua storia artistica: la poetica del “teatro mobile”, il lavoro laboratoriale, la drammaturgia europea, la storia dello spettacolo napoletano ed il dramma didattico. Per non dimenticare l’officina *Teatri Uniti* (nata dalla fusione di *Falso Movimento* di Martone, *Teatro Studio* di Servillo e *Teatro dei Mutamenti* di Neiwiller), la cui attenzione per gli elementi costitutivi del teatro occidentale, la dialettica fra arti visive ed il confronto con la tradizione, ne configura l’identità; né il lavoro della Compagnia di Enzo Moscato, della Cooperativa *Gli Ipocriti*, fino alle punte dell’ultima generazione, da *Rossofizziano* a *Libera Mente*, per citare qualche esempio rilevante, la cui storia, come sottolinea Paola Cinque, “somiglia alla cronaca di un evento annunciato da una serie di segnali”. In primo luogo, l’esistenza di una realtà produttiva e drammaturgica che ha portato, tra gli anni Ottanta e Novanta, Napoli ai vertici della scena nazionale; infine, il moltiplicarsi degli spazi e la presenza sul territorio di accademie e laboratori d’indubbia valenza formativa. Nella struttura del primo capitolo, la prima parte si occupa, dunque, anche di questi percorsi, nati su basi diverse e campi d’interesse specifici, importanti, almeno quanto le poetiche, nel disegnare il tessuto teatrale degli anni Novanta. A conclusione di esso, la parte seconda è viceversa destinata ai generi e agli autori, a cominciare dalla tradizione eduardiana e viviana per poi procedere a ritroso, da Scarpetta a Petito, fino ad arrivare al recupero di un repertorio fiabesco ed

antropologico datato Sei-Settecento. Se è vero che negli anni Ottanta-Novanta Napoli ha prodotto un'invidiabile drammaturgia, pensiamo a Ruccello, Moscato, Silvestri, Santanelli, Cappuccio, Calvino, è altrettanto vero che in parallelo e trasversalmente non si è comunque smarrita la traccia di una indiscutibile eredità, in rapporto alla quale la scena napoletana di questi anni si è posta sia in termini di riproposizione, che di riscoperta e riconsiderazione. Indicativo, in quest'ultimo senso, è il lavoro di Roberto De Simone, Peppe Barra, Leo De Berardinis.

I tre saggi successivi, che compongono il secondo capitolo del volume, indagano il rapporto fra il teatro ed altri linguaggi, come il cinema, la letteratura e la musica. Pasquale Iaccio, in *Cinema e teatro. Un secolo di destini paralleli*, affronta, sorretto da una bibliografia in argomento abbastanza ricca, le vicende novecentesche dello spettacolo partenopeo, sospese tra le immagini e la scena. A Napoli più che altrove. Certamente decisivi furono gli apporti dati dal teatro per il rilancio dell'industria cinematografica. Non c'è alcun dubbio infatti che l'impronta iniziale del giovane cinema napoletano risentì in modo evidente di una lunga tradizione teatrale, musicale ed espressiva particolarmente ricca. Buona parte dei film prodotti negli anni Dieci e Venti sono frutto di un'osmosi tra diversi generi della tradizione partenopea, sia ai livelli del teatro di punta, basti pensare ai De Filippo, a Totò, a Nino Taranto, sia ai livelli più "popolari" come la *sceneggiata*. Quest'ultimo, in particolare, è un genere che ha re-

sistito per tutto il Novecento, fino ad arrivare ai giorni nostri attraverso le proposte di Mario Merola e Nino D'Angelo. Numerosi sono gli esempi presenti in questo saggio, ma, con particolare evidenza, si cita *Carosello Napoletano* come la vera perla del connubio tra cinema e teatro nel secondo dopoguerra. In esso confluiva, afferma Pasquale Iaccio, "il condensato di una lunghissima tradizione teatrale, musicale, coreografica e spettacolare in cui cultura di vertice e cultura popolare, musica colta e canzone tradizionale, immagine letteraria e realtà antropologica, concorrevano a rappresentare una sintesi al più alto livello delle potenzialità espressive della napoletanità". Dopo quasi cento anni di percorso comune, il teatro ed il cinema "napoletani", sia in rapporto di competizione, sia di reciproco scambio, continuano, grazie anche alla presenza della televisione, a percorrere un destino parallelo.

Si prosegue con *Letteratura e teatro. Poesia della scena* di Matteo D'Ambrosio, il quale, dopo aver definito l'espressione "teatro di poesia" ("esperienza che delle due arti propone una radicale ridefinizione, fino ai limiti del superamento e dell'indistinzione"), si sofferma sui rapporti che con la poesia intrattengono le esperienze di Antonio Neiwiller ed Enzo Moscato. Per produrre un evento che catturi ed esprima il senso delle immagini attivate dalla poesia, Neiwiller pensa ad un "teatro non teatro", ad un teatro cioè che non ha bisogno dei suoi apparati tradizionali, ma della loro destrutturazione. Per quel che riguarda Enzo Moscato, è la voce, rappresentazione maggiormente compiuta del-



la poesia, a spingere il teatro verso altri linguaggi. Il teatro di Moscato è un “teatro delle voci” piuttosto che “delle scritture”, per questo è spesso vicino al “canto”.

Girolamo De Simone, infine, nel suo *Musica e teatro. Il senso ritrovato*, completa l'indagine trasversale presente nel volume, analizzando il mutamento della percezione estetica prodotto nella nostra epoca dallo sviluppo tecnico e creativo dei nuovi media.

Il ruolo della *testimonianza*, che conclude definitivamente il testo di Sant'Elia, è affidato agli “addetti ai lavori”. Drammaturghi, critici, artisti, operatori del settore (tra questi Laura Angiulli, Giulio Baffi, Carlo Cerciello, Stefano De Stefano, Manlio Santanelli, Enzo Moscato), hanno risposto ad alcuni interrogativi che “ogni linguaggio artistico, ogni strumento di comunicazione dovrebbe porsi”; in particolare, quanto incide e cosa racconta, oggi, il teatro a Napoli ed, inoltre, quali categorie critico-estetiche lo definiscono. Le riflessioni, raccolte da Paola de Ciuceis, rivelano le diversità irriducibili di un panorama animato proprio dalle sue contraddizioni.

Vincenzo Albano

*Teatri nella Rete. Testualità ed ipertestualità della letteratura teatrale*, a cura di Antonia Lezza, Quaderni del Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo, Università degli Studi di Salerno, 2005.

Antonia Lezza – docente di Letteratura italiana e Letteratura teatrale ita-

liana presso la facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Salerno – ha curato ed introdotto il volume *Teatri nella Rete*, che fa parte dei quaderni del Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo della suddetta Università. Si tratta di una raccolta di saggi scritti con grande chiarezza ed incisività grazie ad un lessico scientifico e mai contorto.

Questa raccolta di saggi intende rilevare e sottolineare la forte relazione tra testo ed ipertesto, idea nata in occasione dell'incontro svoltosi il 29 Novembre 2002 all'Università di Salerno.

La Lezza affronta primariamente, e direi propedeuticamente, il rapporto tra parola scritta e parola recitata, e lo fa filtrando l'osservazione di Franca Angelini che vede in Pier Paolo Pasolini l'esempio *optimum* della continuità e coerenza tra i due poli. Quello di Pasolini è in effetti un teatro di ‘parola’, senza smagliature tra il testo, accuratamente scritto in forma letteraria, e la sua recitazione che dalla letterarietà non vede sottrarsi alcuna potenzialità recitativa.

Spesso ci troviamo immersi nella *querelle* su cosa deve essere primario tra il testo (come voleva Goldoni) e la sua rappresentazione che assume maggiore importanza soprattutto negli attori-autori.

Franca Angelini è del parere che queste distinzioni sono spesso fondate su pregiudizi in quanto ci sono diversi esempi di attori-autori che scrivono per recitare, conservando, nei loro testi, le peculiarità che hanno reso celebre la Letteratura Teatrale. Tra questi figura lo stesso Dario Fo che, lungi

dall'essere un mero imitatore dell'attore-improvvisatore della Commedia dell'Arte, struttura i propri testi in una maniera 'aperta' e cioè suscettibile di variazioni. Beatrice Alfonzetti, in proposito, sottolinea la contraddizione presente nel giudizio del Taffon sul testo di Fo (nella fattispecie *Mistero Buffo*), laddove l'assenza di una classica 'chiusura' non equivale ad un'anti-letterarietà, tanto più che lo stesso Taffon ha compiuto numerosi studi linguistico-letterari sul testo stesso. Studi giustificati da un tessuto testuale che si presenta 'polifonico' e polisemico, linguisticamente e ritmicamente incalzante e imprevedibile, tanto da poter essere considerato un capolavoro letterario prima ancora che teatrale.

Il saggio di Carlo Alberto Madrignani ci informa del tormentato rapporto che il Verga ebbe con lo scritto *Dal tuo al mio*, opera nata per il teatro ma poi ritenuta dallo scrittore inadatta alla messa in scena e quindi riproposta in forma di romanzo, con caratteristiche tipiche della narrativa di Verga (le tematiche geo-storiche della Sicilia e l'impostazione verista *in primis*).

Per entrare nel cuore del problema ritengo fondamentale il saggio di Franco Vazzoler: *Recitare Alfieri: Appunti su Gassman (Oreste), Volontè (David), Randone (Saul)*. Gassman interpreta il personaggio alfieriano compiendo uno studio musicale sul testo da recitare. Quest'idea di 'partitura' avvicina l'attore al melodramma romantico.

Volontè recita 'David' con altrettanta attenzione lirica, laddove l'enjambement si pone, però, come prosecuzione di un

verso che non può rientrare in una 'battuta' musicalmente intesa. Si tratta di una manifestazione di irriducibilità testuale che si discosta dalla 'partitura' creata da Gassman.

Mantenendo fedeltà al testo alfieriano, ma rinunciando all'impostazione lirica, è l'interpretazione del *Saul* di Randone, che preferisce una forma più prosastica rispetto a quella del Gassman e del Volontè.

Passiamo ad esaminare il rapporto tra testo teatrale e testo multimediale, un connubio che la Lezza ritiene in grado di porsi come antidoto all'analfabetizzazione teatrale contemporanea.

Il teatro contemporaneo necessita di nuovi lettori anche perché ciò può innescare un processo di valorizzazione del patrimonio scrittoria nostrano. In proposito la Angelini – parafrasando Jakobson che definì la sua generazione come "generazione che ha dissipato i suoi poeti" – giustamente definisce la nostra generazione come dissipatrice di autori teatrali. A documentare le difficoltà degli autori teatrali è Paola Trivero, che ci parla dell'esperienza di Valeria Moretti, la quale sente doppiamente la difficoltà di emergere – nonostante l'indubbia qualità – sui palcoscenici italiani; la prima difficoltà è legata alle leggi di mercato che soffocano e bruciano i nuovi autori; la seconda è determinata dall'essere un'autrice, non solo una donna che scrive ma, tra l'altro, una donna che scrive di donne. Ciò che manca è dunque la cultura teatrale, che, per essere divulgata, ha bisogno di strumenti forti come la Rete: essa rende le informa-



zioni accessibili a tutti servendosi di svariati elementi di diffusione (dalla mailing-list al motore di ricerca) ed ha la possibilità di incamerare e distribuire dati quantitativamente notevoli (biblioteche digitali, links, banche dati, schede di approfondimento, etc.). Queste potenzialità sono state già in parte sfruttate e sperimentate; Gianfranco Crupi non manca di sottolineare come la *Bib.it* (Biblioteca Italiana Digitale) sia oggi un punto di riferimento per qualsivoglia studio italianistico.

Per quanto riguarda i siti, partendo dall'esempio del periodico on-line "RomaEuropaNews", è stato creato dalla stessa professoressa Lezza il sito *Teatro Napoletano* ([www.teatro.unisa.it](http://www.teatro.unisa.it)).

Scrivere la Lezza: "Nella Homepage compaiono i nomi degli autori, in questione. Infatti sotto la denominazione 'testi on-line' compaiono raccolte di testi in forma ipertestuale con appendici di notizie varie, dalla biografia del drammaturgo al panorama culturale della sua epoca".

Quanto alla multimedialità come 'luogo del teatro' mi sembra particolarmente interessante il saggio di Nunzia Acanfora, che individua nella

multimedialità il sito della più grande aspirazione del teatro fin dalle sue origini: realizzare l'Arte Totale.

Il teatro, così come la multimedialità, può infatti incorporare e sintetizzare le diverse espressioni artistiche: dal ballo alla musica, dalla pittura alla letteratura.

Ed è da questa premessa che si può dedurre che il teatro e la Rete non sono inconciliabili, ma sono, per certi versi, addirittura affini. Gian Paolo Renello, nel saggio *Iperstualizzare il teatro, teatralizzare l'ipertesto* ci dice che l'ipertesto è un qualcosa che è sempre esistito fin dagli albori della letteratura. Che cos'è infatti una metafora se non un qualcosa che rimanda ad altro?

Mi sembra dunque che il testo *Teatri nella Rete* dia una visione completa dei motivi per i quali vale la pena servirsi di Internet anche per divulgare il teatro: non a caso nel sito [www.teatro.unisa.it](http://www.teatro.unisa.it) vi sono collegamenti a riviste teatrali, archivi, gallerie di immagini e biografie dei grandi autori partenopei. In calce al testo esaminato figura inoltre una ricca bibliografia curata da Nunzia Acanfora.

Luigi Di Donato

## FORUM ITALICUM

Volume 38, No. 2, Fall 2004

ISSN 0014-5858

## CONTENTS

**Articles:**Isabella Bertoletti, *On Meandering Paths Without a Map: Petrarch's Pursuit of a Safe Haven.*Julia M. Cozzarelli, *Love and Destruction in the Decameron: Cimone and Calandrino.*Michael Farina, *Tasso's Fifty Conclusions about Love: An Introduction.*Marcella Salvi, *"Il solito è sempre quello, l'insolito è più nuovo": "Li buffoni" e le prostitute di Margherita Costa fra tradizione e innovazione.*Stefano Cracolici, *La luna che uccide: l'espressionismo di La guardia alla luna di Massimo Bontempelli.*Luigi Paglia, *Le transizioni nel tempo, nello spazio e dal grido all'ultragrido: lettura del Dolore di Ungaretti.*Mario Moroni, *La strategia della "cornice" nel Decameron di Pier Paolo Pasolini.*Alessandra Gabelli, *Un luogo di Firenze: via del Corno nella vita e nell'opera di Vasco Pratolini.***Prose**Giuse Rimanelli, *Confiteor ovvero "Il romanzo del Molise dal 2000 al 1000".***Notes**Anne Milano Appel, *New Italian Narrative: The Under 30 Generation of "Gli intemperanti".*Alberto Virgilio, *Rileggendo I promessi sposi.*Margherita Lecco, *Bruto di Bretagna e Andrea Cappellano. Analisi delle fonti e considerazioni comparative su un "Cantare" del XIV secolo.***Translations**Cosetta Gaudenzi, *Carolina Invernizio's Punishment.*Michael Farina, *Tasso's Fifty Conclusions About Love.*Simon Carnell, Erica Segre, *Fables of the dictatorship by Leonardo Sciascia.***Review article**Rocco Capozzi, *Love Flames and Memorabilia in Eco's La misteriosa fiamma della regina Loana.*



ALBERTO GRANESE

## Le stelle erranti

*Manieristi e moderni nella letteratura italiana*

ROSA TROIANO

## Dialetti scritti e descritti

*Studi di dialettologia e di letteratura*

ROSA GIULIO

## Tempo dell'inquisizione tempo dell'ascesi

*Spiritualità religiosa e forme letterarie dal Tasso al Settecento*

EDISUD SALERNO

Via Leopoldo Cassese, 26 - 84100 Salerno  
tel. e fax 089 220 899 e-mail: [edisud@fiscalinet.it](mailto:edisud@fiscalinet.it)

## SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

*Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di Gian Mario Anselmi, Keir Elam, Giorgio Forni, Davide Monda. Con pagine di Roberto Roversi e Martin Rueff, Milano, RCS Libri, 2004.

È una corposa antologia di lirici italiani e stranieri del Cinquecento, per lo più petrarchisti o poeti in qualche modo debitori del Petrarca, “maestro autentico del sapere europeo”, come lo dichiarano i curatori in apertura dell’ampia introduzione intitolata *L’eredità di Petrarca*. La parte prima, di G. M. Anselmi e G. Forni, reca un’ampia scelta antologica di testi di autori di varie regioni d’Italia, esponenti di diversi esiti della lirica volgare; nutrita la sezione dedicata alle poetesse. Nella seconda parte, per cura di K. Elam e D. Monda, è dato ampio spazio ai *petrarchismi europei*, con scelte di testi e relativa traduzione di autori francesi, spagnoli, portoghesi, inglesi. Completa la raccolta la sezione curata da Federico Cinti: *Il petrarchismo neolatino fuori d’Italia. Seguendo, variando e tradendo il Petrarca*, con componimenti in latino (traduzione a fronte) di poeti di diversa provenienza europea. In chiusura è un utile apparato di indici (incipitario compreso). Essenziali ed aggiornate le bibliografie a corredo di ogni sezione. (Angelo Cardillo)

FRANCESCO SBERLATI, *L’ambiguo primato. L’Europa e il Rinascimento italiano*, Roma, Carocci, 2004.

Il volume consta di saggi volti ad illustrare vari aspetti del Rinascimento europeo in relazione a quello nostrano. Nel capitolo di apertura *L’Europa guarda all’Italia. Gli osservatori stranieri* l’autore riassume il punto di vista di coloro che hanno guardato all’Italia da fuori; segue una disamina storico-politica sulle corti italiane e l’Europa nel XVI secolo, con puntuali riferimenti alle caratterizzazioni ideologiche dei singoli paesi ed ai testi più rappresentativi. Tre capitoli sono rispettivamente dedicati allo studio della grammatica, della retorica ed in particolare all’insegnamento dell’italiano all’estero; all’editoria del nostro paese ed a quella europea; alla circolazione dei classici in ambito straniero. Seguono capitoli sulla storiografia e sul pensiero politico, su scienza e filosofia, su musica e melodramma. Molto interessante lo studio dedicato ai paesi dell’Est. Ricco l’apparato di note a corredo; aggiornata ed esauriente la bibliografia. (A.C.)



DANTE ALIGHIERI, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.

Questo libro aggiunge una tessera preziosa allo studio dell'opera di Dante nell'epoca del "dopo-Contini", come ama scrivere l'autore all'inizio della *Introduzione* al volume. Il commento integrale delle *Rime* segue il testo stabilito nel 2002 per la Società Dantesca Italiana e si ricollega a tre tappe fondamentali relative allo stesso argomento: il lavoro di Contini (1939), di Barbi-Maggini-Pernicone (1956 e 1969) e Foster-Boyde (1967). I testi, estesi anche a quelli dei corrispondenti di Dante, sono disposti secondo "un nuovo ordinamento come rappresentativo dei termini e della diffusione dell'opera dantesca", da quelli considerati "prime prove", fino alla produzione risalente ai tempi dell'esilio. Bibliografia, rimario, glossario ed indice degli autori corredano questo strumento fondamentale di filologia ed ermeneutica che offre un contributo di alto valore alla conoscenza di Dante. (A.C.)

FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, voll. I e II, Torino, Einaudi, 2005.

Monumentale lavoro di ricerca condotta con l'acribia del filologo e l'esperienza dell'esegeta maturata in anni ed anni di frequentazione del testo petrarchesco, questo prezioso commento della Bettarini, ricco di riferimenti testuali, di esaustivi apparati esplicativi, di erudite note linguistiche, segna una tappa importante nello studio del *Canzoniere*. Nel libro sono ripercorse attraverso puntuali commenti ai testi le vicende umane e poetiche di Petrarca, legate in una trama che si snoda lungo tutto l'arco della vita e dell'opera del poeta. Risultano, così, esplorati i temi ricorrenti: i diversi amori che vanno "dall'Eros all'amicizia, alla passione civile, al gusto per l'invettiva, fino all'amore per la Filosofia e la Sapienza". I volumi si aprono, nell'ordine, con una introduzione nella quale la studiosa dà conto del metodo seguito nel condurre l'opera e degli strumenti bibliografici di riferimento; al commento dei testi seguono indici dei luoghi petrarcheschi, dei nomi e delle opere. (A.C.)

## LIBRI RICEVUTI

- AA.VV., *Dall'utopia all'utopismo. Percorsi tematici*, a cura di Vita Fortunati, Raymond Trousson, Adriana Corrado, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa - CUEN, 2003.
- AA.VV., *San Fele: note storiche di vita sociale e politica dalle origini al brigantaggio post-unitario*, Istituto Comprensivo di San Fele, Scuola Media "G. Faggella", 2003.
- AA.VV., *Erudizione e storiografia settecentesche in Liguria*, Atti del Convegno (Genova, 14-15 novembre 2003), a cura di Carlo Bitossi, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2004.
- AA.VV., *Racconti del mondo. Narrazioni, saggi e memorie delle migrazioni*, a cura di Emilio Frazina, Premio "Pietro Conti", Quinta edizione, Verona, Cierre Edizioni, 2004.
- AA.VV., *Storia della Università di Salerno*, vol. I, *Dall'età antica all'età moderna*, a cura di Aurelio Musi e Massimo Oldoni; vol. II, *L'età contemporanea*, a cura di Aurelio Musi, Salerno, Arti Grafiche Boccia, 2004.
- AA.VV., *Italia-España-Europa: Literaturas Comparadas, Tradiciones y Traduciones*, XI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Italianistas, Universidad de Sevilla-Arcibel Editores, 2005.
- AA.VV., *Habere Artem* vol. IX, Roma, Aletti Editore, 2005.
- ACAMPORA ANGELO, *Luisella Viviani. Centoventi anni dalla nascita*, Castellammare di Stabia, Nicola Longobardi Editore, 2005.
- ANGELINI FRANCA, *Rasoi. Teatri napoletani del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
- ANGIULI LINO, *Varietà (poesie)*, Prefazione di Giuseppe Rosato, Bari, Malavoglia, 2005.
- ANGLANI BARTOLO, *"Il dissotto delle carte". Sociabilità, sentimenti e politica tra i Verri e Beccaria*, Milano, Franco Angeli, 2004.
- ANNUNZIATA PANTALEONE (a cura di), *La biblioteca della Fondazione Piovani. La collectio vichiana*, Introduzione di Fabrizio Lomonaco, Presentazione di Fulvio Tessitore, Napoli, Liguori, 2005.
- «ANTEREM», Rivista di ricerca letteraria, n. 69, 2004.
- BARSAOTTI ANNA, *Eduardo*, Torino, Einaudi, 2003 con videocassetta.
- BASSI ROMANA, *Canoni di mitologia. Materiali per lo studio delle fonti vichiane*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.
- BASSI ROMANA, *Favole vere e severe. Sulla fondazione antropologica del mito nell'opera vichiana*, Prefazione di Andrea Battistini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.
- BERTONCINI GIANCARLO, *"Una bella invenzione": Giuseppe Montani e il romanzo storico*, Napoli, Liguori editore, 2004.



- BONER EDOARDO GIACOMO, *Racconti peloritani*, Introduzione e note a cura di Giuseppe Rando, Messina, Intilla Editore, 2003.
- CALOPRESE GREGORIO, *Opere*, a cura di Fabrizio Lomonaco e Alfonso Mirto, Napoli, Società Nazionale di Scienze Lettere e Arti - Giannini Editore, 2004.
- CASERZA GUIDO, *Vera vita di Gesù* (romanzo), Salerno-Milano, Oèdipus, 2004.
- CASSIGOLI IACOPO - SABINO DOMENICO, *Oleografia napoletana, componimento pittorico/drammatico per le anime del Purgatorio*, Prefazione di Gianfranca Ranisio, Nocera Inferiore, Oèdipus, 2004.
- CASTOLDI MASSIMO, *L'ombra di un nome. Letture pascoliane*, Pisa, Edizioni ETS, 2004.
- CATALANO ERMANNO, *Un molisano illustre. Raffaele Tullio, una vita per la cultura*, Campobasso, Istituto Molisano di Studi e Ricerche, 2004.
- CAVALLINI GIORGIO, *Antichi e moderni. Studi e postille di letteratura italiana*, Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2003.
- CAVALLINI GIORGIO, *I sospiri di Laura e altri studi e postille di letteratura italiana*, Genova, Brigati, 2004.
- CAVALLINI GIORGIO, *Versi sparsi ma non dispersi*, Genova, Brigati, 2004.
- CAVALLUZZI RAFFAELE, *Tra etica e storia. La "Storia della colonna infame" di Alessandro Manzoni*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 2004.
- CEFALOGLI FERNANDO, *Stefano Jadopi. La proprietà illuminata*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2005.
- CELESTINI ASCANIO, *Storie di uno scemo di guerra (Roma, 4 giugno 1944)*, Torino, Einaudi, 2005.
- CELESTINI ASCANIO, *Radio Clandestina. Memoria delle Fosse Ardeatine*, Prefazione di Alessandro Portelli, Nota di Mario Martone, Roma, Donzelli editore, 2005 con DVD.
- CESARO GENNARO, *L'oro del Sud*, Napoli, Tullio Pironti editore, 2003.
- CHIARI PIETRO, *La filosofessa italiana, o sia Le avventure della Marchesa N.N.*, a cura di Carlo Alberto Madrignani, Lecce, Manni, 2004.
- CHIRICO IRENE, *Echi di probabili presenze plutarchesche nei "quesiti" salernitani in prosa*, estr. da *Miscellanea in ricordo di Angelo Raffaele Sodano*, Napoli, Guida, 2004.
- COLLURA MATTEO, *In Sicilia*, Milano, Longanesi, 2004.
- D'ALESSIO MICHELA, *Scuola e Lingua nel Molise di fine Ottocento*, Presentazione di Francesco D'Episcopo, Napoli, ESI, 2005.
- D'ANGELI CONCETTA, *Forme della drammaturgia*, Torino, UTET, 2004.
- DAWES BARBARA, *La rivoluzione turistica. Thomas Cook e il turismo inglese in Italia nel XIX secolo*, Prefazione di Paola Avallone, Napoli, ESI, 2003.
- DE BLASI GIANFRANCO, *Salerno/Napoli 1943. Lo sbarco degli Alleati attraverso i filmati*, Salerno, Editrice Gaia, 2005 con DVD.
- DE CALDAS BRITO CHRISTIANA, *Qui e là* (racconti), Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2004.
- D'EPISCOPO FRANCESCO, *Sulla scia di Alfonso Gatto. Masuccio e l'Ottocento Salernitano*, Salerno, Edizioni "Il Sapere", 2004.
- DE FILIPPO EDUARDO, *Teatro. Cantata dei giorni dispari*, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, Arnoldo Mondadori, "I Meridiani", Tomo I, 2005.
- DE FRANCESCO ANTONINO, *1799. Una storia d'Italia*, Milano, Guerini e Associati, 2004.
- DE MATTEIS TIBERIA, *Autori in scena. Sei drammaturgie italiane contemporanee*, Roma, Bulzoni, 2004.
- DE MIRO D'AJETA BARBARA, *Divagazioni di fine millennio (fra Teatro e Cinema)*, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2005.

- DE SPIRITO ANGELOMICHELE, *Culto e cultura nelle visite orsiniane. L' "osservazione partecipante" di un vescovo del Mezzogiorno*, Prefazione di Gabriele De Rosa, Roma, Edizioni Studium, 2003.
- DE SPIRITO ANGELOMICHELE (a cura di), *Visite pastorali di Vincenzo Maria Orsini nella diocesi di Benevento (1686-1730)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.
- DI IORIO ANTONIO (a cura di), *Riccardo da Petra habundanti. Rescriptum Sillogismorum. Inedito del 1372*, Pietrabbondante, Archeoclub, 2003.
- DI IORIO ANTONIO, *Scritti vari*, vol. II, Roma, Grafica Montroni, 2003.
- DI LIETO CARLO, *Luigi Pirandello pittore*, Avellino, Sabatia editrice, 2005.
- DI LORENZO ENRICO, *Il distico elegiaco del "De Insitione" di Palladio*, in «Bollettino di Studi Latini», Anno XXXI, fascicolo I, gennaio-giugno 2001, pp. 119-143.
- DI LORENZO ENRICO, *Omero nell'ode ad Asterie di Orazio (carm. 3, 7)*, in «Invigilata Lucernis», 25, 2003, pp. 49-58.
- DI LORENZO ENRICO, *I paesaggi della costiera sorrentina nella poesia latina di Emilio Merone*, in «La terra delle Sirene», 23, dicembre 2004, pp. 61-70.
- DI LORENZO ENRICO (a cura di), *L'esametro greco e latino. Analisi, problemi e prospettive*, Quaderno del Dipartimento di Scienze dell'Antichità, Università degli Studi di Salerno, 2004.
- DI RIENZO EUGENIO (a cura di), *Nazione e Controrivoluzione nell'Europa contemporanea 1799-1848*, Milano, Guerini e Associati, 2004.
- ESPOSITO EDOARDO, *Eduardo De Filippo: Discours et théâtralité*, dialogues, didascalies e registres dramatiques, Préface de Thierry Gallèpe, L'Harmattan, 2004.
- FOFI GOFFREDO - GIACOPINI VITTORIO (a cura di), *Prima e dopo il '68*, Antologia dei "Quaderni Piacentini", Roma, Edizioni Minimum Fax, 1998.
- FONTANELLA LUIGI (a cura di), *Pasolini rilegge Pasolini*, Intervista con Giuseppe Cardillo, Milano, Archinto, 2005.
- «FORUM ITALICUM», vol. 39, n. 1, Spring 2005.
- FRATTI MARIO, *Five New Musicals*, Stony Brook, NY, Forum Italicum Publishing, 2004.
- FRATTOLILLO DI ZINNO RITA, *Arte, cultura, fatti e personaggi nel Molise*, Campobasso, Edizioni Enne, 2005.
- «FRONTIERE», n. 11, giugno 2005.
- GALATEO ANTONIO, *Eremita*, a cura di Sebastiano Valerio, Bari, Adriatica Editrice, 2004.
- GALLI FRANCESCO, *Nella vasca dei pesci che sognano. Immagini di teatro*, Interventi di Iben Nagel Rasmussen, Paolo Ruffini, Ferruccio Marotti, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 2003.
- GALLI QUIRINO, *Il San Bartolomeo di Alessandro Donzellini. Lo spettacolo barocco*, Ronciglione, Grafica 2000, 2004.
- GALLI QUIRINO, *Gli scenari di Flaminio Scala. Lingua e teoria teatrale*, Quaderni/3 del "Centro Studi sul Teatro Napoletano Meridionale ed Europeo", Salerno, Laveglia, 2005.
- GASPARRO ROSALBA (a cura di), *Le maschere di Proteo. Progetto culturale "Caleidoscopio"*, Messina, Edizioni Di Nicolò, 2003.
- GIANCRISTOFARO LIA, *Il segno dei vinti. Antropologia e letteratura in Verga*, Prefazione di Antonino Buttitta, Lanciano, Rocco Carabba, 2005.
- GIOVANELLI PAOLA DANIELA, *Verso la scena del domani: Matteo Belli*, estr. da «Il Carrobbio», XXIX, Bologna, Patron, 2003.
- GIZZI CORRADO, *La Monarchia di Dante Alighieri illustrata per la prima volta da A. Volo, P. Vignozzi, L. Vernizzi, R.W. Carrol, G. Iudice, C. Bonichi*, Casa di Dante in Abruzzo, Torre de' Passerri (Pescara), Edigrafital, 2005.



- GNISCI ARMANDO, *Via della Decolonizzazione europea*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2004.
- GRAVINA GIANVINCENZO, *Originum Juris Civilis Libri Tres*, a cura di Fabrizio Lomonaco, Presentazione di Fulvio Tessitore, Napoli, Liguori, 2004.
- «HYRIA», n. 105, luglio-settembre 2004.
- «HYRIA», n. 107-108, ottobre 2004-marzo 2005.
- IANNACO DOMENICO, *Ambè r. Febbraio 1999 - Settembre 2000* (poesie), Napoli, Lettere Italiane - Guida, 2003.
- IANNACO DOMENICO, *Orlando* (romanzo), Salerno-Milano, Oèdipus, 2004.
- «IDEAZIONE», gennaio-febbraio 2005.
- «IDEAZIONE», marzo-aprile 2005.
- «IL LETTORE DI PROVINCIA», n. 119-120, gennaio-agosto 2004.
- «IL LETTORE DI PROVINCIA», n. 121, settembre-dicembre 2004.
- INGENITO MICHELE, *Orizzonti di mezzanotte* (romanzo), Salerno, Edizioni Gutenberg, 2005.
- JOVINE GIUSEPPE, *Gente alla Balduina. Storie segrete fra capitale e provincia* (racconti), Prefazione di Stanislaw Nievo, Introduzione di Francesco D'Episcopo, Venezia, Marsilio, 2005.
- LA ROCCA ARISTIDE, *Zenobia. Scene palmirene*, Napoli, Edizioni Hyria, 2004.
- LERRA ANTONIO, *Il libro e la piazza. Le storie locali dei Regni di Napoli e di Sicilia in età moderna*, Manduria, Piero Lacaita Editore, 2004.
- LILY-AMBER LAILA WADIA, *Il burattinaio e altre storie extra-italiane*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2004.
- LOMONACO FABRIZIO, *Tracce di Vico nella polemica sulla origine delle Pandette e delle XII Tavole nel Settecento italiano*, Presentazione di Giuseppe Cacciatore, Napoli, Liguori, 2005.
- LONGO RAFFAELE, *La drammaturgia del fallimento. Analisi e menzogna in "Così fan tutte" di Mozart*, Salerno, Laveglia, 2004.
- LORETELLI ROSAMARIA - OLIVIERI UGO M. (a cura di), *La riflessione sul romanzo nell'Europa del Settecento*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- LUCIANI VINCENZO, *Tor Tre Teste e altre poesie (1968-2005)*, Roma, Edizioni Cofine, 2005.
- MAFFIA DANTE, *La Biblioteca d'Alessandria* (poesie), Roma, Edizioni Lepisma, 2003.
- MAFRICI MIRELLA (a cura di), *Augusto Placanca. Bibliografia*, Salerno, Edizioni Gutenberg, 2002.
- MAFRICI MIRELLA (a cura di), *Rapporti diplomatici e scambi commerciali nel Mediterraneo moderno*, Università degli Studi di Salerno, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2005.
- MEDICI FELICE, *Il vecchio mulino ad acqua in Calabria. La tecnica, la storia*, Reggio Calabria, Laruffà Editore, 2003.
- MICONE MARCO, *Il fico magico* (teatro), traduzione di Mariella Marcelli e Mario Micone, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2005.
- MIRAGLIA PINO - PINTO GIANNI (a cura di), *Mario Scarpetta. Il sorriso e l'attore*, Napoli, Pubblicazioni Mercadante Teatro Stabile di Napoli, 2005.
- MONACO WESTERSTAHL VANDA, *Avventura di un toro. Una storia di sangue e passione*, Prefazione di Ferdinando Taviani, Salerno, Plectica, 2006.
- MONTELLA LUIGI, *Il Caffè del Molo. Giornale Critico-Letterario (Napoli 1829-1832)* con l'indice ragionato degli articoli pubblicati, Quaderni del Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo, Università degli Studi di Salerno, 2003.
- MORETTI VALERIA, *Scarpette da ballo*, disegni di Lucia Salemi, Milano, Mondadori, 2004.

- MOZZILLO ATTANASIO, *Archivi del Sud. Suggestioni di una società rimossa*, Sorrento-Napoli, Franco Di Mauro editore, 2003.
- OSSORIO PAOLA, *Parte italiano e parte... noepo. Dizione italiana per i napoletani*, Presentazione di Ugo Gregoretti, Napoli, Liguori editore, 2005.
- PALLI ANGELICA, *Alessio, ossia gli ultimi giorni di Psara*, a cura di B. Bertoncini, Livorno, Salomone Belforte e C., 2003.
- PARADISO ANTONIO MICHELE, *Canosa nel '700. Domenico Forges Davanzati*, Presentazione di Giuseppe Poli, Fasano, Schena Editore, 2005.
- PASCOLI GIOVANNI, *Le canzoni di Re Enzo*, a cura di Massimo Castoldi, Bologna, Patron Editore, 2005.
- «PERIFERIE», n. 32, ottobre-dicembre 2004.
- PIERAZZO ELENA, *La codifica dei testi. Un'introduzione*, Roma, Carocci editore, 2005.
- PISTILLI GIORDANO LILIANA (a cura di), *Antichi rimedi per la cura della salute e per le attività domestiche e artigianali*, Campobasso, Palladino Editore, 2003.
- PLACANICA AUGUSTO, *Scritti*, 3 volumi, a cura di Mirella Mafri e Sebastiano Martelli, Università degli Studi di Salerno - Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2005.
- PLACELLA VINCENZO (a cura di), *Lectura Dantis 2001*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli, 2005.
- PORCHEDDU ANDREA (a cura di), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Roma, Il Principe Costante, 2005.
- PROCINO SANTARELLI MARIA, *Eduardo dietro le quinte. Un capocomico-impresario attraverso cinquant'anni di storia, censura e sovvenzioni (1920-1970)*, Roma, Bulzoni editore, 2003.
- PUPPA PAOLO, *Episcopopus*, Prefazione di Emma Grimaldi, Salerno, Plectica, 2005.
- REZZA ANTONIO, *Son(n)o* (romanzo), Milano, Bompiani, 2005.
- RIMANELLI GIOSE, *Tèrzine estorte dal silenzio* (poesie), Campobasso, Edizioni Enne, 2004.
- ROSSI BRUNO, *Dino Claudio. Il dolore e la luce*, Roma, Bulzoni, 2005.
- RUCCELLO ANNIBALE, *Teatro*, introduzione di Enrico Fiore, Milano, Ubulibri, 2005.
- SABBATINO PASQUALE - SCOGNAMIGLIO GIUSEPPINA (a cura di), *Peppino De Filippo e la comicità del Novecento*, Atti del Convegno Interdisciplinare (Napoli, 24-25 marzo 2003; San Giorgio a Cremano, 26 marzo 2003), Napoli, ESI, 2005.
- SANTANELLI MANLIO, *Teatro*, introduzione e cura di Teresa Megale, Roma, Bulzoni, 2005.
- SARTRE JEAN-PAUL, *Spaesamento Napoli e Capri*, introduzione e traduzione a cura di Aniello Montano, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2000.
- SAVELLI ANGELO, *Teatro e letteratura, cinque adattamenti teatrali da capolavori della letteratura italiana*, Firenze, Stabilimento Poligrafico Fiorentino, 2004.
- SCARSI GIOVANNA, *Sinfonia dell'incompiuto* (poesie), Prefazione di Sergio Campailla, Napoli, Guida, 2005.
- SIANI COSMA, *Poesia dialettale nella provincia di Roma*, Roma, Edizioni Cofine, 2005.
- «SILARUS», rassegna bimestrale di cultura, anno XLV, n. 239-240, maggio-agosto 2005.
- «SINESTESIE», a. II, II Quaderno, 2004 [n.ro monografico, AA. VV., Carlo Muscetta. Studi, testimonianze, note, a cura di Alessandra Ottieri].
- SINISGALLI LEONARDO, *Civiltà della cronaca. "Il Mattino" (1976-79). Antologia degli articoli*, Introduzione e cura di Francesco D'Episcopo, Napoli, ESI, 2005.
- SINISGALLI LEONARDO, *Gallo reale*, a cura di Giuseppe Lupo, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2005.
- STAMA GIANCARLA, *Demografia e famiglia nel Mezzogiorno settecentesco*, Acquaviva delle Fonti, Bari, Cacucci, 2004.



- STAUDER THOMAS, *Wege zum sozialen engagement in der romanischen lyrik des 20. Jahrhunderts* (Aragon, Eluard, Hernandez, Celaya, Pavese, Scotellaro), Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004.
- STENDHAL, *La Certosa di Parma*, Introduzione e traduzione di Annamaria Laserra, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2004.
- «STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE-ITALIAN STUDIES IN SOUTHERN AFRICA», vol. 17, n. 2, 2004.
- «TENZONE», Revista de la Asociación Complutense de Dantología, n. 4, 2003.
- TIRABASSI MADDALENA (a cura di), *Ripensare la patria grande. Gli scritti di Amy Allemande Bernardy sulle migrazioni italiane (1900-1930)*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2005.
- TRUFELLI MARIO, *L'erbavento. Scritti vari 1952-1996*, a cura di A. Sanchirico, 2ª ediz., Napoli, RCE edizioni, 2005.
- VALERIO SEBASTIANO, "Tra lo stil de' moderni e il sermon prisco". *La poesia latina di Pascoli e l'opera critica di Checchia*, Bari, Palomar, 2004.
- VALLI DONATO, *Aria di casa. Esperienze di volontariato letterario*, Serie III, Tomo I e Tomo II, Galatina, Congedo, 2005.
- VARACALLI JOSEPH A. - PRIMEGGIA SALVATORE - LA GUMINA SALVATORE J. - D'ELIA DONALD J. (eds.), *Models and Images of Catholicism in Italian Americana: Academy and Society*, New York, Stony Brook, Forum Italicum Publishing, 2004.
- VIANELLO VALERIO, *La scrittura del rovesciamento e la metamorfosi del genere. Paolo Sarpi tra retorica e storiografia*, Fasano, Schena editore, 2005.
- «VISITARE I LETTERATI», Pieghevole di critica saltuaria redatto da Nicola Merola, n. 4, estate 2005.
- VITELLI FRANCO, *La condizione minorile nell'opera di Verga*, Bari, Edizioni B.A. Graphis, 2004.
- VOZA PASQUALE, *Il Pasolini di "Petrolio" e l'ossessione-frantumazione dell'identità*, estr. da «Allegoria», XVI, 46, gennaio-aprile 2004, pp. 5-24.
- VUOSO UGO, *Di fuoco, di mare e d'acque bollenti. Leggende tradizionali dell'isola d'Ischia*, Prefazione di Dario Fo, Ischia, Imagaenaria, 2005.
- WAKKAS YOUSEF, *Terra mobile* (racconti), Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2004.
- ZAGARI LUCIANO, *Sistemi dell'immaginario nell'età di Goethe*, Pisa, Edizioni ETS, 2004.
- ZAGAROLI ANTONELLA, *Serrata a ventaglio*, Roma, Onyx Edizioni, 2004.
- ZANIBONI LUCIO, *Una sfinge d'argento* (poesie), Bari, Edizioni Giuseppe Laterza, 2004.
- ZOPPETTI AIDA M., "Messieurs, mettez du blanc dans l'ombre" (Ingres), Gorgonzola, Global Print, 2005.

Ha collaborato alla catalogazione del materiale bibliografico ANTONIO ELEFANTE.